



BOGUSŁAW ROTTERMUND

Odkrywając Szymanowskiego

Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje

METOPY OP. 29, ETIUDY OP. 33, MASKI OP. 34



ODKRYWAJĄC SZYMANOWSKIEGO
Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje
Metopy op. 29, Etiudy op. 33, Maski op. 34

Bogusław Rottermund

ODKRYWAJĄC SZYMANOWSKIEGO

Dzieła fortepianowe Karola z Atmy
i ich interpretacje

Metopy op. 29, Etiudy op. 33, Maski op. 34



Szczecin 2025

Recenzent
prof. dr hab. Krzysztof Sowiński

Konsultacja językowa
język niemiecki – Katarzyna Rottermund (Wiedeń/Austria)

Redakcja
Elżbieta Blicharska

Korekta językowa
Maria Kabata

Skład komputerowy
Joanna Dubois-Mosora

Na okładce: Elżbieta Wasylyk – „Karol Szymanowski”, 2018, akryl, olej, płótno, 50 x 50 cm
Winieta: Alicja Duda – „Karol Szymanowski”, 2018

Bogusław Rottermund ORCID 0000-0002-2248-1824

Monografię napisano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Finansowane ze środków Akademii Sztuki w Szczecinie
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



AKADEMIA SZTUKI



© Copyright by Bogusław Rottermund
© Akademia Sztuki w Szczecinie 2025
© Copyright by Uniwersytet Szczeciński 2025



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0

ISBN 978-83-67814-20-1
ISBN 978-83-7972-945-6 (print)
ISBN 978-83-7972-946-3 (online)
DOI 10.18276/978-83-7972-946-3

Wydanie I | Ark. wyd. 16 | Ark. druk. 16,5 | Format 170 x 240

SPIS TREŚCI

Wstęp	13
Rozdział I	
<i>Metopy op. 29</i>	19
Rozdział II	
<i>12 Etiud op. 33</i>	55
Rozdział III	
<i>Maski op. 34</i>	91
Rozdział IV	
<i>Najnowsze interpretacje dzieł fortepianowych K. Szymanowskiego</i>	167
Zakończenie	223
Bibliografia	231
Dyskografia.....	235
Indeks nazwisk.....	245
Nota o autorze	255
Summary.....	263
Zusammenfassung	264

KAROL SZYMANOWSKI

Piano music of Karol from *Atma* and its interpretation *Métopes* Op. 29, *Etudes* Op. 33, *Masques* Op. 34

CONTENTS

Introduction	13
Chapter I	
<i>Métopes</i> Op. 29	19
Chapter II	
<i>Etudes</i> Op. 33	55
Chapter III	
<i>Masques</i> Op. 34	91
Chapter IV	
<i>The latest recordings of K. Szymanowski's piano works</i>	167
Afterword	223
Bibliography	231
Discography	235
List of Names	245
About the author	255
Summary	263
Zusammenfassung	264

KAROL SZYMANOWSKI

Klaviermusik von Karol aus Atma und deren Interpretation Metopen Op. 29, Etüden Op. 33, Masken Op. 34

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	13
Kapitel I	
<i>Metopen Op. 29</i>	19
Kapitel II	
<i>Etüden Op. 33</i>	55
Kapitel III	
<i>Masken Op. 34</i>	91
Kapitel IV	
<i>Die neuesten Interpretationen der Klavierwerke von K. Szymanowski</i>	167
Boten.....	223
Bibliographie	231
Diskographie	235
Namensverzeichnis.....	245
Note über den Autor	255
Summary.....	263
Zusammenfassung	264

Żonie, naszym dzieciom i wnukom

*Najpierw trzeba osiągnąć ten sam żar, który osiągnął kompozytor.
Dopiero potem przychodzi konkretna interpretacja.*

Dietrich Fischer-Dieskau

Niniejsza publikacja, będąca piątą monografią dotyczącą fortepianowej spuścizny Karola Szymanowskiego, stanowi wyraz mojej wieloletniej fascynacji twórczością autora *Metop*, *Masek*, *Mitów*, *Harnasiów*, *Stabat Mater*, *Pieśni o nocy*, *Słopiewni*, *Pieśni miłosnych Hafiza*. Zaszczepił mi ją Profesor Waldemar Andrzejewski, pod którego kierunkiem odbyłem studia pianistyczne w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Podczas pracy nad fortepianowymi utworami Karola Szymanowskiego Profesor odkrywał przede mną ich piękno, logikę konstrukcji, niezmierzone bogactwo inwencji twórczej, tajniki wykonawcze. Jestem mojemu Profesorowi za to niezmiernie wdzięczny.

Zrozumieć muzykę Karola Szymanowskiego to pierwszy stopień na drodze, by ją polubić i w końcu pokochać.

Jeśli lektura poniższych słów dopomoże w tym Czytelnikowi, to będę uważał swe zadanie za spełnione.

Autor



WSTĘP

Recepcja dzieł najwybitniejszego po Fryderyku Chopinie kompozytora polskiego, jakim był Karol Szymanowski (1882–1937), nie jest w pełni satysfakcjonująca. Odnosi się to zarówno do jego twórczości symfonicznej, scenicznej, kameralnej, pieśniarskiej (znakomite cykle pieśni do słów genialnych poetów z różnych kręgów kulturowych), jak i fortepianowej. Na problem ten, dotyczący zwłaszcza pianistów oraz utworów z późniejszych okresów twórczości, zwracał uwagę już ponad pół wieku temu wielki Zbigniew Drzewiecki (1890–1971)¹. Od tego czasu niewiele się zmieniło... Pewnym pocieszeniem jest to, że w pierwszym okresie po powstaniu Polskich Nagrań MUZA płyty z jego utworami pojawiały się na raczkującym polskim rynku fonograficznym obok dzieł Chopina najczęściej². W związku z mniej lub bardziej „okrągłymi” rocznicami urodzin lub śmierci kompozytora wydawano również kilkupłytkowe albumy – pod koniec lat 70. XX wieku pięciopłytkowy zbiór wcześniejszych nagrań (nie zawiera utworów na fortepian solo), a w 1990 roku sześć płyt CD z digitalową reedycją nagrań utrwalonych wcześniej na LP. Ostatnie ożywienie zanotować można było w 2007 roku z okazji 70. rocznicy śmierci kompozytora. Wydaje się również, że minął okres, gdy wielcy polscy wykonawcy intensywnie promowali jego twórczość w kraju i za granicą. Dobrze więc, że utwory Karola z Atmy pojawiają się w programach konkursów muzycznych, nie tylko polskich, co stanowi zachętę do ich studiowania oraz włączania do repertuaru przez młodych pianistów. Największą grupę artystów propagujących twórczość Szymanowskiego stanowili i stanowią pianiści wywodzący się z Polski i prowadzący swą działalność artystyczną, a często także dydaktyczną jako nauczyciele akademicy w kraju i/lub za granicą (Piotr Anderszewski, Felicja Blumental, Barbara Hesse-Bukowska, Joanna Domańska, Jarosław Drzewiecki, Andrzej Dutkiewicz, Joanna Fialkowska, Alicja Fiderkiewicz, Marian Filar, Jerzy Godziszewski,

1 Zbigniew Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 1971, s. 138.

2 Było to swoiste „nadrabianie zaległości” po okresie socrealizmu.

Marta Gozdecka, Anna Jastrzębska, Gajusz Kęska, Anna Kijanowska, Paweł Kamasa, Lidia Kozubek, Ewa Kupiec, David Leszczyński, Witold Małcużyński, Aleksandra Mikulska, Jerzy Romaniuk, Jan Smeterlin, Maria Korecka-Soszkowska, Anna Maria Stańczyk, Andrzej Stefański, Jerzy Sterczyński, Michał Szymanowski, Andrzej Tatarski, Joanna Trzeciak, Aleksandra Utrecht, Adam Wodnicki, Elżbieta Zając-Wiedner, Przemysław Witek, Krystian Zimerman, Tadeusz Żmudziński) oraz pianiści polscy młodszego pokolenia (Rafał Blechacz, Justyna Gabzdyl, Joanna Marcinkowska, Szymon Nehring, Tomasz Ritter, Joanna Różewska, Radosław Sobczak, Marek Szlezer, Magdalena Zuk), a także o polskich korzeniach (Peter Jablonski, Corinne Kloska). Wychowankowie niektórych z nich znają dzięki występom i nagraniom swoich profesorów spuściznę Szymanowskiego, a nawet ją nagrywają, np. Raymond Clarke (*Sonaty op. 8. 21, 36, Preludium i fuga*, nagr. Nottingham, 7–9.09.1998 r.) – absolwent Ryszarda Baksta w Royal Northern College of Music w Manchester. Przedwojenni uczniowie Zbigniewa Drzewieckiego – Felicja Blumental i Marian Filar z kolei propagowali oraz nagrywali utwory Szymanowskiego za granicą.

Największy pedagog gry na fortepianie w ZSRR – Harry Neuhaus blisko spokrewniony z Szymanowskim, któremu ten dedykował niektóre utwory fortepianowe (*Fantazja C-dur op. 14, Błazen Tantris z Masek op. 34*), wywarł poważny wpływ na propagowanie twórczości swego kuzyna w Rosji i później w Związku Radzieckim, a także na swojego najśłynniejszego z całej plejady doskonałych wychowanków – Światosława Richtera. Jego fenomenalne nagrania *Masek*, *Metop*, sonat, wybranych mazurków doskonale zaświadcza o wartości tej muzyki, jej urodzie i nieprzemijającej wartości.

Oprócz pianistów polskich fortepianową muzykę Szymanowskiego nagrywają artyści z Europy, Dalekiego Wschodu, Ameryki Północnej, a nawet pochodzący z Iranu.

W światowej i polskiej fonografii komplet dzieł fortepianowych Szymanowskiego ukazał się po raz pierwszy staraniem Wifonu³ na sześciu płytach długogrających dopiero na początku lat 80. XX wieku z Andrzejem Stefańskim, z okazji 100-lecia urodzin twórcy, a na płytach CD w interpretacji Jerzego Godzińskiego (nagrania Polskiego Radia z lat 1993–1996)⁴.

Fortepianowe utwory Szymanowskiego nagrywane są przez zagranicznych pianistów coraz częściej. Należy zwłaszcza doceniać ich komplety. Nagrali je Brytyjczycy – Martin Roscoe (ur. 1952 r.), Martin Jones (ur. 1940 r.), Koreanka – Sinae

3 Państwowa, nieistniejąca już firma podległa ówczesnemu Komitetowi do spraw Radia i Telewizji.

4 Uhonorowany Fryderykiem w 1998 r.

Lee (nagr. 2002–2005) oraz Finlandka – Anu Vehviläinen (nagr. 2008–2015 r.). Rolf Plagge nagrał niemal wszystkie utwory fortepianowe Szymanowskiego (oprócz mazurków), a Joanna Domańska finalizuje utrwalenie fonograficzne ostatnich brakujących do kompletu dzieł (*I i II Sonata, Wariacje h-moll*).

Za życia Szymanowskiego jego twórczość nie zawsze była rozumiana i akceptowana. Wielki Sergiusz Rachmaninow tak wypowiedział się o niej i o kompozytorze: „Jego muzyka to gówno, ale jako człowiek jest bardzo miły”⁵. Jak bardzo S. Rachmaninow mylił się co do twórczości kompozytora trzech sonat fortepianowych, *Masek*, *Metop*, dwóch cykli wariacji, 23 mazurków, 16 etiud, preludów itd. dobitnie widać z dzisiejszej perspektywy.

Według Christofa Rügera⁶ twórczość Szymanowskiego cechuje chopinowska wrażliwość, rozmach formy *à la* Max Reger, zmysł sonorystyczny Claude’a Debussy’ego, ekstatyczny zachwyt jak u Aleksandra Skriabina. Czyż można pomieścić aż tyle źródeł inspiracji, pozostając na wskroś oryginalnym i suwerennym stylistycznie w stosunkowo niewielkiej liczbie utworów przeznaczonych na fortepian solo? Okazuje się, że tak.

Fortepianowa spuścizna Szymanowskiego nie jest zbyt obfita, jednak znacząca. Kompozycje na ten instrument pisane były przez całe życie kompozytora. Obejmują one najbardziej reprezentatywne formy muzyczne – sonaty, wariacje, preludia, etiudy, doskonale programowe poematy (cykle *Metopy* i *Maski*), formy taneczne – zwłaszcza mazurki. Widać w tym zbieżność z formami uprawianymi przez Fryderyka Chopina.

O silnej/pilnej potrzebie intensywnego promowania nie tylko fortepianowej twórczości Szymanowskiego, także poza Polską, świadczy to, że nawet w świadomości największych zagranicznych krytyków oraz publicystów muzycznych jego nazwisko i twórczość... nie istnieją. Autor ma na myśli np. Paula Lorenza i Harolda C. Schonberga. Fortepianowa twórczość polskich kompozytorów po Chopinie stanowi dla obu *tabula rasa*. O ile pierwszy wspomina co prawda wielkie nazwiska polskiej pianistki okresu powojennego⁷, o tyle drugi, uważany swego czasu za guru amerykańskiej krytyki muzycznej i znakomitego znawcę pianistyki i jej historii, całkowicie je pomija. Po II wojnie światowej, z polskich pianistów, na jego uwagę zasłużyli jedynie ci związani od dziesiątków lat

5 Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, Kraków 1988, tłum. Juliusz Kydryński, s. 438.

6 Harenberg *Kulturfuehrer. Klaviermusik*, Meyers Lexikonverlag 2008, s. 710.

7 Paul Lorenz, *Grosse Pianisten dreier Jahrhunderte*, Wien 1979. Wg niego polska szkoła pianistyczna rozpoczyna się wraz z działalnością Marii Szymanowskiej, Franciszka Lessla i oczywiście Fryderyka Chopina, ale kończy się w jego ujęciu na Halinie Czerny-Stefańskiej i Adamie Harasiewiczu.

z USA (Józef Hofmann, Mieczysław Horszowski, Artur Rubinstein). W ostatnim rozdziale omawiającym szkoły pianistyczne XX wieku brakuje jakiegokolwiek wzmianki o szkole polskiej, a stwierdzenie: „O jakiejs̄ środkowoeuropejskiej szkole prawie nie można mówić. Znani pianiści z Węgier, Czechosłowacji, krajów bałkańskich ukończyli studia zwykle na Zachodzie”⁸ jest po prostu nieadekwatne do rzeczywistości. Dziwić może również brak nazwiska Szymanowskiego w kontekście obszernego szkicu o Arturze Rubinsteinie⁹, który propagował w USA jego twórczość i któremu kompozytor dedykował wiele swoich dzieł (IV Symfonia „Koncertująca” op. 60, Mazurki op. 50 nr 1–4, Serenada Don Juana z Masek op. 34, Wariacje b-moll op. 3)¹⁰.

Joachim Kaiser konstatuje z kolei: „Renoma pianisty zależy od tego, jak wykonuje muzykę XVIII i XIX wieku”¹¹. I nie sposób się z tą tezą nie zgodzić, co wyjaśnia, dlaczego wykonawcy nie tak chętnie sięgają po utwory skomponowane w ubiegłym wieku. *Notabene* nazwisko Szymanowskiego autor wymienia w swojej książce tylko raz.

Przystępność przekazu niniejszej publikacji jest dla jej autora priorytetem, dlatego stara się on opisywać i analizować dzieła, a przede wszystkim ich wykonania bez uciążliwego, muzykologicznego, „ze szkiełkiem i okiem”, wgłębiania się w strukturę utworu. Najłatwiej chwytą się ją uchem, a nie czytając o niej najlepszy nawet tekst, który może mieć charakter wspomagający. Taki punkt widzenia/słyszenia pozwala adresować poniższe rozważania zarówno do profesjonalnych muzyków, a zwłaszcza pianistów, studentów muzyki, jak i melomanów czy uczniów. Jednym słowem do tych, dla których muzyka fortepianowa i muzyka w ogóle stanowi niewyczerpalne źródło emocji, wzbogacania wewnętrznego, radości, a obcowanie z nią jest dla nich niezbywalną, głęboką potrzebą.

Poznanie artystyczne i bezpośrednie (wywołane nie „suchą” analizą tekstu nutowego, lecz słuchaniem różnych interpretacji), wrażenia estetyczne oraz emocjonalne zderzają się w poniższych rozważaniach i analizach z poznaniem naukowym (muzykologicznym). Te ostatnie autor uważa za fundamentalne, choć z pianistycznego (wykonawczego) punktu widzenia mające charakter

⁸ Harold C. Schonberg, *Die grossen Pianisten*, autoryzowane tłum. Mauren Martin-Turner i Fritz J. Oberli, Monachium 1972, s. 413–414. Autor ma na myśli takich artystów jak Dinu Lipatti, Rudolf Firkušny, Gina Bachauer, Klara Haskil.

⁹ Tamże, s. 405–408.

¹⁰ Książka H.C. Schonberga zawiera także inne nieścisłości, np. w opisach gry Emila Gilelsa i Światosława Richter (s. 415).

¹¹ Joachim Kaiser, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, wyd. VI, Zürich 2009, s. 37.

wspomagający w dociekaniach, wobec mnóstwa opublikowanych już rozpraw naukowych traktujących bardzo wnikliwie spuściznę Szymanowskiego.

Autor nie ustosunkowuje się do zagadnienia zgodności nagrania lub jej braku z tekstem nutowym, poza ewidentnymi błędami wykonawcy (np. zahaczenie obcego klawisza, nieprecyzyjny skok), ponieważ istniejące wydania różnią się między sobą.

Szymanowski publikował swe utwory fortepianowe początkowo w polskich spółkach nakładczych/wydawniczych, później niemal wyłącznie w Universal Edition (Wiedeń)¹². W Polsce podstawę stanowi źródłowe wydanie PWM pod redakcją muzykologiczną Teresy Chylińskiej, z różnymi redaktorami poszczególnych tomów (Zbigniew Drzewiecki, Władysław Kędra, Ewa Bukojemska, Marzanna Kotyńska, Teresa Chylińska). Nie należy zapominać o niektórych oddzielnie wydanych utworach pod redakcją Zbigniewa Drzewieckiego – wybitnego pianisty i pedagoga, wykonawcy wielu utworów Szymanowskiego¹³, powołującego się na samego kompozytora, z którym łączyła go wieloletnia przyjaźń. Są to: *Preludia op. 1*, *Wariacje b-moll op. 3*, *4 Etiudy op. 4*, *Wariacje h-moll op. 10*, *12 Etiud op. 33*, *Maski op. 34*, *Mazurki op. 50 i op. 62*; wybrane utwory zawarte w zbiorze *Album per pianoforte*, opublikowane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków.

Podobnie jak w poprzednich tomach tej serii, wszelkie oznaczenia wykonawcze pochodzące od kompozytora wyróżniono kursywą, zaś stosowane przez wykonawców pozostawiono bez wyróżnienia.

Nie należy przypisywać kolejności umieszczania w tekście analizowanych wykonan/nagrań jakimkolwiek preferencjom autora, a tym bardziej ułożenia z nich „listy rankingowej”. Kolejność wynika z chronologii słuchania i analizowania zapisów fonograficznych, chociaż należy podkreślić, że z reguły autor rozpoczynał analizowanie od kompletów nagrań, antologie szeregując na końcu. Dobór nagrań podyktowany był ich dostępnością. Autor wyraża ubolewanie, że pomimo usilnych starań niektórych rejestracji nie udało mu się zdobyć.

Materiał ikonograficzny to okładki płyt. Ponieważ te same nagrania bywają publikowane lub/i wznawiane w różnych seriach, pod odmiennymi nazwami przez różne firmy – zwykle w innej szacie graficznej, ma on (wyłącznie) charakter bodźca wzrokowego i organizującego tekst.

¹² Wyjątek stanowią 2 *Mazurki op. 62* opublikowane u Maxa Eschinga w Paryżu oraz niektóre utwory nieopisowane.

¹³ Kompozytor dedykował Zbigniewowi Drzewieckiemu *Mazurki* nr 7 i 8 z op. 50.

Czas trwania podany przy analizowanych utworach bądź ich częściach odnosi się do wykonania/gry, dlatego w odniesieniu do długości ścieżki dźwiękowej nagrań *live* nie obejmuje oklasków.



ROZDZIAŁ I

METOPY OP. 29

Dzieło

Obok *Mitów op. 30* na skrzypce i fortepian, *Metopy op. 29* oraz *Maski op. 34* są sztandarowymi dziełami programowej muzyki instrumentalnej skomponowanej przez Karola Szymanowskiego. Wszystkie cykle pochodzą ze środkowego okresu twórczości.

Teresa Chylińska jakże trafnie zauważa, że:

We wszystkich kompozycjach tego czasu w tytułach lub tematach przewija się wątek jakiejś miłości. (...) *Metopy* – reminiscencje miłosnych przygód Odysa; oto *Kalipso* o czułym sercu, porzucona wreszcie przez podróżnika na rozkaz bogów, *Nauzykaa* – radosne olśnienie Odyseusza – rozbitka, *Wyspa syren* – wspomnienie zwycięskich zmagania z niszczącym (s. 39) czarem zdradzieckich uwodzicielek morza. (...) Miłość przywdziewa jednak także maski: groteski drwiny, szyderstwa; bywa tragicznym, nierozpoznanym grymasem Tantrisa – Tantrisa z Hardtowskiej trawestacji staroeltyckiego eposu *Tristan i Izolda*, niepokojącą maską Szeherezady lub szyderczą Don Juana – nieszczęsnego Prometeusza miłości, skazanego na wieczną złudę tęsknoty. Bóg entuzjazmu, ekstazy, zapamiętania, radości – oto starszy od Apollona Dionizos. Duch jego przeniknięty jest miłością. Więc może to on, Dionizos, jest bohaterem dzieł Szymanowskiego? Najpierw (w *Mitach* i *Metopach*) sielski i spokojny, jak dawny wiejski bóg dionizjów, jeszcze tylko bóg radosnego upojenia. Potem, w *Maskach*, już posępny, tragiczny, a nawet (w *Agave*) szaleńczy i krwawy. Eurypidesowy, z *Bachantek*. Dionizos – grecka prefiguracja Chrystusa¹.

¹ Karol Szymanowski, *Pisma, tom 2 – Pisma literackie*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1989, s. 38.

Metopy op. 29 zostały skomponowane w 1915 roku, a ich pierwsze wydanie ukazało się w Universal Edition (Wiedeń) w 1923 roku; prawykonania doczekały się zaś w Paryżu w czerwcu 1925 roku w interpretacji Jana Smeterlina.

Nie całkiem bez przyczyny/racji tryptyk ten, inspirowany antyczną mitologią grecką (kolejność trzech muzycznych poematów odpowiada kolejności pojawiania się tytułowych postaci w Homerskiej *Odysei*), a zwłaszcza bezpośrednio pobylem kompozytora na Sycylii i zwiedzeniem greckiej świątyni w stylu doryckim w Selinunt oraz muzeum archeologicznego w Palermo², uchodzi za mniej dojrzały i nie tak eksponowany jak późniejsze *Maski op. 34*. Nie zdobył też tak wielkiej popularności jak powstałe w tym samym okresie i z tych samych źródeł inspiracji *Mity op. 30* na skrzypce i fortepian. Przyczynił się do tego sam twórca, który w jednym z listów pisał, że *Serenada Don Juana z Masek op. 34* jest „daleko więcej warta od tamtych odysejskich sztuczek”, mając zapewne na myśli *Metopy*. Tym bardziej stawiają one wykonawcy wysokie wymagania, by uczynić je interesującymi dla słuchacza. A przecież tryskają śródziemnomorskim światłem, finezją, skomplikowaną, ale swobodną budową³ i wielopłaszczyznową, niemal orkiestrową fakturą, bogactwem szczegółów, emanują zmiennymi barwami, zmiennym metrum i rytmem, skomplikowanymi biegnikami i figuracjami, licznymi arpeggiami, tremolami i tremolandami, bogatą i barwną ornamentyką. Żywiołem tych utworów jest falowanie i ruch. Brak sztywnych ram formalnej budowy (a tym samym symetrii) przyczynia się do spotęgowania wrażenia improwizacyjności przebiegu. Kojarzą się z późnymi sonatami A. Skriabina i tryptykiem *Gaspard de la Nuit* M. Ravela, a nawet z *Sonatą op. 1* A. Berga – kongenialnie i fascynująco łącząc ich dźwiękową atmosferę, koloryt, sposób prowadzenia narracji. Występują też elementy witalistyczne (*Nauzykaa*). Tradycyjne związki funkcyjne systemu dur-moll ulegają znacznemu rozluźnieniu, chociaż podstawa toniczna zostaje zachowana. Szymanowski nie odczuwa jednak potrzeby zastąpienia tonalności – coraz bardziej się od niej dystansując – innym czynnikiem strukturalnym. Pojawia się bitonalność (*Calypso*, t. 2–5). Aura dźwiękowa zbliża je do muzyki Debussy’ego i Ravela. Nie odczuwa się w nich w najmniejszym nawet stopniu „męki tworzenia” – strona harmoniczna czy wielopłaszczyznowa faktura nie jawi się w odbiorze jako skomplikowana (choć jest taka w rzeczywistości), a intuicyjność, emocjonalność, błyskotliwość, lotność,

2 W Palermo kompozytor podziwiał metopy – płaskorzeźby ze scenami mitologicznymi pochodzące z fryzów świątyń.

3 W charakterze tematów występują tu struktury melodyczno-harmoniczne, które ciągle zmieniają w toku utworu swą postać, rozmiar, charakter. Nie jest to związane z ich pierwotnym miejscem i znaczeniem, czyli sztywnymi kanonami budowy formalnej. Ewoluuja one swobodnie, choć logicznie. Statyczności formy sprzyjają za to powtórzenia materiału, jak w *Wyspie syren* (np. t. 1–5).

lekkość, niewymuszone przejście od realnego świata w wysublimowaną przestrzeń wyrafinowanej stylizacji urzekają w każdym ogniwie cyklu.

W pierwszej odsłonie tryptyku – *Wyspie syren*⁴ dedykowanej Loli Rościszowskiej, niemal słyhać ich uwodzicielski śpiew, kipieli morską (tryle, tremolę), frenetyczne nawoływania morskich kusiolek (arabeski) i męczarnie Odyseusza przywiązanego do masztu (arpeggia). Rozległe ornamentalne biegniki (falujące jak morze pasaże i figuracje) o kolorycie niespotykanym dotąd w twórczości Szymanowskiego, wielotonowe dysonansowe akordy zawierające trytony⁵, kolorystyczne zdobnictwo (np. t. 7–8, przednutki), niemal atonalny język harmoniczny łagodzone są powrotami powtarzających się stałych dźwięków, stanowiących swoiste punkty oparcia i orientacji (np. t. 14–17, dźwięki basowe). Narastająca kulminacja (rozszałałe morze) dąży do t. 60 – popisowej, poligenicznej toccatowej kadencji w technice *martellato* (lewa ręka – nony, prawa – trójdźwięki na białych klawiszach) przechodzącej w tremolando, oznaczone przez kompozytora *quasi trillo*. Po tych pianistycznych szaleństwach burza nagle ucicha – powraca spokojna narracja przypominająca początek utworu (łagodnie falujące morze) a uratowany Odys płynie dalej.

Według Homera nimfa *Calypso*⁶ (część dedykowana Annie Szymanowskiej – siostrze kompozytora) więziła Odyseusza 7 lat na swej wyspie Ogygii⁷ i chciała uczynić go nieśmiertelnym, zapewniając mu wieczną miłość. Narracja płynie tu wyjątkowo spokojnie – początkowe *Lento*. *Mesto* ożywione zostało kilkakrotnie wskazówkami *Piú mosso* lub *accelerando*, jednak polecenia oznaczające m.in. uspokojenie, zwalnianie, zamieranie, powstrzymywanie występują około 30 razy, co świadczy o wadze, jaką kompozytor przywiązywał do właściwego ujęcia agogiki utworu i jego idei. W jego zamyśle miała ona odzwierciedlać ponadczasowość, bezgraniczność, wieczne trwanie, nierealność. Rozmigotana trylami, tremolami, falująca agogicznie, z powtarzającymi się,

4 „Szaleniec, kto się zbliży i syren tych śpiewy / Usłysz!” – Homer, *Odyseja, Pieśń Dwunasta*, tłum. Lucjan Siemieński.

5 Homonim, słowo to oznacza 1) mitologiczne stwory morskie; 2) traszki – rodzina salamandrowatych, gromada płazy w biologii; 3) kwartę zwiększoną bądź kwintę zmniejszoną w muzyce (= odległość trzech całych tonów). Trytony można więc kojarzyć w *Metopach* na wiele sposobów (muzycznie, symbolicznie, mitologicznie) niewykluczających się nawzajem.

6 „Nimfa Kalypso, z bogiń najcudniejsza kształtem, / Pragnąca go małżonkiem przy sobie mieć gwałtem” – Homer, *Odyseja, Pieśń Pierwsza*, wersy 17–18, tłum. Lucjan Siemieński.

7 Obecnie do miana siedziby Calypso pretenduje kilka wysp: Gozo (Wyspy Maltańskie), Gawdos (Grecja), Melite/Mljet (Chorwacja), włoska Pantelleria koło Sycylii, Liparia lub Panarea (Wyspy Eolskie), znajdująca się nieopodal Gibraltaru hiszpańska Isla del Perejil, a nawet leżące na Atlantyku Wyspy Kanaryjskie oraz Madera.

przeplatającymi kapryśnymi frazami melodycznymi i motywami *Calypso* przyjmuje coraz to inny odcień wyrazowy – od delikatnego erotyzmu, po ton władczy. Wspólną cechą jest ubarwienie lirycznego materiału melodycznego quasi-tremolami/tremolandami, tworzącymi znakomite tło kolorystyczne gorącego żaru miłosnych uniesień. Nagromadzenie emocji wspomaganej rozbudowaną harmoniką o egzotycznym kolorycie znajduje swe rozwiązanie/ujęcie w cudownie brzmiącym końcowym akordzie A-dur, zabarwionym dodatkowo sekstą (dźwięk *fis* oktawy czterokreślnej). Część ta w największym stopniu nawiązuje do zdobyczy francuskiego impresjonizmu (zwłaszcza do biegników *Ondine* – pierwszej części tryptyku *Gaspard de la Nuit* Ravela). Częste tremolanda mogą wskazywać na inspirację sięgającą wstecz aż do późnych dzieł fortepianowych Ferenc Liszta. Metaforyczność, iluzyjność, unikanie dosłowności silnie odcisnęły piętno na tym ogniwie.

*Nauzykaa*⁸ (dedykowana Mariannie Dawydow/Davidoff) – córka króla Feaków pomogła Odysowi, gdy morze wyrzuciło go na brzeg⁹. Delikatne, eteryczne motywy w partii lewej ręki symbolizują jej zwiewny taniec – metrum 6/8 i rytm (ósemka z kropką – szesnastka – ósemka) i do złudzenia przypominają sicilianę. Słoneczny koloryt, taneczność, delikatność, beztroski nastrój, żartobliwość a nawet niewinna kokieterijność ustępują pod wpływem rosnącego napięcia i niepokoju (od t. 50 z szerokimi figuracjami, ich stopniową pionizacją powodującą zagęszczenie brzmienia). W kulminacji namiętne wyznanie miłosne królewny (materiał pochodzący z *Calypso*) zostaje definitywnie odrzucone przez Odysa. Zawiedziona, pełna melancholii *Nauzykaa* powraca zniechęcona do swego, tym razem bardziej powolnego tańca, zabawy, gry w piłkę. Ta prześliczna, najbardziej przyjazna słuchaczowi (łatwo uchwytna, rozwijająca się stale narracja i melodyka) część *Metop* stanowi genialne zwieńczenie cyklu. Jego programowość nie oznacza u Szymanowskiego ilustracyjności. Wieloznaczna symbolika uwieczniona w kamiennych doryckich metopach oraz *Metopach op. 29* Szymanowskiego nie jest ilustracją *Odysei*. Jej zadaniem jest wzbudzenie emocji i skojarzeń.

8 Utwór powstał w domku ogrodnika w Tymoszwówce, gdzie Szymanowski urządził swą „kompozytornię” i miał spokój.

9 „Więc ku dziewczkom rzucona piłka z rąk Nausiki / Leci, cel swój mija i pada w głąb rzeki, / A one w śmiech i wrzaski. Odys ze snu rwie się, / Usiadł”; Homer, *Odyseja, Pieśń Szósta*, tłum. Lucjan Siemieński.

Rezonans

W maju 1915 roku gotowa była pierwsza część *Metop*, a w październiku 1915 roku – kolejne dwie części, które H. Neuhaus grał Stefanowi Spiessowi. Kompozytor Tadeusz Kassern wspominał:

Jako uczeń Konserwatorium Lwowskiego (klasa fortepianu) poznałem – licząc lat 16 – twórczość Szymanowskiego z jego *Etiudy b-moll.* (...) *Etiuda* podziałała na mnie potężnie, otworzył mi się nowy, nieznany świat. Zacząłem sprowadzać kompozycje Szymanowskiego, i pamiętam, iż np. polirytmia *Metopes* postawiła mnie przed tajemnicami muzycznymi nie do rozwiązania¹⁰.

W *Wyspie syren* występuje bitonalność, np. w kadencji, w której prawa ręka gra trzyskładnikowe akordy na białych klawiszach, a lewa nony na czarnych (takt 60), co tworzy niezwykle efekt harmoniczny i zarazem kolorystyczny. Między innymi wskutek tego typu „ekstrawagancji” Szymanowski uchodzi wśród zwolenników Stanisława Niewiadomskiego i Piotra Rytla za „demonia fałszów”. W listopadzie 1922 roku H. Neuhaus skarżył się w liście do Szymanowskiego, że nie ma nut *Metop*, *III Sonaty* i innych utworów, z wyjątkiem kilku rękopisów (m.in. *Masek* i *12 Etiud*)¹¹. *Metopy* ukazały się drukiem dopiero 28 sierpnia 1923 roku.

14 stycznia 1923 roku Leopold Morin¹² w Salle Gaveau w Paryżu zagrał *Calypso* i *Nauzykaę* z *Metop* oraz utwory Schuberta, Skriabina, Bartoka, Tasmana i twórców francuskich. Po tym wykonaniu Helena Kahn-Casella¹³ napisała 16 stycznia 1923 roku do kompozytora przebywającego w Warszawie:

Nie znalazłam zupełnie *Metop* i nie wiem, czy Morin dobrze je zagrał. Podczas pierwszego wykonania szczególnie podobała mi się *Kalipso* i zakończenie *Nauzykai*, to znakomity fragment – wyznam jednak, że to Pańskie dzieło nie wywarło na mnie tak wielkiego wrażenia, jak *Maski*, *Mity* czy *Etiudy*¹⁴.

¹⁰ „Muzyka” 1937, nr 4–5, s. 139; cytata za: Karol Szymanowski, *Korespondencja*, t. 2 1920–1926, cz. 1, red. Teresa Chylińska, Kraków 1994, s. 87.

¹¹ Według: Karol Szymanowski, *Korespondencja*..., t. 2, cz. 1, s. 453.

¹² Léo-Pol Morin (1892–1941) – kanadyjski pianista, kompozytor, krytyk muzyczny i pedagog. Propagował współczesną muzykę, zwłaszcza kompozytorów francuskich i kanadyjskich.

¹³ Helena Kahn-Casella (1876–1952) – pianistka, akompaniatorka i korepetytorka, była żona A. Caselli. Mieszkała od 1919 r. samotnie w Paryżu. Dobry, chociaż nieco egzaltowany duch i oddany druh K. Szymanowskiego.

¹⁴ Karol Szymanowski, *Korespondencja*..., t. 2, cz. 1, s. 494.

W liście z 4 marca 1923 roku kompozytor przyznaje H. Kahn-Caselli rację, pisząc jej:

Bardzo chciałbym również, żeby Pani spróbowała przejrzeć trochę w domu *Nauzykaę* (czy była wtedy dobrze wykonana?). Myślę, że to jeden z moich najlepszych utworów. Co do dwu innych (*Metop*), to w rzeczy samej nie są nadzwyczajne¹⁵.

W lutym tego samego roku w Paryżu zagrano także *Metopy*, *Szeherazada*, *Mity*. Jednym z wykonawców był Mieczysław Horszowski. W 1923 roku H. Neuhaus bardzo intensywnie koncertował, dając niekiedy nawet trzy koncerty tygodniowo. Grał też utwory Szymanowskiego. Leonid Sabaniejew o jego recitalu w Kijowie tak pisał 15 listopada 1923 roku na łamach tamtejszej prasy:

Wspaniale oddany został w jego interesującym programie mało znany u nas Szymanowski. Jego „etiudy-problemy”, niezwykle ciekawe i bogate wewnętrznie, są nową próbą syntezy harmonicznego świata Skriabina z niemieckim wpływem, promieniującym od klasyków i Regera¹⁶.

W podobnym tonie komentowano jego występy w Moskwie, Charkowie, Odesie. 7 czerwca 1924 roku w Paryżu (teatr Vieux Colombier) Jan Smeterlin „wspaniale”, według słów H. Kahn-Caselli (list do A. Iwańskiego z 9.06.1924 r.¹⁷), grał m.in. *Metopy*.

W końcu sierpnia 1924 roku Jan Smeterlin z Bielska pytał kompozytora w postscriptum swego listu: „Co wołałby Pan, żebym grał w Londynie? *III Sonatę* czy *Metopy*? Będę to prawdopodobnie grał również w Paryżu, w grudniu”¹⁸.

24 września 1924 roku Szymanowski odpowiedział:

Nie chciałbym Panu niczego sugerować, jeśli chodzi o moje utwory na recital w Londynie. *Metopy* są mniej znane, ale wydaje mi się, że większe wrażenie wywiera [*III*] *Sonata*. Proszę więc wybrać według własnego uznania. W obu wypadkach będę cieszył się jednakowo, wiedząc, że zagra Pan to wspaniale¹⁹.

Ostatecznie zabrzmiały *Metopy*, a w recenzji („Revue Musicale”, 1.03.1925 r., VI nr 5, s. 295) pisano: „*Metopy* Szymanowskiego ukazały mistrzostwo Polaka, Jana

¹⁵ Tamże, s. 524.

¹⁶ Tamże, s. 568.

¹⁷ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 2, s. 118, 120.

¹⁸ Tamże, s. 157.

¹⁹ Tamże, s. 175.

Smeterlinga, niedawnego przybysza, zdolnego i mogącego zejść daleko: rytmem, wspaniałością tonu, niezwykłą pamięcią muzyczną przypomina Marchex'a"²⁰.

30 czerwca 1925 roku Jan Smeterlin ponownie zagrał *Metopy* w Paryżu (fortepian Gaveau).

To coś przeogromnie wzruszającego, że robi mi Pan prezent swoimi nowymi *Mazurkami*, które kocham, jeszcze ich nie znając. [...] W Londynie będę więcej razy grał, co pozwoli mi na wykonanie *III Sonaty*, *Metop*, a może do tego czasu także *Mazurków*.

– informował J. Smeterlin Szymanowskiego w nieco egzaltowanym liście z Wiednia datowanym na 25.09.1924 r.²¹

Owocna przyjaźń pianisty z kompozytorem rozwijała się nadal, bowiem J. Smeterlin w liście do kompozytora (Sztokholm, 20.10.1925 r.) zapowiadał: „6 listopada będę w Berlinie grał *Metopy*”²².

Najnowszą wówczas twórczość Szymanowskiego przeanalizował również na łamach prasy brytyjskiej Adrian Collins na łamach „The Chesterian” (1927 r., nr XI, s. 33–38):

Szecherezada, a także *Tantris* to zapewne arcydzieła (...). *III Sonata* pomimo swego rozmachu jest nierówna, głównie z powodu niezbyt obiecującego materiału, z którego zbudowana jest końcowa fuga. (...) Delikatność ciągle jest bliska sentymentalności, a siła – gorączkowości. Jednakże nie ulega wątpliwości, że twórczość jego jest oryginalna i przyciągająca, szczególnie dla pianisty. Rytmu u Szymanowskiego są bardzo zróżnicowane, bardzo niewiele jest elementów nowoczesnej techniki pianistycznej, których nie byłby świadom. (...) Delikatność, z jaką używa arpeggiów, to jeden z punktów stycznych łączących Szymanowskiego z Ravelem. *Nausicaa*, chociaż raczej pozbawiona treści, jest wspaniałym studium technicznym, z całym blaskiem *Ondine* czy *Scarbo* [z tryptyku *Gaspard de la Nuit* Ravela – dop. B.R.] – analizuje²³.

Znaczący ton przybierają głosy muzykologów niemieckich. Joseph Marx w 1933 roku pisał: „Coś z przymglonego kolorytu Debussy'ego daje się słyszeć w *Metopach op. 29*”. Kompozytor daje się poznać „jako miłośnik antyku – w swych

20 Henri Gil-Marchex (1894–1970) – pianista francuski, wychowanek legendarnego Alfreda Cortot. Specjalizował się w muzyce współczesnej; tamże, s. 176.

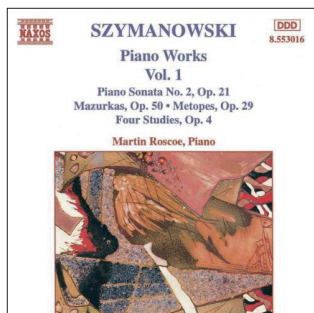
21 Cytat za: tamże, s. 178.

22 Tamże, s. 374.

23 Cytat za: Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 1, s. 237.

Impresjach greckich op. 29 [czyli Metopach – dop. B.R.], (...) jako technik-wirtuoz w obydwu sonatach fortepianowych op. 21 i op. 36”²⁴.

Interpretacje



Martin Roscoe (Naxos, 1994 r.)

Wyspa syren (5.25) – niezwykle delikatna, eteryczna, nieco statyczna narracja. Stopniowe narastanie brzmienia kojarzy się z coraz głośniejszym śpiewem syren lub też zbliżaniem się do ich wyspy – coraz bardziej widocznej. Artysta stara się prowadzić trzy płaszczyzny narracji. To wybitnie impresjonistyczna interpretacja. Po kulminacji przywoływanie syren staje się jeszcze delikatniejsze, słodsze. Panuje niewzruszona stabilność tempa.

Calypso (5.34), czarująca sobą i nadludzkimi sztuczkami, nie podnosi nigdy głosu (poza jednym gniewnym fragmentem – Odyse nie chce pozostać u niej?), „opłata” Odyseusza kuszącymi obietnicami.

Nauzykaa (4.31) o wyrazistych rysach (punktowany rytm i dokładna jego artykulacja), dziewczęco rozbawiona, lekko i z wdziękiem biegająca po łąkach, zaciekawiona przybyszem – wszystko to można dojrzeć w utworze i jego interpretacji. Poważnie na chwilę (od t. 50), by, z wewnętrznym przekonaniem o słuszności podjętej decyzji, pomóc Odyseuszowi. Znakomita interpretacja o wyrazistych cechach sprawia, że dzieło jawi się bardzo malowniczo i z czytelną fabułą. Ostatnia część tryptyku nie jest też tak statyczna jak poprzednie, dzięki czemu doskonale kończy/wieńczy cykl.

Dobrze pamiętać, że metopy to starożytne płaskorzeźby i sposób narracji proponowany przez M. Roscoe przypomina raczej ich oglądanie (jak to czynił Szymanowski w muzeum w Palermo), opisywanie, a nie muzyczne ilustrowanie akcji wybranych scen z homeryckiej *Odysei*, a tym bardziej uczestnictwo w nich. Pianista wyraźnie nawiązuje w swej grze do zdobywcy francuskiego impresjonizmu bez zamazywania wyrazistości konturów każdego dźwięku. To piękna, choć nieco jednostronna interpretacja cyklu ze znakomitą częścią ostatnią.

²⁴ „Anbruch”, listopad/grudzień 1933, s. 133–135, cytata za: Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 4, cz. 2, s. 328–329.

Jerzy Godziszewski (Polskie Radio, nagr. 1993 r.)

Wyspa syren (6.10) – dźwięk głęboki, nasycony, barwny, wręcz namacalny, pozbawiony jakiejkolwiek ostrości. Olbrzymia, dotykalna wręcz jest plastyka wypowiedziania fraz. Syreny są w interpretacji J. Godziszewskiego pewne swego zwycięstwa. Dotąd spokojnie falujące morze zmienia w pobliżu wyspy swe oblicze w śmiertelną kpiel.

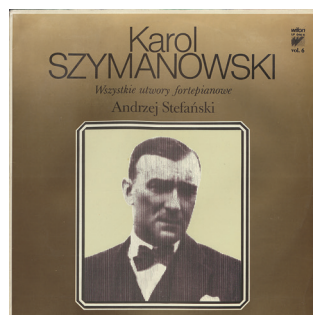


Calypso (5.56) bez nachalności przekonuje przybysza do siebie. Czyni to niespiesznie, jest wszak nieśmiertelna. Meandry fraz, bogactwo pomysłów, nakładanie się wielu plastycznie ukazanych motywów odzwierciedlają sztukę przekonywania i siłę argumentów tytułowej bohaterki. W końcu zniecierpliwiona odmową Odysa zastyga w bezruchu – staje się ponownie metopą... J. Godziszewski kongenialnie interpretuje tę część.

Nauzykaa (4.33) – nie tak beztroska i wesoła, jak w interpretacji M. Roscoe, bohaterka ostatniej części pozostaje świadoma swego wysokiego pochodzenia oraz związanych z tym powinności. Jest konkretna i pragmatyczna, chwilami wręcz władcza. Odys musi się podporządkować jej woli. „Gęsta” gra pianisty odzwierciedla wielowymiarowość postaci i gorący klimat Sycylii, zaś czytelność artykulacyjna – determinację bohaterki oraz przejrzystość tamtejszego powietrza.

Andrzej Stefański (Wifon LP 046/1-6, nagr. 1978–1981, wyd. 1983 r.)

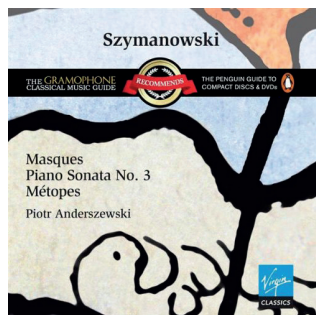
Wyspa syren (5.57) przybiera niemal improwizacyjny charakter, choć każdy szczegół jest głęboko prześlany i uzasadniony. Rytmika oddana kapryśnie i z dużym wyczuciem czasu. Narracja wyjątkowo przejrzysta, czytelna i zrozumiała.



Calypso (5.59) pozostaje w tym samym muzycznym klimacie co część poprzednia. Dominują bogata kolorystyka brzmienia i jej różnobarwna zmienność, ujmująca prostota i jasność w ekspozowaniu myśli muzycznych. Przekonuje niezwykle naturalne prowadzenie narracji.

Nauzykaa (4.52) – długie pedały na początku utworu zmiękczają artykulację i dźwięk, a rysunek rytmiczny zostaje spokojnie oddany (żadnej „mazurkowej” szesnastki po ósemce z kropką). Świetne, niewielkie rubato czynią z motywów słowa, a z fraz zdania. Niezwykle piękna, udana, wzorcowa, bardzo inteligentna interpretacja. Elementy impresjonistyczne i ekspresjonistyczne

pozostają w równowadze. Świetna narracja, elastyczność agogiczna, plastyczność w prowadzeniu rysunku melodycznego, wielopłaszczyznowość, wielowątkowość, dzięki czemu zupełnie nie odczuwa się szybkich temp. Artysta ukazuje bez uproszczeń i „skrótów”, jak łatwa w odbiorze może być „trudna” muzyka.



Piotr Anderszewski (EMI, 2005 r.) *Morze w Wyspie syren* (7.21) faluje i pulsuje życiem, skrzy się odbłaskami słońca (spokojne, powolne tremola), a śpiew syren na tle falowania zdaje się być nierzeczywisty. Potężnie rozbudowana dynamicznie kulminacja to obraz Odysa targanego sprzecznymi uczuciami.

Słodko podstępna *Calypso* (6.56) o mrocznym, a nawet pośepnym obliczu wywiera duże wrażenie za sprawą pełnej skali stosowanych środków dynamicznych. Jakże

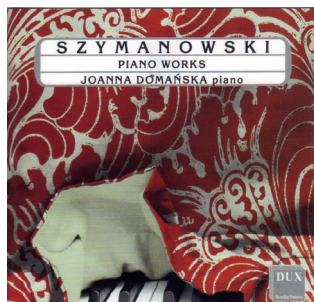
jasnym, promiennym akordem A-dur kończy się ta opowieść.

Nauczkaa (5.48) przemawia do słuchacza tak plastycznie, wyraziście, deklamacyjnie, jak wybitny aktor recytujący *Odyseję*. Dzieje się tak dzięki znakomitej dykcji muzycznej, czyli wyrazistemu ukazywaniu każdego motywu i frazy, pomimo z reguły długiej pedalizacji i dyskretniej dynamiki. Nie ma tu miejsc „pustych muzycznie”. Duże wrażenie wywiera przyspieszenie od t. 71, a wcześniejszy ustęp brzmi niemal jak fragment z *Pietruszki* I. Strawińskiego.

Artysta podkreśla nowatorstwo języka muzycznego *Metop*, stąd interpretacja ta nie należy do łatwych w odbiorze. Wykonanie op. 29 przez P. Anderszewskiego jest żywym przykładem, że dłuższy niż u innych pianistów czas trwania utworów nie musi 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 mikrodynamikę i tworzenie napięć (między)interwałowych. Zaslugą jego wyobraźni jest transcendentalna zdolność scalania tego typu ważnych „drobiazgów” w koherentne całości. Przeciętny słuchacz, nie zdając sobie sprawy, dlaczego mu się taka interpretacja podoba, wyczuwa jej kreatywność, wyjątkowość i to, że obcuje ze sztuką przez duże „S”. Bardzo impresjonistyczna i zarazem ekspresjonistyczna interpretacja. Zupełnie inną sprawą jest np. zagadnienie wierności tekstowi muzycznemu w najdrobniejszych szczegółach bądź mniejsze lub większe odchylenia od niego w zakresie realizacji rytmiki, dynamiki, agogiki...

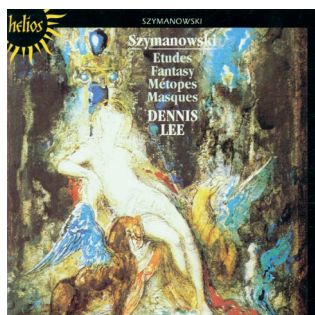
Joanna Domańska (Dux, listopad–grudzień 2007 r.)

Wyspa syren (7.56) – leniwie płynąca narracja z silnym różnicowaniem kolorystycznym jej poszczególnych poziomów i nieco statycznym frazowaniem sprzyja wrażeniu wszechogarniającego spokoju i „dziania się” z oddali. Artystka wydaje się być obserwatorem wydarzeń, a nie ich uczestniczką. Stopniowo daje się jednak wciągnąć w ich tok, zbliżając się do nich (większy poziom dynamiki), lecz nadal pozostając nieco obojętną (statyka tempa). Nieco ciężkie i powolne są tryle/tremola. Dopiero od t. 48 wyczuwa się ożywienie pulsacji. Wydaje się, że pianistka w sposób bogaty, ale zarazem skomplikowany oddaje ducha kompozycji, która i tak jest trudna w odbiorze. Utwór pozostaje w zawieszeniu – niedopowiedziany, bez dominującej kulminacji. Można skonstatować, że wyspa syren obserwowana była z bezpiecznej odległości, a ich wabiący śpiew pozostawał niesłyszalny. Przyjęcie takiej opcji interpretacji utworu, zgodne co prawda z zamiarem kompozytora, nie sprzyja pozyskiwaniu słuchacza.



Calypso (6.59) – ruch i kapryśność narracji oddane są właściwie. Bardzo czytelna pedalizacja prosi się chwilami o tworzenie większych „obłoków”. Gwałtowne zmiany dynamiki przypominają o nieobliczalności i niecierpliwości bohaterki utworu. Brak giętkiej mikroagogiki wspartej mikrodynamiką tworzy wrażenie bezwzględności rysunku melodycznego i jego metrycznego egzekwowania. A może *Calypso* w ten sposób ukazuje swój nieugięty charakter?

Nauzykaa (5.18) – frywolna, radosna, zalotna, delikatna – taką widzi ją pianistka na początku utworu. Ostinatowy rytm nie odgrywa tu znaczącej roli. *Nauzykaa* okazuje się jednak niezbyt wyrafinowana w swej dziewczęcości, lecz raczej rustykalna, ze zdrowymi rumieńcami. Taka też jest interpretacja tej części tryptyku. Epizod od t. 42 wydaje się być grany zbyt małymi jednostkami formalnymi, stąd wrażenie jego pokawałkowania. Zaloty stają się z biegiem rozwoju natrętne, by po zrozumieniu przez bohaterkę ich bezcelowości ucichnąć na końcu. Okazywanie uczucia w grze, emocji, ciepła zostało w *Metopach* zredukowane do minimum. Panuje duch rzeczowości przy braku poetyckości, co wynika nie z rodzaju brzmienia, lecz chłodno-logicznego operowania czasem muzycznym oraz niepozwalania sobie na drobne niuanse i „smaczki”.



Dennis Lee²⁵ (Hyperion/Helios, 1990 r.) *Wyspa syren* (5.39) – bardzo długa pedalizacja, rozwijanie agogiczne i dynamiczne, podkreślanie natarczywości śpiewu syren, epicki rozmach obok barwnych obrazów a nawet antycypacja (sic!) „późnego” Prokofiewa (t. 48 i kolejne, partia lewej ręki) tworzą swoistą, intrygującą, ale ciekawą, choć niezbyt spójną stylistycznie mieszankę (od impresjonizmu, poprzez ekspresjonizm do witalizmu, zahaczając o abstrakcjonizm). Nie za szybkie są tryle i tremola.

Calypso (5.00) wydaje się być kapryśna i znerwicowana. Jej postać została nakreślona/potraktowana bardzo nowocześnie (kubistycznie). O powabności, czarującym wdzięku mowy być nie może. W tym wykonaniu to przebiegła, często apodyktyczna i dogmatyczna osoba, jedynie chwilami udająca kochankę. *Nauzykaa* (4.20) zbliżona bardziej charakterem do *Błazna Tantrisa z Masek*, targana sprzecznościami wewnętrznymi, przypominająca dokładnie i sprawnie działającą jakąś mechanicznie turkoczącą maszynę, która bynajmniej nie jest wrzecionem Ariadny (t. 67–80) może wprowadzić w głębokie zdumienie, ale nie w zachwyt. Jakże daleko sięga wyobraźnia pianisty! Woluntarystyczne i egoistyczne traktowanie materiału muzycznego *Metop* nie ma tu sobie równych, choć formalnie i warsztatowo wszystko jest na swoim miejscu. Kto chce polubić, a tym bardziej naprawdę zrozumieć, op. 29 Szymanowskiego nie powinien zacząć od słuchania nagrań tego wykonawcy.



Aleksandra Utrecht (Muza SX 0973, 1973 r.) zdumiewała zawsze grą niezwykle pewną, z góry zdefiniowaną w każdym szczególe. W swym nagraniu op. 29 pianistka ucieka od ilustracyjności, programowości.

Wyspa syren (6.25) – spokojna narracja prowadzona jest wielopłaszczyznowo i wielowątkowo. Pianistka może nie porywa słuchacza swą grą (zwłaszcza pod względem agogicznym i w kreowaniu barw), ale jej interpretacja pozostaje suwerenna oraz rzetelna, z nieco zatomizowaną narracją.

Podobny duch panuje w *Calypso* (6.45). Brak parcia do przodu (z paroma wyjątkami) i spokój oznaczają pewną stagnację. Dynamika forte realizowana jest zbyt dosłownie, choć brzmienie pozostaje nadal ciepłe i miękkie.

²⁵ 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.

Nauzykaa (4.53) onieśmielona Odyseuszem bardzo powściągliwie rozpoczyna swe płasy. Rozkręca się jednak stopniowo, przyspiesza. Rozwój, obrazowość, znakomita charakterystyka postaci powodują, że intencje pianistki są przewidywalne pod względem prowadzenia narracji i jej kształtowania. Równowaga wszystkich elementów powoduje, że wykonanie jednak niczym szczególnym się nie wyróżnia, nie jest charakterystyczne, chociaż prezentuje bardzo wysoki poziom. Oprócz ostatniego ognia brakuje tu odrobiny szaleństwa, spontaniczności, swobody.

Martin Jones (Nimbus, 1992–1993 r.; 15.49)

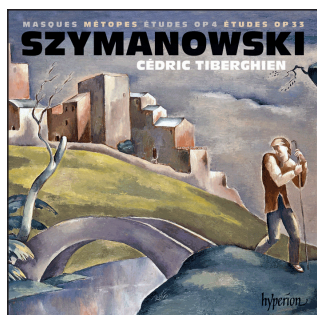
Wyspa syren (6.08) grana w typowej estetyce impresjonistycznej C. Debussy'ego i w dodatku bardzo statycznie, bez sięgania po agogiczne środki ekspresji (zwłaszcza do t. 48), stanowi bardziej rodzaj muzycznego i zarazem „malarskiego” opisu obrazu niż relacjonowania bądź komentowania „akcji” sugerowanej tytułem. Trudno mówić o budowaniu narracji czy architektoniki, które stają się zaledwie wypadkową zapisu nutowego. Pianista ujmuje swą interpretację w trzy człony – spokojny, burzliwy (dynamicznie!) i ponownie spokojny, spływając tym samym ukazanie sensu, a tym bardziej konstrukcji utworu, a wspomniana „malarskość” – delikatna, akwarelowa nie budzi bynajmniej skojarzeń sugerowanych tytułem.



Calypso (5.24) pozostaje w podobnej estetyce co część poprzednia, choć pianista śmieiej wykorzystuje ekspresję agogiczną w tworzeniu nastrojów oraz buduje kilka mniejszych i większych kulminacji. Zabieg ten wydatnie ożywia narrację. Jedynie w początkowej fazie *Tempo I. Mesto* (od t. 55) rwie ją, grając najmniejszymi jednostkami formalnymi. Najpiękniej brzmią ostatnie takty (od t. 77) o świetnie prowadzonej polimelodyce.

Nauzykaa (4.17) – jej roztańczone, lekkie, rozbawione i przekornie powtarzane początkowe motywy, improwizacyjność (t. 27–29, *Ancora poco meno*), budowanie i nieustanny rozwój narracji udatnie przełamują statykę poprzednich ogniw cyklu. Pełna skala ekspresji dynamicznej oraz agogicznej, konsekwentne budowanie na dużej przestrzeni (od t. 60) wielkiej, głównej kulminacji (t. 80–88) o wirtuozowskim rozmachu i sugestywne wygaszenie emocji w kilku ostatnich taktach pozwalają mówić o mistrzowskim oddaniu idei utworu i cieszą ucho słuchacza.

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



Cedric Tiberghien (nagr. Henry Wood Hall w Londynie, 10–12 marca 2013 r.; wyd. Hyperion, 2014 r.)

Wyspa syren (6.38) – wszechogarniający spokój sprawia wrażenie delektowania się szczegółami obrazu tak fascynującego, że zatracą się poczucie czasu. Plastycznie, wielowarstwowo prowadzona narracja sprawia wrażenie, że jednocześnie postrzegając całość metopy, widzimy/słyszymy najdrobniejsze szczegóły, ponieważ między detalem a umieszczeniem go w całości budującej architekturę dzieła panuje równowaga. Statyczny

obraz utworu zaczyna się stopniowo zmieniać w namiętną narrację symbolizującą coraz intensywniejsze nawoływanie syren. Po kulminacji powraca spokój i podziwianie metopy, a nie bezpośrednie jej przeżywanie emocjonalne.

Calypso (6.03) – impresjonistyczny koloryt, wewnętrzny spokój agogiczny, niewielkie operowanie dynamiką tworzą kolejny obraz muzyczny, a pojęcie czasu przebiegu utworu ulega marginalizacji – artysta ma go maksymalnie dużo, a jednak słuchacz nie odczuwa jego nadmiaru – tak ciekawie prowadzona jest nie narracja, lecz opisywanie muzealnego artefaktu, który pobudził wyobraźnię kompozytora. A jednak w interpretacji nie ma niczego zastygłego, określonego *a priori*. Artysta wszechstronnie nakreśla urodę bohaterki i jej losy, wydobywając coraz to nowe, interesujące szczegóły, które nie mącą obrazu całości, lecz stają się jego integralną częścią. Bogactwo barw i nastrojów idzie w parze z czytelnością i jasnością zamysłu interpretacyjnego. Artysta opowiada w fascynujący sposób o wydarzeniach, nie stawiając się w ich centralnym punkcie i nie uzurpując prawa bycia ich bohaterem. Dystans ten świadczy o olbrzymiej dojrzałości i obdarzaniu słuchacza zaufaniem, nie trzeba go bowiem zadziwiać pustą wirtuozerią. „Szklane” brzmienie końcowych akordów zaskakuje i przypomina, że oglądamy muzealny, chociaż żyjący własną historią artefakt.

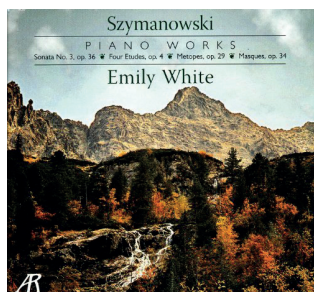
Nausicaa (5.31) – niewinnie, nieśmiało roztańczona i snująca swą pieśń bohaterka ukazuje swe młode oblicze w sposób powabny, ale nie natarczywy, ujmujący, a jednak niekuszący. Pianista unika dosłowności i jakiegokolwiek przesady w kreowaniu nastrojów i obrazów. Kruchość, delikatność, przejrzystość, a nie tylko czytelność rysunku melodycznego i rytmicznego, logiczność ujęcia obok „wyćwiczonej” spontaniczności nie mają sobie równych. Doskonale jest prowadzenie głównej linii na tle głosów dopełniających, traktowanych samodzielnie, a jednocześnie uwypuklających główny temat. Po nieco wolniejszych taktach początku, w szybszym tempie tytułowa bohaterka po ujrzaniu Odyseusza próbuje go oczarować swym tańcem (delikatna dynamika i także artykulacja). Jej próba uwiedzenia rozbitka staje się coraz bardziej śmiała i wyrafinowana, natarczywa

i odważna, tak jakby bohaterka szukała różnych sposobów (nowe motywy i ich wersje) osiągnięcia swego celu, z którego musi w końcu zrezygnować.

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

Emily White op. 29 (Arabesque Z 6807, wyd. 2009 r.)

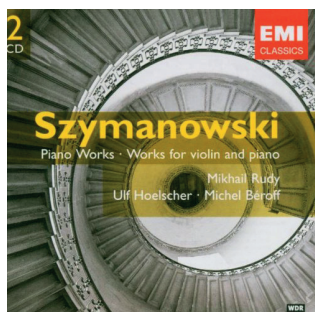
Wyspa syren (5.57) – pianistka tworzy nastrój od pierwszych taktów utworu, a jednocześnie opowiada (prowadzi narrację), wciągając słuchacza i przykuwając jego uwagę. Różnicuje barwy brzmienia, plastycznie prowadzi wszystkie wątki. Syreni śpiew nie jest w tej interpretacji nadmiernie natarczywy, jednak z biegiem utworu przeradza się w otwarcie okazywane zniecierpliwienie. Kolejna faza wytchnienia i odpoczynku prowadzi do zaśnięcia bohatera. A może obraz wyspy syren nie był rzeczywistością, lecz snem lub piękną imaginacją, w której sceny/obrazy przenikały się nawzajem, mieszały, wreszcie stopiły w jedną wizję. Bardzo impresyjna, sugestywna interpretacja.



Calypso (5.52) – kapryśna linia wymaga równie kapryśnej agogiki i nieustannej zmiany barwy brzmienia oraz nastrojów. Pianistka nie demonizuje bohaterki, charakteryzując ją w muzyczny sposób jako delikatną, powabną, czarującą, ale zachowującą tajemniczość. Zwraca uwagę doskonałe operowanie kilkoma planami dźwiękowymi i narracyjnymi, z nadawaniem im odrębnej charakterystyki i barwy. To piękna, wieloznaczna i wielowątkowa interpretacja.

Nauzykaa (4.22) – świetnie uchwycona taneczność oraz delikatność i wielowymiarowość postaci. Główna bohaterka została w muzyczny sposób scharakteryzowana jako potrafiąca się i bawić, i zamyślić, radująca się i życiem, i młodością, entuzjazmująca się każdą jego chwilą.

Metopy op. 29 w ujęciu E. White to sugestywne, malarskie wizje. Każda z nich tworzy logicznie zamkniętą całość, która jest wypełniona frapującą treścią. Choć związek pomiędzy poszczególnymi częściami cyklu jest swobodny, a nawet umowny oraz wypływający z ich impresjonistycznego potraktowania, całość brzmi bardzo przekonująco, a pianistka ukazuje swój kunszt z najlepszej strony.



Mikhaïl Rudy (nagr. maj 1995 r., Paryż; wyd. EMI, 2005 r.)

Wyspa syren (6.22) – leniwie falujące morze, coraz bardziej natrętny śpiew, a raczej zwodnicze zawodzenie syren znajdują bardzo dobre odzwierciedlenie w grze pianisty. Narracja budowana jest jednocześnie na kilku, niezależnych od siebie, a jednak doskonale współgrających ze sobą płaszczyznach. Pianista osiąga ten efekt nadając każdej warstwie samodzielną, bardzo czytelną dla słuchacza narrację. Gra kolorowo, impresyjnie.

Tylko w wysokich gradacjach dynamicznych staje się twardy dźwiękowo. Giętkość agogiczna nie należy do jego mocnych stron.

Calypso (7.04) – powabna postać nie przywdziewa w tej interpretacji skóry niewinnego baranka – potrafi przemawiać władczo, by zaraz potem wabić słodyczą. Wyrafinowany rysunek melodyczny i rytmiczny kompozycji znajduje pełne odzwierciedlenie w grze pianisty. M. Rudy logicznie, plastycznie i sugestywnie prowadzi narrację i z przekonaniem buduje przykuwające uwagę obrazy muzyczne. Okazuje się, że potrafi grać miękko brzmieniowo i giętko agogicznie.

Nauzykaa (5.28) z zaciekawieniem przyglądająca się nieznanemu przybyszowi, nieśmiało rozpoczyna swój powolny taniec. Wdzięk i lekkość bohaterki pianista dosłownie przenosi na grę. Aż dziw bierze, że nieco podobne pod względem faktury i wyrazu op. 29 i op. 34 M. Rudy potraktował tak odmiennie. Znacznie bliższy jest ideom kompozytora w *Metopach* niż w *Maskach*. Te drugie traktuje zbyt technicznie i dosłownie, zapominając o poetyckich pierwowzorach, a realizując się jako pianista-wirtuoz mimo nie zawsze wygórowanych temp.



Sinae Lee (Divine Art. nagr. Glasgow, wrzesień 2002 – luty 2005 r.)

Wyspa syren (5.45) – bardzo czysta/przejrzysta pod względem pedalizacji, co urywa niektóre brzmienia ze szkodą dla jego ciągłości. Tremola oraz tryle nie zawsze wyraźne, równe i grane do końca. Kołysząca narracja z zatrzymaniami jest porwana, a syreni śpiew to raczej nikielne zawodzenie. Dopiero od t. 48 (*Più mosso, agitato*) postępuje chwilowa intensyfikacja gry. Mało przekonujące ujęcie S. Lee pozbawione jest operowania kolorystem brzmienia, plastyką frazowania, a sama pianistka gra utwór bez wewnętrznego przekonania. To nie „gorące”, lecz zaledwie „letnie” wykonanie pozbawione szerokiej skali ekspresji.

W *Calypso* (5.25) narracja układa się bardziej przekonująco niż w poprzedniej metopie. Spokojne ustępy sąsiadują jednak z gwałtownymi crescendami, co rozbija spójność i logikę budowania muzycznych obrazów. S. Lee zbyt dosłownie i jednoznacznie egzekwuje dynamikę i agogikę, która przestaje być kompatybilna z innymi współczynnikami wykonania i powoduje nieuzasadnione muzycznie przeskok do, jeśli nie skrajnych, to co najmniej zbyt oddalonych od siebie emocji.

Nauzykaa (4.17) grana jest z wręcz metronomicznym pulsem, ale za to lekką i przejrzystą artykulacją. Pianistka w drugiej połowie utworu zaczyna się spieszyć, co powoduje rwanie się wątków oraz przerost techniki nad muzyczną treścią. Element taneczny niemal nie został ukazany.

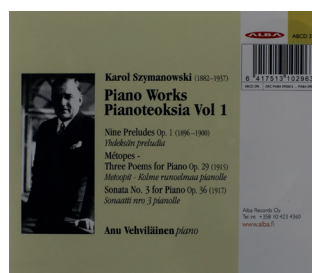
Charakterystyka poszczególnych metop nie jest przekonująca w interpretacji S. Lee. Brakuje przewodniej idei – czy to konsekwentnie rozwijanej narracji, na którą składają się m.in. plastyczne frazowanie i przekonujące operowanie agogiką i dynamiką, bądź potraktowania cyklu impresjonistycznie z ewokowaną feerią barw z jednoczesnym ukazywaniem wielopiętrowych struktur i bogactwa wątków. Niestety jej wizje są płaskie i monochromatyczne.

Anu Vehviläinen (nagr. Helsinki, 5 i 12 czerwca 2008 r.; wyd. vol. 1 Alba ABCD 296)

Wyspa syren (7.50) – starannie celebrowana narracja z wypowiedaniem każdej frazy i motywu oraz nadawaniem im należytej muzycznej wagi tworzy w połączeniu z wielobarwnym kształtowaniem poszczególnych (nakładających się lub/i dopowiadających) wątków niesamowicie ciekawy i intrygujący muzyczny spektakl. Artystka odkrywa przed słuchaczem fascynujący dźwiękowo świat greckich mitów, przekazując ich przesłanie w sposób wyrafinowany, a jednocześnie łatwy w odbiorze.

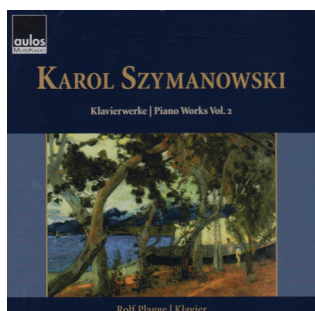
Calypso (6.35) pozostaje w podobnym klimacie, co poprzednia metopa. Narracja prowadzona jest nieco płynniej, ale równie kunsztownie pod względem ukazywania wielopłaszczyznowej struktury utworu. Artystka często delikatnie sugeruje emocje, a unika prób przekon(yw)ania słuchacza natarczywością w przedstawianiu własnej wizji utworu.

Nauzykaa (5.05) – delikatność, wręcz kruchość rysunku tytułowej postaci, odzwierciedlenie jej niewinnych płasów, zdziwienie spotkaniem Odyseusza... Interpretacja ta jest tak obrazowa, że wręcz namacalna. Artystka konsekwentnie rozwija narrację (i dynamicznie, i agogicznie), doprowadzając do



przekonującej kulminacji. Faza wygaszania znakomicie ucisza i rozładowuje euforyczne emocje.

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. Vehvilainen za wzorcową. Nie jest ona bynajmniej przeznaczona dla odbiorcy żądnego tzw. mocnych wrażeń. Te znaleźć można u wielu innych, mniej wyrafinowanych wykonawców.



Rolf Plagge (wyd. Aulos vol. 2)

Wyspa syren (6.24) – giętkość i plastyczność frazowania oraz operowanie kilkoma planami dźwiękowymi jednocześnie, zachowanie złotego środka między cyzelowaniem szczegółów a perspektywicznym obejmowaniem całości dzieła nie należą do mocnych stron pianistki R. Plagge. Krótki i niewielki w natężeniu pogłos, predykcja do gry mało wiązanej (*legatissimo* trudno w jego grze usłyszeć) oraz suchości, a także w wyższych gradacjach dynamicznych twardości brzmienia sprawiają, że impresyjny urok utworu nie został wyeksponowany. Nade wszystko brakuje autentyczności współprzeżywania utworu podczas dźwiękowego powoływania go do życia. Formalnie wszystko jest na swoim miejscu, nie ma jednak magii.

Calypso (5.05) – technika trylowa, odgrywająca dużą rolę w obu pierwszych częściach cyklu, nie jest atutem wykonawcy. Tryle i tremola są niezbyt precyzyjne, zostają mocniej zaatakowane pierwsze dźwięki, a potem nie słychać srebrzystego migotania, gdyż... niewiele w nich w ogóle słychać oprócz ich nagłego urywania. Postać bohaterki jawi się w grze pianisty jako typ władczy, podstępny, osiągający to, co zamierza. Wrażeniu temu sprzyja rodzaj dźwięku, surowość w prowadzeniu narracji i zaledwie minimalne operowanie agogiką.

Nauzykaa (5.16) – statyczne agogicznie i dynamicznie frazowanie sprawia, że wszystkie fragmenty taneczne, a zwłaszcza te z dźwiękami repetowanymi, odbiera się jako obcesowe, natrętne. Krótkie, płaskie brzmienie potęguje powyższe wrażenie. Wszelkie krótkie wartości rytmiczne wyłamujące się z ogólnego ruchu wykonywane są „technicznie” („etiudowo” w pejoratywnym znaczeniu), zwykle zaakcentowane i nagle ruszające do przodu, co skutecznie niweczy nie tylko plastykę przebiegów, ale ich muzyczną wymowę, sprowadzając je do „błyskotliwych ozdóbek” niekrywających w sobie zbyt wiele muzycznej treści. Uwaga ta dotyczy zresztą wszystkich ogniów *Metop*, a nawet *Masek* w wykonaniu tego pianisty.

Janina Fialkowska (Opening Day Recordings, nagr. North York/Ontario/Kanada, 27–29 czerwca 1995 r.)

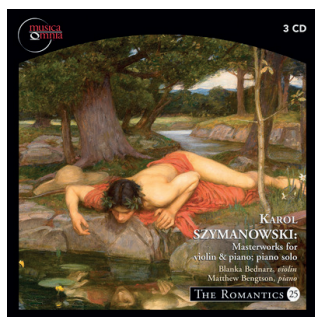
Wyspa syren (5.40) – eteryczne, bardzo ciche, ale bardzo szybkie biegniki wpisują się w impresjonistyczną koncepcję wykonania, podobnie jak brak natarczywości agogicznej oraz dynamicznej. Falowanie napięć nie jest wymuszone z góry obraną koncepcją, lecz wypływa z rozwoju narracji, pozostając podobnie jak inne elementy gry w umiarkowanych granicach. Bardzo długie czekanie na fermacie w t. 60 pozwala na podjęcie *martellato* od *pianissimo* przewidzianego przez kompozytora. Tytułowa wyspa syren nie jest w tej interpretacji rzeczywistością, lecz dalekim wspomnieniem pozbawionym odcienia bezpośredniej emocjonalności, a tym bardziej dosłowności, czy uczestniczenia w muzycznych wydarzeniach. Pianistka opowiada o nich, nie mówiąc wszystkiego, nie epatując ekspresją. Syreni śpiew (a raczej zawodzenie) nie jest tu natarczywe, emocje żeglarza również. To raczej budowanie morskigo pejzażu z wyspą w tle.



Calypso (5.38) – to oglądanie postaci bohaterki i jej twarzy z bliska, dostrzeganie drobnych szczegółów, ale także całości. Wykwintna gra jest pełna wieloznaczności i sugestii. Narracja odbywa się na wielu płaszczyznach i jest prowadzona bez przesadzonej agogiki i dynamiki, co sprzyja wrażeniu „oglądania obiektu”, a nie relacjonowania wydarzeń. Wydaje się, że artystka uzewnętrznia swoje odczucia towarzyszące studiowaniu metopy, że jest nią zafascynowana. A może utożsamiając się z utworem i jego wymową, następuje proces utożsamiania się pianistki z bohaterką, co czyni tę interpretację jeszcze ciekawszą i głębszą.

Nauzykaa (4.17) pojawia się muzycznie z niezrozumiałą, bo odmienną (różną) artykulacją w pierwszych dwóch taktach. Pianistka maluje postać głównej bohaterki bardzo konkretnie, dokładnie, ale pozbawia ją lekkości, nieśmiałości, młodzieńczej niepewności i delikatności. Płasy Nauzyki stają się od t. 29 coraz bardziej kapryśne, odważne, by wreszcie przerodzić się w orgię (od t. 62), a w końcu we wściekłość (od t. 67). Końcowy fragment przywraca spokój. Taneczność odzwierciedlono w wykonaniu minimalnie, a całość – przerysowana, ciężka artykulacyjnie, dynamicznie i emocjonalnie nie przystaje do wyobrażeń o bohaterce utworu.

W nagraniu op. 29 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 ogniwa op. 29 obarczona jest wyszczególnionymi mankamentami.



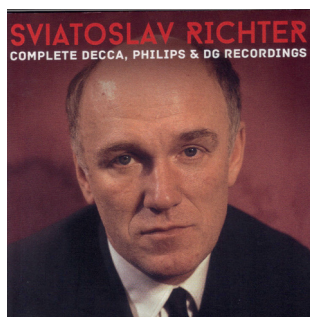
Matthew Bengtson²⁶ (wyd. Musica Omnia 703, nagr. marzec 2013 r.)

Wyspa syren (5.50) grana jest statycznie, a narracja rozwija się powoli chociaż nieustannie, kilkoma falami. Ukazywanie planów dźwiękowych jest dość wyraziste, choć plastyczność ich linearnego prowadzenia już nie. Skala dynamiczna nie jest zbyt bogata, a o urodzie brzmienia również trudno mówić. Całości brakuje przede wszystkim wizji wykonawczej i przewodniej myśli.

Calypso (6.11) wydaje się być interpretowana nieco subtelniej i ciekawiej niż poprzednia metopa. Narracja jest w niej również swobodniejsza i bardziej plastyczna, co nie oznacza, że w pełni przekonująca, jednak rozwija się aż do końca utworu.

Nauzykaa (4.51) – brakuje lekkości i powabności w pierwszych ośmiu taktach. Główny temat podany zgrabnie choć artykulacyjnie i dynamicznie niezbyt lekko. Ciąg dalszy rozpada się na kilka słabo ze sobą związanych myśli. Bohaterka tej metopy staje się chwilami natarczywa.

Najbardziej kolorystyczny cykl utworów fortepianowych 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.



Światosław Richter (Decca, Wiedeń, 20 lutego 1989 r.) – wyciszona, impresjonistycznie kolorowa aura towarzyszy *Wyspie syren* (5.05) od samego początku. Skrajnie samodzielne w narracji i kształtowaniu barw są poszczególne głosy/plany (od t. 7), co przy bardzo czystej technicznie, precyzyjnej grze sprawia kolosalne wrażenie. Wszechogarniający spokój wspomagany subtelnością dynamiką wywołuje efekt/złudzenie znacznego oddalenia. Napięcie (dźwiękowe, nieagogiczne!) wzrasta jednak nieubłagane od t. 22 na olbrzymiej płaszczyźnie do pierwszej kulminacji w t. 31, by w dalszym przebiegu falować coraz częściej

²⁶ 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).

i z większą amplitudą. Potężne *Fortissimo con passione* od t. 53 daje zaledwie przedsmak tego, co nastąpi w dalszym przebiegu – nawałnicy *Allegro assai agitator e tempestoso* (t. 60). Rozmigotane, subtelne tryle i arabeski (od t. 61) dominują przed powrotem tematu początkowego (t. 73) – równie subtelnie potraktowanego. Prymat w konsekwentnym ukazywaniu architektoniki dzieła, idący w parze z bogatą kolorystyką, nie przeszkadza, a tym bardziej nie zakłóca wzorowego porządku metrorytmicznego oraz czytelności każdego dźwięku. Wyczuwa się jednak, że artysta, będący przecież genialnym narratorem, „zaledwie” opowiada o mitycznych wydarzeniach, pozostając w stosunku do nich w chłodnym dystansie. W interpretacji tej znakomicie ujawnia się tak często podziwiana (także przez samego Harry’ego Neuhausa) cecha Ś. Richtera – ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy – jakby z lotu ptaka z jednoczesnym dostrzeganiem w nim najdrobniejszych szczegółów. Złudzenie to pianista osiąga (przynajmniej w tym utworze) spokojem agogicznym i całkowitą przewidywalnością wydarzeń dla słuchacza, który „z góry” wie, że wszystko zakończy się szczęśliwie. A przy tym Ś. Richter unika dosłowności, uporczywej ilustracyjności, natrętnego dydaktyzmu w ukazywaniu urody utworu, a tym bardziej pouczania odbiorcy – muzyka pozostaje najważniejsza przy wzorowym odzwierciedleniu tekstu utworu. Na takie mistrzostwo stać największych!

Calypso (5.57) – w całości zapisana przez kompozytora w systemie trzech pięciolin została zagrana nieco swobodniej agogicznie niż część poprzednia. Dominuje refleksyjna narracja i raczej ciemne barwy brzmienia. Wydaje się, że pianista bardziej emocjonalnie zaangażowany jest w proces wykonawczy, choć oczywiście (jak na Richtera przystało) daleko mu do spontaniczności. Duży diapazon dynamiczny, płynne zmiany nastrojów tworzą frapujący wizerunek – dźwiękowy portret tytułowej bohaterki.

Analizując stosunek Ś. Richtera do twórczości Szymanowskiego, nie można pominąć tego, że pianista ok. 20-krotnie wspomina nazwisko kompozytora na łamach swych pamiętników zatytułowanych *O muzyce* prowadzonych od 1970 do 1995 roku. Już od 1939 roku Ś. Richter studiował utwory Szymanowskiego. Na swój japoński debiut uważany przez niego samego za udany²⁷ (Osaka, wrzesień 1970 r.) wybrał m.in. dwie pierwsze części z *Masek op. 34*. Do jego ulubionych utworów tego kompozytora należały przede wszystkim *I Koncert skrzypcowy*, *II i III Sonata fortepianowa*, ale także *Harnasie* (wysłuchane w Leningradzie 19 kwietnia 1979 r. pod dyr. Zdzisława Szostaka, z genialnym solistą w tym dziele – Andrzejem Bachledą, z którym łączyła Richtera przyjaźń od cza-

²⁷ Zadowolenie z występów było rzadkością u Richtera, który wobec własnej gry pozostawał niezwykle krytyczny.

sów poznania się z nim w Zakopanem), słyszane kilkakrotnie *Stabat Mater* (dyr. m.in. W. Rowicki), *III Symfonia* (dyr. W. Rowicki), *Król Roger* (był zachwycony przedstawieniem pod dyr. R. Satanowskiego 13 grudnia 1976 r. w Teatrze Starym w Krakowie).

Podczas pobytu i koncertów w Wiedniu 11–20 lipca 1983 roku Ś. Richter przesłuchał swoje nagrania z Paryża z Sali Gaveau (z listopada 1982 r.; m.in. *II* i *III Sonata* oraz *Maski*) i zanotował w swoim pamiętniku (*O muzyce*):

Znowu przesłuchuję „mojego” Szymanowskiego. Wg ilości utworów jakie gram, można zrozumieć moje przywiązanie do niego. *Jest ono prawdziwe!* Niewielka (ale bardzo powoli) prawdziwa muzyczna publiczność zaczyna go rozumieć, i być może, „uznawać” (wśród nich nie jest zbyt dużo muzyków). Marzę o tym (ale się boję) nauczyć jeszcze dwa utwory z *Metop*: *Wyspę syren* (niezwykle trudności) i *Calypso* – ale kiedy to będzie? Ileż na świecie jest dobrej muzyki!?!²⁸.

Jakaż pokora wobec sztuki wyziera z ostatniego zdania! Pianista zrealizował swój plan i zezwolił na fonograficzne utrwalenie „wymarzonych” dwóch pierwszych części tego cyklu²⁹.

W lutym 1991 roku zanotował w pamiętniku uwagi o kasecie z nagraniem z Wiednia (*live*, 20 lutego 1989 r.) zawierającej 2 *Metop* *op.* 29 (nr 1 i 2): „Wydaje się, że to sukces...”³⁰.

We wpisie z 6 sierpnia 1993 roku o tym samym nagraniu wykonawca napisał: „Szymanowski. Bardzo trudno oceniać te utwory wg zapisu...”³¹.



Winston Choi³² (wyd. Honens, nagr. listopad 2005 r.) ma olbrzymi repertuar koncertowy, jednak w nagraniach specjalizuje się w muzyce XX i XXI wieku.

Wyspa syren (7.35) grana zdumiewająco powoli, z wypowiedzeniem każdego motywu i nadawaniem mu wyrażonej charakterystyki. Dzięki temu słyszalny jest każdy splot głosów i ich wzajemna interakcja. Preferowany zakres dynamiki jest niski (przeważa piano i jego

28 Bruno Monsaingeon, *Richter. Dnienniki, Dialogi* (wyd. ros.), Moskwa 2007, s. 286.

29 Analizowane powyżej autoryzowane nagranie *live* z Wiednia (sala Yamaha) z 20.02.1989 r., wydane przez firmę Decca.

30 Bruno Monsaingeon, *Richter...*, s. 377–378.

31 Tamże, s. 407.

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

odcienie), a pedalizacja jest idealnie do niego dobrana. Brak napierania agogicznego. Powyższe czynniki powodują, że słuchacz ma do czynienia z wykonaniem *par excellence* impresjonistycznym. Faza narastania napięcia i dynamiki pojawia się bardzo późno, ale niemal nie towarzyszy jej operowanie szybszym tempem. Nie można więc mówić o powrocie do *Tempo I* w t. 61. Gra ciekawa, wyjątkowo barwna, ale i wyjątkowo statyczna. Śpiew syren nie jest w niej natrętny, lecz dochodzący z daleka, a ich wyspa pojawia się tak daleko na horyzoncie przez pryzmat rozedrganego powietrza (tremolo, tryle), że morską, bardzo delikatną bryza ani fala (biegniki pasażopodobne) nie poniosą Odyseusza na nią. Przez wolne tempo narracja jest zatowimowana, jednak zrównoważenie dźwiękowe i unikanie akcentacji sprzyjają osiągnięciu wrażeniu gładkości i potoczności przebiegu.

Calypso (7.12) jest równie impresyjna brzmieniowo. Nieco bardziej płynna narracja i wydatniejsze operowanie mikrodyamiką minimalnie ożywiają przebieg. Wydaje się, że W. Choi w ten sam sposób potraktował muzyczny materiał pierwszej i drugiej części tryptyku, bez uwzględniania założeń programowych dzieła.

Nauzykaa (5.17) – przy tak delikatne pod względem poziomu głośności grze artykulacja jest zbyt ciężka (długa). Wrażenie to potęguje bardzo dokładne (metronomiczne) odmierzanie muzycznego czasu. Taniec Nauzyki przestaje nim być i staje się dziwnym marszem na palcach. W dalszym przebiegu pianista traci na chwilę wyrazistą koncepcję wykonania (t. 44–49), które ani nie wypływa z poprzednich fragmentów, ani nie łączy się w naturalny sposób z kolejnym epizodem (od t. 50). To tzw. puste miejsce brzmi abstrakcyjnie. Osiągnięcie kulminacji (t. 62) znacznie ożywia statyczny obraz utworu. Po fragmencie granym niczym *Pietruszka* Igora Strawieńskiego (t. 69–72) następuje kolejne, puste muzycznie miejsce pomimo szybkiego ruchu, które można nazwać „etudowym”. Jedynie coda staje się krótką namiastką grania epickiego. Postać bohaterki wydaje się być w tej części zbyt statyczna, mało swobodna, zamiast tryskająca młodością i radością życia.

W. Choi w żadnej metapie nie prowadzi epickiej narracji. Muzycznie nie relacjonuje wydarzeń (akcji) i nie utożsamiając się z nimi (z nią), powoduje to samo odczucie u słuchacza. Pianista po prostu bardzo dokładnie podczas zwiedzania muzeum ogląda ze wszystkich stron wykute w kamieniu metopy. Nie podziwia, nie komentuje, nie krytykuje, lecz fotograficznie utrwała zastany (żadnych napięć agogicznych, żadnego epatowania zwolnieniami na końcach fraz, zdań), niezmienny (skromny zakres dynamiki, unikanie *forte*) od wielu stuleci obraz. Obraz zawierający bardzo dużo szczegółów, tak jakby oglądał metopy za pomocą szkła powiększającego. Artysta potrafi chwilami grać kolorowo, ale to za mało. Przyjęta przez niego koncepcja jest ryzykowna. Idealnie nadaje się

do muzykoterapii kojącej nadwyrężone nerwy jako uspokajające tło, ale nie na (epi)centrum przykuwające całą uwagę odbiorcy. Brak różnicowania charakteru poszczególnych części sprawia, że z nagrania wieje nudą.

Gra W. Choi pozostaje skrajnie impresjonistyczna w potocznym niepgłębio-
nym znaczeniu tego określenia.



Massimiliano Damerini³³ (ARTS Music, nagr. Rzym, listopad 1987 r.; 17.36)

Wyspa syren (6.19) przykuwa uwagę i intryguje od pierwszych taktów. Pianista gra stosunkowo szybko, konkretnym dźwiękiem, ostro rysując kontury rytmiczne motywów. Czytelność narracji i intencji wykonawcy jest bardzo dobra. Umiejętnie operuje zmianami dynamiki, agogiki i nastrojami. Muzyczna akcja prowadzona jest intensywnie ze skłonnością do kontrastowania materiału muzycznego. *In minus* należy przypisać

mu twarde i suche w kilku momentach brzmienie, którym nie oczarowuje oraz niezbyt wydatną plastykę prowadzenia frazy, wyrażającą się zarówno w mało przekonującej agogice, jak i dynamice.

Calypso (6.24) potraktowana bardziej refleksyjnie niż *Wyspa syren*. Plany dźwiękowe ukazywane i czytelne, jednak o ich powabności i miękkości trudno mówić. Podobnie jak w części pierwszej tryptyku zdarza się tzw. przebijane, agresywne brzmienie.

Nauzykaa (4.44) – ukazana w żwawym tempie i jeszcze przyspieszająca, staje się bohaterką podskakującą w tańcu, a nie swobodnie pływającą. Przesadzone przyspieszenia i crescendo pozbawiają utwór uroku oraz rozsadzają jego wewnętrzną spójność, tym bardziej że poszczególne motywy i frazy nie zawsze są ze sobą kompatybilne. Powstaje przerysowana muzycznie charakterystyka postaci. W t. 50–51 niedograne dźwięki repetowane. W ogólnym tumultcie i fortissimo gubi się wątek melodyczny (od t. 62) – temat spajający cały utwór. Zapalczywość pianisty, popis techniczny w t. 73–88 nie zostają zrównoważone spokojną, łagodnie wygasającą codą, przez co negatywne wrażenie pozostaje. Pewna surowość muzyczna (mała plastyczność i elastyczność prowadzenia frazy) oraz jakość brzmienia (młoteczkowe, chwilami agresywne) sprzyjają wrażeniu, że

³³ Ur. w 1951 r. w Genui. Studiował w rodzinnym mieście. Występował na kilku kontynentach (także w Polsce). Nagrał utwory Haydna, Chopina, Schuberta, Głazunowa, Fauré, Debussy'ego, Poulenca, Hindemitha, Gershwin, Liebermanna, twórców włoskich i własne. Prowadzi katedrę kameralistyki w Konserwatorium im. N. Paganiniego w rodzinnym mieście.

utwór powstał znacznie później i zdecydowanie bardziej należy do muzyki nowszej, aniżeli sięgającej swymi korzeniami impresjonizmu.

Krassimira Jordan³⁴ (nagr. Waco/Teksas, 16–20 stycznia 1995 r., wyd. Albany Records 1996 r.)

Wyspa syren (6.41) – wykonanie wcześniej osiąga duży poziom głośności i konkretności brzmieniowej (wyrażonej też w częstych akcentach), przez co traci nie tylko impresjonistyczny charakter, ale i wykuintność sonorystyczną, stając się ciężkie i dosadne. W żadnym razie nie można je określić jako poetyckie, intymne. Predylekcja pianistki do prezentowania drobnych struktur powoduje brak długooddechowej narracji (winę za to ponoszą także wspomniane akcenty zaburzające linearyzm przebiegu). Utwór przybiera wynaturzoną szatę dźwiękową, a ustępy spokojniejsze i w dynamice piano (z pracowitym, palcowym wygrywaniem tryli, zamiast ich błyskotliwym rozmigotaniem) nie niwelują niedoborów, zwłaszcza w ogólnej koncepcji ujęcia utworu, maskowanej grą głośną i natrętną. Niespójna wewnętrznie próba interpretacji daleka jest od... właściwej interpretacji zamysłu kompozytora. Trudno zrozumieć, o co pianistce chodzi i co chce słuchaczowi przez grę przekazać. Brakuje muzycznej mowy – frazowania giętkiego dynamicznie i agogicznie, właściwej artykulacji i właściwego ukazywania (artykułowania) muzycznych myśli.

Calypso (7.15) spotyka w sensie wykonawczym podobny los, co *Wyspę syren*. Pianistka gra tak, jakby muzyka ta była w pełni abstrakcyjna (czyt. pozbawiona sensu). Większość sugestii kompozytora realizowana jest w sposób formalny, a nie zasymilowany z emocjonalnym wnętrzem wykonawczyni, dlatego wyczuwa się obcość i nieszczerłość muzycznej wypowiedzi. Ociężałość i statyczność, zupełnie płaska fraza nie mogą przykuć uwagi słuchacza.

Nauzykaa (5.29) – agogiczna statyczność pierwszych ośmiu taktów, słyszalne zmiany pedału, granie małymi grupami (motywami, rzadziej frazami) – przy tego typu grze tworzenie większych całości i spójnej koncepcji nie jest łatwe. Na szczęście wraz ze wzrostem tempa i poziomu dynamiki narracja zaczyna się lepiej układać. Wykuintność i lekkość, plastyczne kształtowanie muzycznych myśli to jednak nadmierne i płonne oczekiwania wobec gry K. Jordan.



34 Ur. w Warnie. Uczyla się/studiowała w Sofii, Wiedniu i Moskwie (u Stanisława Neuhausa i Emila Gilelsa). Koncertowała na czterech kontynentach. Wykladała w Wiedniu i Teksasie. Nagrała cztery płyty (Władigerow; Beethoven, Liszt, Debussy; Brahms; Smetana, Czajkowski, Rachmaninow, Szczedrin).

Op. 29 został wykonany bez wciągania słuchacza w tok narracji z powodu formalnego do niej podejścia przez K. Jordana i bez współprzeżywania przez nią wykonywanej muzyki. Gra jest nieciekawa, bezosobowościowa, chociaż z formalnego punktu widzenia poprawna. Zabrakło koncepcji, wyobraźni sonorystycznej, giętkości agogicznej i plastyczności dynamicznej. Wydaje się, że muzyka Szymanowskiego tego okresu nie znajduje w pianistce emocjonalnego oddźwięku.

K. Jordan w dorobku fonograficznym ma płyty z utworami twórców słowiańskich, Liszta, Beethovena, J. Straussa (transkrypcje walców).



Roland Pöntinen³⁵ (wyd. BIS, nagr. Sztokholm; luty, marzec, wrzesień 2005 r.)

Wyspa syren (5.57) – długa pedalizacja, ale/jednak urywanie końca motywów w kilkunastu taktach początku, bardzo gęste, migotliwe tryle i tremola wtapiające się w tło, wyraźne prowadzenie narracji jednocześnie na kilku poziomach/warstwach, swoboda agogiczna przy zachowaniu precyzji metroritmicznej i doskonałej czytelności sprawiają, że gry pianisty słucha się z przyjemnością i ciekawością. Nieustannie rozwija on narrację

utworu, buduje jego strukturę architektoniczną. Brzmienie nie jest krzykliwe lub przejawskawione. Szybkie z reguły tempa przekładają się również na intensywną, bogato ukazaną warstwę emocjonalną, a malarskość i barwność interpretacji kojarzy się z impresjonizmem. Artysta tworzy bardzo sugestywny, trafnie malowany i w naturalny sposób ukazujący swe piękno obraz muzyczny, przy podziwianiu którego można swobodnie oddychać pełną piersią.

Uwagi dotyczące pierwszego ogniwa *Metop* można odnieść również do *Calypso* (6.05). Narracja tworzona jest tu jednak mniejszymi jednostkami formalnymi, ale skala dynamiczna bardziej rozpięta. Statyczność agogiczna (zwłaszcza mikroagogika) powoduje pewną ociężałość i surowość interpretacji, mimo emanowania w niej ciepłymi barwami brzmienia.

Nauzykaa (4.56) – nastrój beztroski i spokojnej, zrównoważonej taneczności nie tworzy dużego kontrastu z poprzednią częścią za sprawą bardzo równego pulsu i zaledwie minimalnego stosowania przez pianistę agogiki, a zwłaszcza

³⁵ 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 ma ok. 80 płyt od muzyki Bacha po I połowę XX w. (solowych i kameralnych) wydanych przez firmę BIS. Zajmuje się również kompozycją.

mikroagogiki. Tempa poszczególnych fragmentów niewiele różnią się od siebie, napieranie agogiczne występuje trzykrotnie, jednak artysta stopniowo rozwija utwór dynamicznie i agogicznie, dążąc do kulminacji (t. 88). Nie popisuje się doskonałą techniką, nie popada w „pustą wirtuozerię”, lecz dba o czytelność wątków melodycznych i motywów.

Bardzo rzetelne, noszące wiele cech impresjonistycznych wykonanie przez R. Pöntinena *Metop op. 29* ukazuje jego pianistykę z najlepszej strony i budzi szacunek, choć nie zachwyca głównie z powodu braku agogicznej giętkości frazowania i plastycznego wypowiedzania motywów.

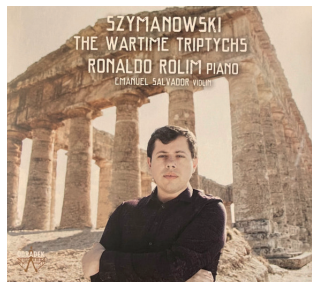
Eri Iwamoto (Acte Prealable; nagr. styczeń 2008 r.)

Calypso (6.10) o spokojnej narracji i dużym poczuciu czasu wykazuje wyraźne związki z impresjonizmem, gdyż wykonawczyni stara się grać kolorystycznie. Niestety przeszkadza jej w tym krótko i pustym dźwiękiem brzmiący rejestr od oktawy dwukreślnej wzwyż oraz zawyżona dynamika. Bohaterka utworu jawi się nie jako czarująca nimfa, lecz podstępna kochanka. Niedociągnięcia w grze molto legato i niewielkie nierówności w technice oktaawowej (brak idealnie równego w pionie *touché*) utrudniają narrację i zubażają zakres środków wykonawczych. Jeśli są to celowe zabiegi pianistki, należy uznać je za chybione. Dyscyplina myślenia przekłada się na zrównoważone ujęcie całości i przejrzystość architektoniczną.



Ronaldo Rolim (Odradek Records, wyd. 2019 r.)³⁶

Wyspa syren (6.33) – sennie, bardzo impresyjnie rozpoczęta ze starannie ukazywanym frazowaniem. Dopiero po kilkunastu taktach narracja nabiera wigoru i zdecydowania, by od t. 48 prowadzić do kulminacji. Sposób gry od *Tempo I* (t. 61) nawiązuje do początku utworu, chociaż na nieco wyższym poziomie agogicznym i dynamicznym. Cechą charakterystyczną, rozpoznawalną i zaskakującą, jest skłonność pianisty do krótkiego, bezpedałowego kończenia niektórych motywów, co wyraźnie wyróżnia je na tle innych głosów prowadzonych legato (t. 7–9). Nieosiągalne/niewykonalne jest to w t. 15, 23, 25 z powodu rozbudowanej faktury i konieczności



³⁶ CD zawiera ponadto *Mity op. 30* ze skrzypkiem Emanuelem Salvadorem oraz *Maski op. 34*.

podtrzymywania linii pedałem, mimo konsekwentnego oznaczenia przez kompozytora zakończeń owych motywów kropkami staccato.

Calypso (7.09) o sugestywnie, spokojnie prowadzonej narracji „na długim oddechu”, zmiennych, nieco kapryśnych nastrojach, „dopowiadaniu” każdej nuty/dźwięku dzięki łagodnemu kończeniu fraz/zdań. Tempo jest zadziwiająco stabilne, a przecież sugestywnie płynne i z respektowaniem przez wykonawcę wskazań kompozytora. Dwie nie za wielkie kulminacje wpisują się w konwencję obraną przez pianistę, która zakłada dystans emocjonalny od dzieła – opisywanie postaci lub/i relacjonowanie wydarzeń, a nie bezpośrednie, gorliwe w nich uczestnictwo.

Nausicaa (5.01) zaskakuje dziwną artykulacją ostinatowo powtarzających się motywów w partii lewej ręki, w których wartości rytmiczne (szesnastki, ósemki, ósemki z kropką, ćwierćnuty) opatrzone kropkami *staccato* są grane... tą samą długością rytmiczną (jak szesnastki *staccato*). Zuboża to obraz dźwiękowy początku utworu, zafalszowuje rysunek rytmiczny i artykulacyjny motywów i fraz. Jeśli miał to być celowy zabieg (a miał, o czym świadczy dalszy ciąg utworu z analogicznymi bądź podobnymi miejscami/frazami/motywami), by nadać lekkości a nawet frywolności płasom tytułowej bohaterki, to nie pasuje do tego stała, uporczywie niezmienna pulsacja niweczająca ten kontrowersyjny pomysł, tym bardziej że od t. 3 pianista używa prawego pedału na pierwszą – niecałą miarę w takcie. Dalszy przebieg interpretacji wskazuje to na impresyjne (rzadko) inklinacje wykonawcy, to (w przeważającej mierze) na ekspresjonistyczne. Wirtuozowski blask także nie jest mu obcy.

Ronaldo Rolim w kaligraficzny, bardzo czytelny sposób kształtuje narrację *Metop op. 29*. Utrzymuje porządek metrytmiczny, przejrzystość i logikę w kształtowaniu narracji. Zaskakuje niestety chwilami dziwnymi pomysłami artykulacyjnymi, niemającymi uzasadnienia w tekście nutowym i zbyt wyróżniającymi się na tle utworu. Wydaje się również, że jego uwaga i wrażliwość nie są skierowane na kształtowanie barwy brzmienia instrumentu. W sumie ciekawa, nieskazitelna (?)³⁷ wizja tryptyku, jednak daleka od fascynującej.

³⁷ „W słowie »nieskazitelny« już sam przedrostek »nie« wskazuje, że mimo wszystko czegoś tam brakuje”. Nathan Perelman, *W klasie rojalia. Korotkieje rozsużdzenija* [W klasie fortepianu. Krótkie rozważania, tłum. Bogusław Rottermund], wyd. IV, Leningrad 1986, s. 35.

Justyna Gabzdyl (DUX 1393, nagr. 2017 r.)³⁸

Wyspa syren (6.38) – nie najwyższa uroda brzmienia fortepianu (ostry wysoki rejestr) łączona z krótką, niezwykle przejrzystą pedalizacją sprawia, że założony przez kompozytora i programową treść utworu słodki śpiew syren stał się mało powabny i przeradzający się w ich rozpaczliwy krzyk. Tryle są niezbyt migotliwe oraz nie za szybkie. Skupienie się na poszczególnych brzmieniowych warstwach/rejestrach sprzyja przejrzystości, ale nie sprzyja/buduje spójności brzmieniowej. To trzeźwa interpretacja – także w wymiarze braku większej giętkości agogicznej łączonej z sonorystycznym podejściem do brzmienia. Tym samym ujęcie zmierza bardziej ku ekspresjonistycznemu, niż impresjonistycznemu spojrzeniu na pierwsze ogniwo *Metop*, co przeczy tytułowi cyklu. Miejsca o wysokim natężeniu głośności wydają się zbyt obcesowe, trzeźwe, wyrachowane. A może wykonawczymi tak właśnie postrzega tytułowe syreny i ich wyspę?

Calypso (6.18) – zbyt duża czystość/przejrzystość pedalizacji, pozbawianie brzmienia owej otoczki/mgiełki dźwiękowej stoi w opozycji do giętkiego frazowania i starannego operowania dynamiką. Duża doza refleksyjności łączonej z ciepłymi barwami wychodzi interpretacji na dobre. Wyczuwa się jednak pewne, na szczęście minimalne, tendencje cechujące wykonanie poprzedniej części.

Nausicaa (5.20) – taneczności i wykwintnej lekkości, świeżości spojrzenia jest tu jakby mniej, a w zamian więcej udawanej swobody tytułowej bohaterki i jej prowokacyjnego zachowania (od t. 27 – *Ancora poco meno*). W dalszym przebiegu utworu cechy te są połączone z kształtowaniem agogiki, która ociera się o quasi-improvizacyjność. Tytułowa bohaterka okazuje się być przebiegłym, coraz bardziej prowokacyjnie zachowującym się dziewczęciem. Napięcie narasta aż do końca (*poco stringendo* od t. 64, *poco accelerando* od t. 67 i 73, *accelerando* od t. 77, które łączone są z sugestywnym i przewidzianym przez kompozytora operowaniem dynamiką, zwłaszcza crescendami), by w ostatnich taktach dzieła rozpląnąć się jak we śnie.

Justyna Gabzdyl, starając się nadać każdemu ogniwu *Metop op. 29* własny/indywidualny wymiar/obraz brzmieniowy oraz typ narracji, porusza się między impresjonistycznym a ekspresjonistycznym ujęciem poszczególnych części, tworząc nie w pełni spójną wizję dzieła, rozumianego jako cykl wzajemnie powiązanych



38 Dwupłytowy album oprócz op. 29 i 34 Szymanowskiego zawiera nagrania ballad Chopina.

programowo, a przede wszystkim stylistycznie muzycznych obrazów. Niewątpliwymi atutami są przejrzysta gra z wyraźną artykulacją i czytelne intencje wykonawczy.



Regis Benoit (wyd. Baroque Records, 1972 r.)³⁹

Wyspa syren (6.13) ze spokojnie, powoli prowadzoną narracją, a stałość pulsu natychmiast przypomina oglądanie muzealnych artefaktów. Jednoczesne wyraźne prowadzenie narracji kilkoma planami mogłoby być wsparte nieco większą plastycznością agogiki. Obfita pedalizacja (z wyjątkiem jednego miejsca) pozwala na grę długimi planami. Barwa brzmienia jest ciemna, gęsta, wydaje się wręcz, że pianista ukazuje pejzaż, nad którym górują ciemne chmury. Nie ma namiętnego

nawoływania syren. Pozostały tylko zakłęte w kamieniach wrażenia, wspomnienia, echa dawno minionych wydarzeń.

Postać *Calypso* (5.59) pianista rysuje delikatnie, ukazując różne szczegóły i „wypukłości” rzeźby. W odróżnieniu od poprzedzającej części, jest tu wyraźniej więcej światła, pastelowych kolorów i filigranowości. Narracja płynie swobodnie, czytelnie i zrozumiale w kilku planach naraz. Tym samym R. Benoit okazuje się przekonującym polifonistą.

Nauzykaa (4.46) – pianista początkowo nie rezygnuje z dłuższej pedalizacji. Niespieszne tempo, słyszalny każdy szczegół, *touché* pozbawione efektu perkusyjnego powodują, że w tym ujęciu jest coś onirycznego, nierzeczywistego, mimo unikania najniższych gradacji dynamicznych i krótszej artykulacji. Dopiero wraz z przyspieszeniem tempa i dążeniem do kulminacji okazuje się, że tytułowa bohaterka nie jest tylko zjawą czy sennym wyobrażeniem, lecz żywą postacią.

Grę R. Benoita cechuje pewna statyka w kształtowaniu agogiki, co znakomicie scala cykl *Metop*, a także sprzyja wrażeniu malarskości, gdyż łączona jest z nie za krótką artykulacją i dłuższą pedalizacją.

³⁹ Pianista wydał kilka płyt jako kameralista-akompaniator i jedną solową.

Podsumowanie

O mistrzostwie *op. 29* świadczy to, że przez każdego pianistę odczytywane jest inaczej. Jego „pojemność interpretacyjna” i odporność na różnorakie zakusy wykonawców jest nawet większa, niż *op. 34*. Mniejszą popularność *Metop* wśród pianistów można tłumaczyć nie tylko samym stosunkiem kompozytora do swego dzieła, ale również nie tak eksponowanym czynnikiem wirtuozowskim, chociaż stawia ono pianistom najwyższe wymagania muzyczne (m.in. kreowanie barwy, kolorystyka, wielowątkowa i wielopłaszczyznowa narracja), jak i warsztatowe/techniczne (m.in. sprawność, biegłość palcowa, różnorodne odcienie artykulacyjne), znakomicie ukazując stopień kreatywności pianisty lub jego brak.

Wykwintność, arystokratyczne manieri, subtelność, pozostawianie słuchaczowi swobody i miejsca na grę wyobraźni nie jest niestety zjawiskiem częstym wśród wykonań *op. 29*.

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

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

P. Anderszewski podkreśla z kolei nowatorstwo języka muzycznego *Metop*, stąd interpretacja ta nie należy do łatwych w odbiorze. Jego wykonanie jest żywym przykładem, że dłuższy niż u innych pianistów czas trwania utworów nie musi 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 wyraźnie percypuje się mikrodynamikę i tworzenie napięć (między)interwałowych. Zasługą jego wyobraźni jest transcendentalna zdolność scalania tego typu ważnych

„drobiazgów” w koherentne całości. Przeciętny słuchacz, nie zdając sobie sprawy, dlaczego mu się taka interpretacja podoba, wyczuwa jej kreatywność, wyjątkowość i to, że obcuje ze sztuką przez duże „S”.

J. Domańska redukuje do minimum okazywanie uczuć w grze, emocję, ciepło. W jej interpretacji panuje duch rzeczowości przy braku poetyckości. Wynika to nie z rodzaju brzmienia, lecz chłodno-logicznego operowania czasem muzycznym oraz niepozwalania sobie na drobne niuanse i „smaczki”.

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

A. 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 mu odrobiny szaleństwa, spontaniczności, swobody.

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

W znakomitej, jakże wieloznacznej interpretacji C. 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 E. White to sugestywne, malarskie wizje, z których każda tworzy logicznie zamkniętą całość i jest wypełniona frapującą treścią. Związek między poszczególnymi częściami cyklu pozostaje 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* M. Rudy 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 za to realizuje się jako pianista – wirtuoz, mimo nie zawsze wygórowanych temp.

Charakterystyka poszczególnych metop nie jest przekonująca w interpretacji S. Lee. Brakuje przewodniej idei – czy to 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 z jednoczesnym ukazywaniem wielopiętrowych struktur i 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 znajdują u wielu innych, mniej wyrafinowanych wykonawców.

R. Plagge – jednoczesne operowanie kilkoma planami dźwiękowymi, zachowanie złotego środka między cyzelatorstwem szczegółów a perspektywicznym obejmowaniem całości dzieła, czy wreszcie plastyczne operowanie agogiką 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 do życia.

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.

Ś. 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 metrorytmiczny, 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!

W. Choi z żadnej metopie 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 metopy. Nie podziwia, nie komentuje, nie krytykuje, lecz fotograficznie utrwała zastany (żadnych napięć agogicznych, bez epatowania zwolnieniami na końcach fraz, zdań), niezmienny (skromny zakres dynamiki, unikanie forte) od wielu stuleci obraz, zawierający bardzo dużo szczegółów, tak jakby oglądał metopy za pomocą szkła powiększającego. Artysta potrafi chwilami grać kolorowo. Przyjęta przez niego koncepcja jest ryzykowna. Idealnie nadaje się do muzykoterapii kojącej nadwyrężone nerwy jako uspokajające tło, ale nie na (epi)centrum przykuwające całą uwagę odbiorcy. Brak różnicowania charakteru poszczególnych części sprawia, że z nagrania wieje nudą.

M. Damerini – 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 niż sięgającej swymi korzeniami impresjonizmu.

K. Jordan wykonuje *op. 29* 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 plastyczności dynamicznej. Wydaje się, że muzyka Szymanowskiego tego okresu nie znajduje w artystce emocjonalnego oddźwięku.

Bardzo rzetelne, noszące wiele cech impresjonistycznych wykonanie R. Pöntinena 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 Szymanowskiego nie urzeka w wykonaniu M. Bengtsona swoimi barwami. Brakuje ciepła, gry półcieniami, subtelności, czarowania zmiennymi nastrojami, plastycznego operowania agogiką. Należy jednak przyznać, że środkowa metopa interpretowana jest lepiej i bardziej przekonująco.

R. Rolim w kaligraficzny, bardzo czytelny sposób kształtuje narrację *Metop op. 29*. Utrzymuje porządek metryczny, przejrzystość i logikę w kształtowaniu narracji. Chwilami niestety zaskakuje dziwnymi pomysłami artykulacyjnymi, niemającymi uzasadnienia w tekście nutowym i zbyt wyróżniającymi się na tle utworu. Wydaje się również, że jego uwaga i wrażliwość nie są skierowane na kształtowanie barwy brzmienia instrumentu. W sumie ciekawa, nieskazitelna (?) wizja tryptyku, jednak daleka od fascynującej.

J. Gazbyl, starając się nadać każdemu ogniwu *Metop op. 29* własny/indywidualny wymiar/obraz brzmieniowy oraz typ narracji, porusza się między impresjonistycznym a ekspresjonistycznym ujęciem poszczególnych części, tworząc

nie w pełni spójną wizję dzieła, rozumianego jako cykl wzajemnie powiązanych programowo, a przede wszystkim stylistycznie muzycznych obrazów. Niewątpliwymi atutami są przejrzysta gra z wyraźną artykulacją i czytelne intencje wykonawczyń.

Grę R. Benoita cechuje pewna statyka w kształtowaniu agogiki, co znakomicie scala cykl *Metop*, a także sprzyja wrażeniu malarskości, gdyż łączona jest z nie za krótką artykulacją i dłuższą pedalizacją.



Rozdział II

12 ETIUD OP. 33

Dzieło

12 *Etiud op. 33* (komp. maj–czerwiec 1916 r.¹, dedykowane Alfredowi Cortot, wyd. Universal Edition 1922 r.; oficjalne prawykonanie – Robert Casadesus, 22 maja 1922 r., Paryż).

Sądząc po liczbie dostępnych nagrań – głównie pianistów młodego (w momencie realizacji) pokolenia, można przyjąć, że cykl ten, będący w momencie powstawania kompendium stosowanego przez twórcę języka kompozytorskiego i zarazem pianistycznego², to najpopularniejsze obok *Masek op. 34* oraz *IV Symfonii „Koncertującej” op. 60* dzieło Karola Szymanowskiego. Kompaktość cyklu (najkrótsza etiuda – nr 5 to zaledwie kilkanaście taktów, najdłuższa – nr 12 niemal 100), kalejdoskopowość muzyczna i techniczna pozwalają na wszechstronne ukazanie przez wykonawców walorów pianistycznych. Kompozytor podkreślał, że należy grać cały cykl *attacca*, co sprawia, że maksymalizuje się ich efekt oddziaływania na słuchacza, właściwie ukazuje zmiany temp, faktury, nastroju, kolorystykę. Etiudy te uważał za „jedną całość, technicznie interesujące, trudne”³. Stanowią jedyny cykl miniatur ze środkowego okresu twórczości i pomost do nowszego języka kompozytorskiego, bowiem scalają tradycję (forma) z ekspresją i barwą nowego typu. Operowanie barwą brzmienia

- ¹ Opusy 33 i 34 powstały w domku ogrodnika w Tymoszwówce, gdzie Szymanowski urządził swą „kompozytornię” i miał spokój.
- ² Szymanowski stopniowo wchodził w „conradowską smugę cienia”, bowiem zdawał sobie sprawę z konieczności obrania rodzaju dalszej drogi jako kompozytor. Wyrazem tego stały się *Etiudy op. 33* oraz *III Sonata*.
- ³ *Między kompozytorem a wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1978, s. 64.

stanowi poważną konkurencję w stosunku do tradycyjnych form ekspresji i wnosi przez to duże napięcie. Ich budowa jest dwu- lub trzyczęściowa, często z modyfikacjami. Jak przez szkło powiększające etiudy te umożliwiają wgląd w styl, technikę kompozytorską twórcy i jej elementy. Swoista bitonalność wynika z gry na białych (jedna ręka, C-dur) i czarnych (druga ręka, Ges-dur) klawiszach (etiuda nr 1 – ostatni akord i etiuda nr 3 – w pionie lub z przesuwaniem w technice *martellato* odległych akordów, np. A-dur/Es-dur, E-dur/Des-dur). Taki chwyt powoduje też pentatoniczne brzmienie⁴. Zauważalne są także związki z twórczością A. Skriabina i jego bardzo rzadko wykonywanymi oraz nagrywanymi *Etiudami op. 65* (Skriabin – *Etiuda op. 65 nr 1* z łańcuchami septym; u Szymanowskiego – łańcuchy sekund oraz ich przewrotu – septym w etiudzie nr 2, stanowiącej swoiste studium nad interwałem sekundy), czy zagadkowe – trytonowo-sekundowe zakończenia utworów (etiudy nr 2 i 11), pochody tercji przeplatane innymi interwałami (Skriabin – *Etiuda Des-dur op. 8 nr 10*; Szymanowski – etiuda nr 12), rytmiczne figuracje, harmonika, melodyka oraz wiele innych cech zbieżnych z twórczością Skriabina. Ravelowsko brzmią końcowe fragmenty etiudy nr 3 (technika *martellato* zmienia się w końcowe akordowe *stretto* z równoległymi kwintami obok współbrzmień septymowych) oraz etiudy nr 4 („szemrząca” dynamika *ppp*, dwa recytatywy przypominające miejsca z *Ondine* z *Gaspard de la Nuit* Ravela, progresje), bluesowy odcień ma ostatni akord etiudy nr 1. Z kolei niektóre pomysły pojawiają się w późniejszych dziełach Szymanowskiego, np. początek etiudy nr 1 – w *Błażnie Tantrisie* z *Masek* op. 34 (t. 5), fragmenty etiudy nr 6 (o dwudzielnym motywie „włóczonych” w takt trójdzielny 3/8) – w *III Sonacie* op. 36, we fragmencie *assai vivace* (od t. 283); kolorystyczna aura etiudy nr 11 – w *Metopach*. Stosowanie pentatoniki (toccata, o jasnych barwach etiuda nr 3), skali całotonowej (burleskowo-ekspresjonistyczna etiuda nr 7 o zaskakującym zakończeniu) lub jej fragmentów (etiuda nr 2), progresji tercji wielkich wstępujących po rozłożonych dźwiękach akordu zmniejszonego (etiuda nr 8, lewa ręka w t. 10–12), trytonu (ciężka, rytmiczna etiuda nr 6, etiuda nr 12), powoduje rozsadzanie tradycyjnego systemu dur-moll. Jedynie etiuda nr 5 ma bardziej wyraźną tonację (Es-dur) i znaki przykluczowe. Intrygująco brzmią pionowe współbrzmienia trytonów i kwart czystych w partii prawej ręki na tle oktaw dopełnionych czystą kwintą w lewej („skriabinowska” etiuda nr 6). Olbrzymią wartością tego nie pod każdym względem jednorodnego i spójnego cyklu jest połączenie elementu etiudowo-wirtuozowskiego (etiudy nr 1, 3, 6, 12) z nadzwyczajnym, niekiedy wręcz poetyckim wyczuciem brzmieniowym (etiuda nr 2 oraz nr 5 owiana duchem F. Chopina),

4 Podobne zbiegi stosowali także M. Ravel w *Igraszkach wody* oraz I. Strawiński w *Trzech fragmentach z baletu „Pietruszka”*.

z fantazją i operowaniem barwami (etiuda nr 7 a także dramatyczna, o ponurym kolorystyce etiuda nr 10). Dzięki temu etiudy stają się ekspresyjnymi miniaturami – szkicami o bogatej i silnie różnicowanej skali nastrojów i stosowanych technik pianistycznych. Etiuda nr 7 nawiązując do Chopina stanowi antycypację etiud Witolda Lutosławskiego i Grażyny Bacewicz, etiuda nr 8 – późnych („wojennych”) sonat S. Prokofiewa (nr 6, 7, 8). Etiuda nr 12 wykazuje ideową zbieżność z *Toccatą op. 11* Prokofiewa. Toccatowy charakter ma również etiuda nr 10.

W wielu etiudach z op. 33 epigramowa zwięzłość, filigranowość motywiki z jej powtarzalnością skłania do porównań ze zdobniczą sztuką islamu, jej urodą, mistyczną siłą tkwiącą w cyzelatorstwie wielokrotnie powtarzanych figur geometrycznych, arabesek, stylizowanego liternictwa i ukazywaniem wszystkich, nawet najmniejszych elementów z przebogatym zdobnictwem detali i wyrazistością każdego szczegółu. Szymanowski zapoznał się podczas podróży po północnej Afryce z islamską – arabską sztuką zdobniczą, która chcąc nie chcąc, musiała wywrzeć duże wrażenie na wrażliwym duchowo artyście. Podobnie jak w arabskim zdobnictwie, strona techniczna wykonania i jej precyzja stają się równoważną stroną artystycznej, będąc jej nieodłącznym i zarazem obowiązkowym faktorem.

Tempa poszczególnych ogniw cyklu *12 Etiud op. 33* przewidziane przez kompozytora przedstawiają się następująco:

nr 1 – *Presto*,

nr 2 – *Andantino soave*,

nr 3 – *Vivace assai*,

nr 4 – *Presto*,

nr 5 – *Andante espressivo*,

nr 6 – *Vivace*,

nr 7 – *Allegro molto*,

nr 8 – *Lento assai mesto*,

nr 9 – *Animato*,

nr 10 – *Presto*,

nr 11 – *Andante soave*,

nr 12 – *Presto*.

Rezonans

W czerwcu 1916 roku gotowych było „kilka małych sztuczek na fortepian” – jak wynika z listu Szymanowskiego do S. Spiessa, 20 czerwca / 31 lipca 1916 roku⁵. „Akompaniując utworom wokalnemu i skrzypcowemu p. Szymanowski, obdarzony niezwykle miękkim uderzeniem i artystycznym odczuciem zespołowości, wyzwał w wykonawcach wielki entuzjazm” – pisano w gazecie „Gołos Juga” (z 16.01.1918 r., nr 12 s. 3–4⁶) o koncercie w Elizawetgradzie 13/26 stycznia 1918 roku. W tym okresie (zima 1917–1918 r.) Szymanowski zarzekał się, że gra wyłącznie dla pieniędzy, ale powodzenie jego muzyki musiało i tak sprawiać mu wielką radość i satysfakcję, bowiem decydował się także grać swoje utwory solowe⁷.

Szymanowski grał w Elizawetgradzie 25 kwietnia 1918 roku *Etiudę es-moll op. 4 nr 1*, *Sarabandę i fugę* z op. 21, *Menueta z I Sonaty op. 8*, dwa *Preludia* z op. 1, dwie *etiudy* z op. 33, *Serenadę Don Juana* z op. 34 oraz akompaniował skrzypkowi Wiktorowi Goldfeldowi w swoich dziełach op. 9 i 40⁸.

W „Gołosie Juga” (z 28.04.1918 r., nr 78) donoszono o tym wydarzeniu z twórcą w podwójnej roli – kompozytora i pianisty, pisząc m.in.

5 Karol Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1 1903–1919, red. Teresa Chylińska, Kraków 1982, s. 466. Na temat nazwiska tego przyjaciela i sponsora Szymanowskiego krąży do dziś powiedzonko: „Z przodu »es«, z tyłu »es«, w środku pies. Kto to jest?” [zasłyszane od prof. Krzysztofa Lipki].

6 Cytat za: Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 1, s. 525.

7 W późniejszym okresie *Mazurki* przyczyniły się do rozszerzenia solowego repertuaru pianistycznego samego kompozytora jako koncertującego pianisty – jego sonaty, *Maski*, *Metopy* (tych ostatnich nie za bardzo lubił) były zbyt trudne technicznie (pianistycznie), a nade wszystko nadzwyczaj „kondycyjne”, by mógł je grać w całości. Z utworów tych Szymanowski prezentował mimo to poszczególne części (fragmenty) – *Serenadę Don Juana*, *V Wariację (Sarabandę)* z *II Sonaty op. 21*, *Menueta z I Sonaty op. 8*. Stale obecne były w jego programach występów małe formy – wybrane preludia i etiudy (z op. 4 i z op. 33), czasami *Fuga cis-moll*. Kompozytor udanie jednak akompaniował we wszystkich pieśniach śpiewanych przez jego siostrę – Stanisławę oraz skrzypkom w prawie wszystkich utworach przeznaczonych na ten instrument z towarzyszeniem fortepianu (łącznie z *Mitami op. 30*). Największym wyzwaniem była jednak partia solisty w *IV Symfonii „Koncertującej” op. 60*, którą prezentował w kraju i za granicą, w tym w USA.

8 Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 1, ryc. 272 (foto afisza koncertu). Kompozytor w liście do S. Spiessa skomentował to wydarzenie: „Wczoraj grałem tu na koncercie (dla pieniędzy oczywiście) – ale nienawidzę tego!” Wydaje się jednak, że program wieczoru umieszczony na afiszu najprawdopodobniej zawiera błąd. Do *Sarabandy (Wariacji nr 5)* z drugiej części *II Sonaty op. 21* kompozytor jako wykonawca dołączał zwykle *Fugę cis-moll* z 1905 r. Abstrahując od tej wątpliwości był to i tak najobszerniejszy program solowy przedstawiony kiedykolwiek przez kompozytora w roli pianisty.

Na koncercie tym Szymanowski wykazał nie tylko wyjątkowy talent kompozytorski, lecz i duży talent pianistyczny. Od *Etiudy es-moll* [z op. 4 – dop. B.R.], *Menueta* [z I *Sonaty c-moll op. 8*], dwóch preludiów do dwóch miniatur i *Serenady Don Juana*, ukazała się w chronologicznym porządku twórczość Szymanowskiego, i chociaż pod względem formy i środków utwory wcześniejsze różnią się od ostatnich – to we wszystkich tych kompozycjach żyje i zachwyca, wielki, oryginalny i wyrazisty talent. Widać w tych dziełach charakterystyczne oblicze ich autora⁹.

Na koncercie tym zabrzmiała również Sarabanda z *II Sonaty A-dur op. 21* i *Fuga*.

Rok później, 12 kwietnia 1919 roku w gazecie „Izwestia” zapowiedziano pierwszy koncert symfoniczny organizowany przez bolszewicką władzę w Elizawetgradzie, z udziałem Szymanowskiego, H. Neuhaus a i innych¹⁰.

Z zapowiedzi w „Izwestii” (z 4.05.1919 r.) pierwszego kameralnego koncertu można wyczytać, że H. Neuhaus będzie grać trzecią część *Koncertu Es-dur op. 73* Beethovena przy akompaniamencie Szymanowskiego, który następnie będzie towarzyszył L. Bielajewej w pieśniach jego pióra¹¹. Kompozytor oraz jego kuzyn będą jeszcze wielokrotnie występować (przymusowo!) na koncertach z cyklu „historycznych koncertów”¹².

W okresie tym historia toczyła się jednak wartko i 8 września 1919 roku w Domu Polskim w Elizawetgradzie obaj artyści występowali na rzecz Ochotniczej Armii generała Denikina¹³, przeznaczając na nią 25% dochodu z koncertu. Dwa dni wcześniej kompozytor opublikował rosyjskojęzyczny emocjonalny artykuł w gazecie literacko-politycznej „Wojna i Pokój”, zatytułowany *Co nie umiera. Do inteligencji rosyjskiej*¹⁴.

W październiku 1918 roku Szymanowski szukał ołówkowego rękopisu „tych małych 12 etiudek”, które już grał i być może także miał je Sasza Dubiański, gdyż jest to jedyny opracowany egzemplarz (z listu z Elizawetgradu do Kochańskich w Kijowie, 12/25.10.1918 r.)¹⁵.

Rok później kompozytor nadal się martwił, czy tak bardzo potrzebny egzemplarz op. 33 jest czytelny i nadaje się do złożenia w wydawnictwie oraz

⁹ Tamże, s. 526.

¹⁰ Tamże, ryc. 281 (fotografia fragmentu zapowiedzi).

¹¹ Tamże, ryc. 282 (foto zapowiedzi).

¹² Tamże, ryc. 283, 284 (foto zapowiedzi).

¹³ Tamże, ryc. 291 (foto zapowiedzi prasowej).

¹⁴ Tamże, ryc. 292 (foto artykułu prasowego).

¹⁵ Według tamże, s. 554–555.

prosił Kochańskich o odebranie go z przeprosinami od S. Dubiańskiego. Należy pamiętać, że był to okres rewolucyjnych niepokojów, problemów z pocztą i komunikacją¹⁶.

Mieczysław Skolimowski w „Gazecie Muzycznej” (nr 11 i 12 z marca 1920 r.) zamieścił obszerną analizę dzieł Szymanowskiego. O op. 33 można przeczytać:

Dalej już idą *Etudes pour piano* op. 33, które nawiązują nić tradycji szopenowskiej etiudy, dostarczających więcej wrażeń słuchowych od fizycznej przyjemności w przebijaniu palcami. Jest tam etiuda oznaczona numerem 3, w której Szymanowski użył widomie sposobu wywoływania chromatyzacji na harmonicznym palecie za pomocą równoległego prowadzenia dwóch tonacji: a-moll w lewej i Ges-dur w prawej ręce¹⁷.

Wykonywaniem utworów Szymanowskiego zainteresowany był Bela Bartók, który 6 października 1921 roku tak pisał do Emila Hertzki w Wiedniu:

Co się tyczy nowszych utworów Szymanowskiego, o które niedawno prosiłem, to miałem na myśli jego op. 34 (*Maski*) i op. 36 (*Sonata*), które już się ukazały. Być może mógłbym też wykonać coś z nich w czasie drugiego koncertu (w styczniu)¹⁸.

W swojej bibliotece B. Bartók miał ponadto inne dzieła Szymanowskiego, w tym na fortepian solo (*Etiudy* nr 2 i nr 8 z op. 33 wydane w suplemencie do nr 7 *Revue Musicale* oraz *II Sonata*). Zainteresowanie tego wybitnego kompozytora węgierskiego twórczością Szymanowskiego nie było ani kurtuazyjne, ani „na pokaz”. Świadczyć może o tym włączenie przez Bartoka niektórych kompozycji Karola z Atmy do swego koncertowego repertuaru – m.in. wykonał on z Zoltanem Szekelym *Mity* Szymanowskiego 12 listopada 1921 roku w Budapeszcie, a 15 kwietnia 1922 roku w Paryżu.

Helena Kahn-Casella¹⁹ dostrzegła w 1923 roku rosnące zainteresowanie utworami Szymanowskiego, o którym także B. Bartók mówił z szacunkiem i uwagą.

¹⁶ Według listu K. Szymanowskiego z Elizawetgradu do Kochańskich w Kijowie, 5–18 października 1919 r.; Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 1, s. 593.

¹⁷ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 90.

¹⁸ Tamże, s. 285.

¹⁹ Helena Kahn-Casella (1876–1952) – pianistka, akompaniatorka i korepetytorka. Była żoną kompozytora Alfreda Caselli. Mieszkała od 1919 r. samotnie w Paryżu. Dobry, chociaż nieco egzaltowany duch i oddany druh Szymanowskiego.

20 maja 1922 roku w kultowym dla muzyki współczesnej teatrze Vieux Colom-bier w Paryżu, podczas kompozytorskiego koncertu Szymanowskiego²⁰, Robert Casadesus wykonał *Etiudy op. 33* i zebrał pochwały w „Excelsior” z 22 maja i w Le „Menestrel” z 2 czerwca 1922 roku oraz w innych tytułach prasowych. Z tego koncertu Antoni Potocki przesłał do „Kuriera Porannego” w Warszawie długą recenzję, która ukazała się 4 czerwca 1922 roku (nr 151, s. 7). O op. 33 można w niej przeczytać: „12 *etiud* krótkich, skandowanych, podszeptanych lub w głos rzuconych tematów o rysunku bez błędu, bez wahania, bez pedanterii. Przepiękne rzeczy dojrzałości, odwagi, kultury, geniuszu muzycznego”²¹.

Borys de Schloezer w „Revue Musicale” z 1 lipca 1922 roku (nr 9, s. 70–71) donosił o paryskim koncercie utworów Szymanowskiego:

Twórczość tego skomplikowanego, nie dającego się podciągnąć pod żadną regułę artysty ukazuje jednak aspekt siły i dynamiki, a w *Maskach* (...), jego dwunastu *Etiudach* – suicie krótkich obrazów, które to utwory usłyszeliśmy w pełnym siły i wyrazistości wykonaniu p. Roberta Casadesus, najważniejszą rolę odgrywa element rytmu”²².

Podczas pobytu w Paryżu kompozytor odwiedzał dom Cypriana Godebskiego²³ i jego żony, pełniący funkcję salonu literacko-muzycznego. Często bywali tam M. Ravel (dedykował Cipie [Cyprianowi] Godebskiemu *Sonatinę*, a suitę *Moja matka gęś* młodemu Godebskim), J. Ibert, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, czyli śmietanka kompozytorów francuskich. Z niektórymi z nich Szymanowski mógł się zapoznać, a nawet zaprzyjaźnić²⁴.

W listopadzie 1922 roku H. Neuhaus skarżył się w liście do Szymanowskiego, że nie ma nut *Metop*, *III Sonaty* i innych utworów, z wyjątkiem kilku rękopisów (m.in. *Masek* i *12 Etiud*)²⁵.

W 1923 roku H. Neuhaus bardzo intensywnie koncertował, dając niekiedy nawet trzy koncerty tygodniowo. Grał też utwory Szymanowskiego. Leonid

20 Kompozytor akompaniował swojej siostrze Stanisławie. Na wydarzeniu tym była obecna malar-ka Olga Boznańska – autorka portretu Karola.

21 Cytat za: Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 386.

22 Tamże, s. 388.

23 Był prawnikiem wybitnego wojskowego podczas wojen napoleońskich i poety – Cypriana Go-debskiego, wnukiem Franciszka Ksawerego Godebskiego – historyka, kustosa Ossolineum, syn-em znakomitego rzeźbiarza – Cypriana.

24 Tamże, s. 439.

25 Według Tamże, s. 453.

Sabaniejew o jego kijowskim recitalu tak pisał w prasie kijowskiej 15 listopada 1923 roku:

Wspaniale oddany został w jego interesującym programie. Mało znany u nas Szymanowski. Jego „etiudy-problemy”, niezwykle ciekawe i bogate wewnętrznie, są nową próbą syntezy harmonicznego świata Skriabina z niemieckim wpływem, promieniującym od klasyków i Regera²⁶.

W podobnym tonie komentowano występy H. Neuhausa w Moskwie, Charkowie i Odessie.

Etiudy op. 33 miały być grane w Pradze i Salzburgu, o czym donosił A. Chybiński kompozytorowi w liście z 20–21 kwietnia 1924 roku²⁷.

5 maja 1924 roku w Klubie Artystów Polskich w Warszawie wystąpił po raz pierwszy Robert Schmitz²⁸. Szymanowski w kurtuazyjnym geście ofiarował pianicie egzemplarz *12 Etiud op. 33* z dedykacją, przekreślając wcześniejszą, przeznaczoną dla A. Cortota.

Dokładnie miesiąc później – 5 czerwca 1924 roku R. Schmitz wykonał w Salle Gaveau w Paryżu osiem z *12 Etiud op. 33*. Tak się podobały, że musiał je drugi raz powtórzyć, o czym donosił sam kompozytor oraz H. Kahn-Casella. R. Schmitz wykonał w Aeolian Hall w Nowym Jorku 22 października 1924 roku *Etiudy op. 33* K. Szymanowskiego, zaś 10 maja 1926 roku zagrał ten sam cykl w Sali Konserwatorium w Paryżu na fortepianie firmy Gaveau.

Z opublikowanych wspomnień A. Iwańskiego (*Gdzie i jak mieszkał w Warszawie Karol Szymanowski*, „Muzyka” 1952, nr 7–8, s. 46–47) można się dowiedzieć, jak tworzył Szymanowski. Podczas wspólnego mieszkania A. Iwańskiego i Szymanowskiego na Nowym Świecie w Warszawie (w 1924 r.) twórca **komponował wyłącznie rano** i nie znosił przy tym niczyjej obecności. Lubił ciągłość i systematyczność w pracy, spokój i ciszę. **Czyelowanie utworów i orkiestracje** czynił także o różnych porach dnia, ale nie w nocy²⁹.

Nowy Ratusz w Lipsku rozbrzmiał 2 listopada 1926 roku muzyką Szymanowskiego. Z. Drzewiecki grał cztery etiudy z op. 33, 4 mazurki z op. 50, dwie

²⁶ Tamże, s. 568.

²⁷ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 91. W Salzburgu w sierpniu 1924 r. op. 33 wykonał Henri Gil-Marchex.

²⁸ Robert Schmitz (ur. w 1889 r. w Paryżu), wychowanek paryskiego konserwatorium w klasie fortepianu Louisa Diémiera. Francusko-amerykański pianista, pedagog i działacz muzyczny. Zmarł w 1949 r. w San Francisco.

²⁹ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 2, s. 176.

pierwsze części *Masek*. Siostrze Stanisławie i skrzypkowi Stefanowi Frenkelowi na fortepianie (Steinway) towarzyszył kompozytor.

Etiuda op. 33 nr 3 i *Mazurki op. 50 nr 1 i 3* ukazały się ponownie drukiem w październiku 1928 roku w drugim zeszycie *Musik der Zeit* wydanym przez Universal Edition.

Utwory Szymanowskiego, wówczas także te najnowsze, podbijały coraz to nowe kraje dzięki wielu pianistom (nie tylko polskim) zaprzyjaźnionym z Szymanowskim. Wybrane etiudy z op. 33, *III Sonata* oraz kilka *Mazurków* rozbrzmiewały podczas występu Jana Smeterlina 5 stycznia 1929 roku w Wigmore Hall w Londynie.

Nigdy nie zapominam o Tobie, wszędzie zresztą gram Twoje utwory – wszędzie – Twoja *III Sonata* odniosła pierwszy wielki sukces u tych durniów krytyków w Londynie: tym razem nazwano ją „great work”, „notable work”. Nareszcie! Tutaj grałem Twoje *Etiudy op. 33*, a także *Mazurki*”

– donosił z Helsinek J. Smeterlin Szymanowskiemu w liście z 3 marca 1929 roku³⁰. 3 i 5 kwietnia 1930 roku francuski pianista Robert Schmitz grał w Japonii 12 *Etiud op. 33*, które zrobiły ogromne wrażenie, zaś 6 kwietnia 1930 roku zagrał z ogromnym sukcesem *Etiudy op. 33* w najbardziej prestiżowym miejscu w Japonii – Teatrze Cesarskim w Tokio.

Stanisław Niewiadomski w końcu „nawrócił się” w pewnym stopniu na twórczość Szymanowskiego, pisząc („Dzień Polski”, 13.10.1930 r.): „Boże! Jak srogo ukarałeś mnie za opozycję przeciw twórczości Karola Szymanowskiego, kiedy wobec Albana Berga tenże Szymanowski wydaje mi się wielkanocnym barankiem naprzeciw bestii jakiejś apokaliptycznej”³¹.

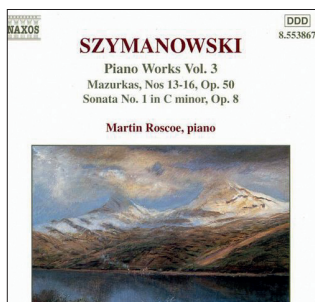
³⁰ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 2, s. 97.

³¹ Roman Jasiński, *Koniec Epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 135. Chodziło o *Drei Orchestestücke* wykonane w filharmonii warszawskiej pod dyr. G. Fitelberga. Stanisław Niewiadomski (1859–1936) wyrósł w innej tradycji i „na glebie” muzycznej określonej nie tylko przez jego nauczyciela Karola Mikulego (ucznia Chopina), lecz twórczość pieśniarską S. Moniuszki (pieśni, które miały trafić pod strzechy), ale i Z. Noskowskiego (1846–1909; cykl pieśni *Cztery pory roku* do słów M. Konopnickiej), sam komponując oprócz utworów fortepianowych m.in. bardzo piękne cykle pieśni (*Kurhanek Maryli* do słów A. Mickiewicza, a zwłaszcza *Jaśkowa dola* do słów M. Konopnickiej). Jego twórczość podobnie (nie przyrównując) jak S. Rachmaninowa była zapóźniona o co najmniej 50 lat w stosunku do nowych zjawisk i miała cele – „ku pokrzepieniu serc” (jak u niektórych pisarzy), ku zachowaniu tożsamości narodowej mimo polityki zaborców oraz polskości, rozumianej zwykle jako „wiejska ludowość i swojskość”, czy *pro publico bono*. O tym ostatnim świadczy choćby przeznaczenie przez kompozytora –

11 grudnia 1930 roku w Teatrze Starym w Krakowie odbył się uroczysty koncert z okazji nadania Szymanowskiemu godności doktora *honoris causa* przez Uniwersytet Jagielloński. Z. Drzewiecki grał wybór utworów z op. 1 (trzy preludia), z op. 4 (*Etiudę b-moll*), z op. 33 (dwie etiudy), op. 34 (*Serenadę Don Juana*) i z op. 50 (trzy mazurki). Zabrzmiały również pieśni (ze Stanisławą Szymanowską) i utwory skrzypcowe z Ireną Dubiską oraz chóralne.

Po śmierci kompozytora Halina Kalmanowicz i Róża Etkin-Moszkowska zagrały *Wariacje op. 3* oraz *12 Etiud op. 33* 10 marca 1938 roku podczas czwartego koncertu poświęconego twórczości kameralnej i solowej Szymanowskiego w Sali Konserwatorium Warszawskiego, bezpośrednio transmitowanego przez PR.

Interpretacje



Martin Roscoe (Naxos, 1996 r., 13.02)

Etiudę nr 1 artysta gra lekko, z wdziękiem, precyzyjnie, czysto pedalizacyjnie, chwilami z humorem; nr 2 – barwnie, ekspresyjnie, z refleksją; nr 3 – delikatnie, niezwykle wyraziście, z oszczędną pedalizacją; nr 4 impresjonistycznie, kolorowo, z giętką agogiką (ustęp środkowy); nr 5 – bardzo spokojnie, romantycznie, z ciepłym brzmieniem; nr 6 – groźnie, nieugięcie; nr 7 – kapryśnie, co przypomina późniejszy op. 34; nr 8 – bardzo refleksyjnie, ze znakomitą frazowaniem; nr 9 – żartobliwie (kompozytor określił je jako *capriccioso e fantastico*), co zapowiada *Maski*; nr 10 wreszcie o etiudowych cechach, rozbiegane szesnastkowymi pochodami, w szybkim tempie; nr 11 – kapryśnie, co przypominało nieco późniejszą *Szeherazadę z Masek op. 34*, w nr 12 – słysząc nieustanny ruch szesnastkowy, zwolnienie tempa od t. 32 i grę eteryczną (kompozytor napisał tu *deciso*, czyli zdecydowanie), a na końcu – dużą kulminację.

Prymat melodyki, czytelność, sugestywne ujęcie architektoniczne, romantyczna aura znakomicie przybliżają słuchaczowi ten trudniejszy w odbiorze cykl. Nie wyczuwa się wirtuozowskich zapędów, nie ma też w tej interpretacji tzw. pustych miejsc, gdy nie wiadomo, o co pianiście chodzi i co chce słuchaczowi

profesora swoich 12-miesięcznych zarobków w ostatnim roku pracy przed emerytowaniem na „Fundusz Uczni Konserwatorium Warszawskiego”.

przekazać. Ale czy tak chciał kompozytor? Szkoda także, że ostatnie ogniwo nie dopowiada, nie podsumowuje i nie zamyka artystycznie cyklu.

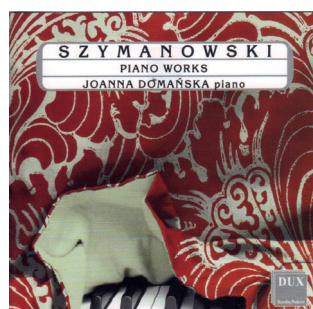
Jerzy Godziszewski (Polskie Radio, nagr. 1993 r., 14.05)

W etiudzie nr 1 samodzielnie prowadzone wątki w obu rękach powodują „wypukłość” rysunku; nr 2 grana bardzo swobodnie, z ukazaniem różnych warstw brzmieniowych; nr 3 – bardzo szybkie tempo, legato, z podkreślaniem górnych dźwięków, na długich pedałach; nr 4 – utwór roziskrzony, jasny, poważnieje w dalszym przebiegu (ustęp środkowy), by nie powrócić już do początkowej beztroski; nr 5 o bardzo osobistym, wręcz intymnym wydźwięku za sprawą niezwykle uczuciowej agogiki; nr 6 z marowym obliczem, ascetyczny, bo początkowo niemal bez stosowania zmian dynamicznych i agogicznych. Potężna kulminacja w dalszym przebiegu znakomicie zapowiada etiudę nr 7 – szeroko rozbudowaną, z rozmachem; nr 8 z bardzo powściągliwą ekspresją ocierającą się o tajemniczość i zagadkowość³²; nr 9 pozostaje zwiewna, kapryśna, nieodgadniona w swym rozwoju. Etiuda nr 10 wirtuozowska, ale nie po prostu etiudowa, z dużym falowaniem dynamicznym; nr 11 potraktowana bardziej ekspresjonistycznie niż impresjonistycznie; nr 12 z parciem naprzód i rozwojem przeplatany fazami wycofywania agogicznego, bogatą i zróżnicowaną szatą brzmieniową, legato.

J. Godziszewski nie przeromantyzowuje (czyt. nie przesładza) op. 33 jak M. Roscoe i nie cofa go pianistycznie do XIX wieku, przez co ich odbiór jest trudniejszy. Dla pianisty to rzeczywiście nowsza muzyka. Wydaje się, że tym samym doskonale oddaje intencje kompozytora.

Joanna Domańska (Dux, listopad–grudzień 2007 r.)

W etiudzie nr 1 (1.06) słyhać soczyste brzmienie połączone z artykulacją *legatissimo*, nie za szybkie tempo sprzyjające czytelności każdego dźwięku. Artystka ukazuje ciekawe momenty w partii to prawej, to lewej ręki, które zwykle pomijane są przez innych wykonawców, grających tę etiudę bardziej technicznie, a nie muzycznie. Etiuda nr 2 (1.03) interpretowana jest w potoczystym tempie, *legatissimo* i *dolce espressivo*



³² Ch. Rüger dopatruje się w tej etiudzie związków z *Szubienicą* – środkowym ogniwem cyklu *Gaspard de la Nuit* Ravela lub *Smutnymi ptakami* z cyklu *Zwierciadła* tego kompozytora (Harenberg Kulturfuehrer, *Klaviermusik*, Mannheim 2008, s. 714).

zgodnie ze wskazaniami kompozytora, impresjonistycznie i swobodnie agogicznie, z „wypukłym” frazowaniem. Bardzo piękna, w pełni przekonująca gra; nr 3 (0.34) z czystą artykulacją i pedalizacją, bez oszałamiającego tempa, a za to z ukazywaniem waloru melodycznego, a nie wirtuozowsko-technicznego. Nieustanne rozwijanie dynamiczne od nieśmiałego *pianissimo* po soczyste a nie krzykliwe *fortissimo*; nr 4 (1.42) – migotliwe, lekkie biegniki i improwizacyjna swoboda epizodu środkowego doskonale korespondują ze sobą, tworząc spójną koncepcję urzekającą swym kolorytem; nr 5 (1.02) – ekspresja i swoboda agogiczna idą w parze z bogatym, ciemnym brzmieniem i wysublimowaniem agogicznym; nr 6 (0.36) o wirtuozowskim charakterze powstrzymywanym jednak agogicznym niuansowaniem i plastycznym ukazywaniem motywiki; nr 7 (0.46) – szybka, zwinna, wyrazista artykulacyjnie, grana nieco secco doskonale koresponduje z nr 6 oraz nr 8, stając się wyrazowym przejściem/łącznikiem między nimi; nr 8 (1.45) – kilkupoziomowa narracja z bardzo plastycznym, imitacyjnym ukazywaniem charakterystycznego, powtarzającego się motywu – klimat spokoju, zadumy i powściągliwości, szeroko zakrojona faza środkowa z kulminacją – wszystko z zachowaniem maksymalnego legato; nr 9 (1.09) silnie kontrastuje z etiudą poprzednią. Kapryśność, zwiewność, wykwinność, zagadkowość jej urywanych motywów ukazano znakomicie, pozostaje lekka, zgrabna, grana z gracją w niewielkim natężeniu dynamicznym, tym bardziej kontrastują motywy *legatissimo* grane na długim pedale; nr 10 (1.03) – snucie narracji i ukazywanie motywiki, a nie pochodów szesnastek, tajemniczość, wydatne operowanie dynamiką tworzą bardzo przekonującą interpretację; nr 11 (1.39) – wyrafinowanie agogiczne i dźwiękowe, kunsztowna narracja oscylująca między skriabinowską a impresjonistyczną, świetna pedalizacja i wielopoziomowość planów czynią grę pianistki frapującą; nr 12 (1.48) – z większą dawką wirtuozowskiego czynnika w tej interpretacji, ale z powstrzymywaną agogiką, czytelnością szczegółów bez ztracania wątków melodycznych bez ukoronowania emocjonalnego cyklu, ponieważ grana jest zbyt ostrożnie, niezbyt szybko i bez kulminacji podsumowującej i ją, i cykl.

Prymat szeroko pojętego czynnika ekspresyjnego nad technicznym (wirtuozowskim) m.in. przez brak szaleńczych temp, ukazywanie urody etiud, a nie ich pianistycznej/wykonawczej strony, dbałość o szczegóły i nadanie każdej, nawet najkrótszej etiudzie własnego charakteru, a przede wszystkim plastyczność i giętkość rysunku melodycznego sprawiają, że słucha się ich z prawdziwą przyjemnością, tym większą, że artystka tworzy cykl organicznie powiązanych utworów, a nie ich luźny zbiór, bowiem każdy następny nawiązuje pewnymi elementami do poprzedniego i jednocześnie zapowiada następny. Żaden z pozostałych wykonawców nie czyni tego w sposób tak przekonujący. Op. 33 Szymanowskiego staje się po prostu piękny, spójny, bogaty pomysłami i ich emocjonalnym

oddziaływaniem na słuchacza. Tego typu mistrzostwo interpretacyjne godne jest najwyższej pochwały.

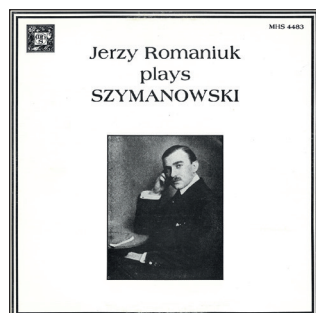
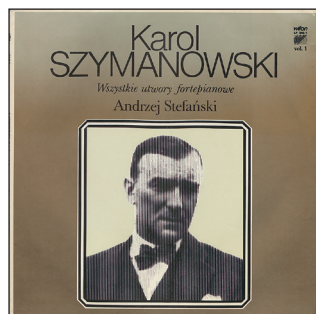
Andrzej Stefański (Wifon LP 046/1–6, nagr. 1978–1981 r., wyd. 1983 r.; 11.32)

Etiuda nr 1 potraktowana toccatowo, o ostrym rysunku, w którym trudno uchwyttny jest sens muzyczny; nr 2 – zawoalowana, ale bez *legatissimo*, czego wymaga kompozytor; nr 3 z „uciekaniem” tempa do przodu, nie zawsze wyrównana artykulacyjnie, bardzo szybka i „siekana”; nr 4 z trudno uchwyttnym sensem muzycznym sprawia wrażenie, że skomponowano ją znacznie później – w innej, znacznie późniejszej epoce; nr 5 – spokojna, nastrojowa, o słabym legato; nr 6 – gdzie się podziały łuczki legatowe łączące po dwie, trzy nuty w motywie? Nr 7 – płaska fraza, bez charakteru *burlesco*, trudno zrozumiałe intencje wykonawcy; nr 8 grana *molto legato*, co jest tak rzadko spotykane u tego pianisty, jak refleksyjność, długa pedalizacja; nr 9 – potraktowana wręcz punktualistycznie i pozbawiona sensu; nr 10 w tym wykonaniu to nieco bezwładna bieganina po klawiaturze, w której muzyki i jej sensu na próżno szukać; nr 11 stanowi wytchnienie po poprzednich ogniwach cyklu, potraktowana nieco impresjonistycznie i kolorowo; nr 12 – wygrywanie nut / uderzanie klawiszów bez prowadzenia linii legato, za to ze słabo rozpoznawalnym sensem muzycznym.

Op. 33 w wykonaniu A. Stefańskiego to głęboko rozczarowująca, radykalna, na wskroś antyromantyczna interpretacja, która łatwo może odstraszyć potencjalnego słuchacza. Trudno mówić o oddaniu ducha, a tym bardziej sensu dzieła, chyba że kompozytorowi chodziło wyłącznie o obnażenie tajników warsztatu, a nie o tworzenie muzyki, uchwycenie jej ducha. Formalne wykonywanie wskazówek twórcy (i to nie wszystkich) to jeszcze nie wszystko.

Jerzy Romaniuk (MHS 4483; wyd. 1981 r., 11.19)

Etiuda nr 1 (0.59) – pewność i swoboda, wyrazistość artykulacyjna i dogrywanie wszystkich dźwięków, motoryczność – to główne cechy wykonania bez tracenia z pola widzenia/słyszenia elementu melodycznego; nr 2 (0.46) – sonoryzm, dyskretne tempo rubato, supremacja linii (traktowanych polifonicznie!), a nie wertykalizmu czynią ogniwo to przyjemne w słuchaniu; nr 3 (0.33) – rozpoczęta *pp* narasta stopniowo, rozwijając emocje. Bardzo dokładna i czytelna artykulacja, a mimo wszystko melodyka góruje nawet w tej na wskroś wirtuozowskiej miniaturze; nr 4 (1.08) – potraktowana



improwizacyjnie, w dyskretnej dynamice, z romantyzującymi momentami opatrzonymi długą pedalizacją; nr 5 (0.42) przybiera charakter preludium o niewymuszonym, swobodnym przebiegu i ciekawym brzmieniu, wspieranym wyrafinowaną dynamiką i agogiką. Chwilami do głosu dochodzi niemal taneczny pierwiastek! nr 6 (0.32) – burzliwość trzymana nieco na uwierzy, za to wyrazistość artykulacyjna i metrorhythmiczna wspaniała. A wszystko „ubrane” w zrozumiałe frazowanie i słyszalną melodykę; nr 7 (0.36) – nieprzeciążona, nie za drażniąca, nie za skoczna. Po prostu w sam raz. Bardzo szybko zagrana i przez to może wydawać się nieco nerwowa, choć w rzeczywistości to raczej napieranie na puls; nr 8 (1.28) – znakomicie kontrastuje z etiudą poprzednią, zgrabnie ukazujące imitacyjne motywy, bez zbędnego sentymentalizmu i czułościowości; nr 9 (1.06) – lekka, zgrabna, intrygująca swą rytmiką i sonorystyką – doskonale wykonanie; nr 10 (0.51) – szybkiemu tempu towarzyszy umiejętnie stosowana pedalizacja, która mimo wszystko rozmazuje w pewnym stopniu artykulację. Nerwowy przebieg i nie do końca precyzyjne „wybieranie” szesnastek (nawet zbliżające się niekiedy w kierunku zbitek dźwiękowych) nie zburzyły muzycznej wymowy ognia, choć ją osłabiły; nr 11 (1.10) – najbardziej „nowocześnie” brzmiąca miniatura, wykonana z poczuciem czasu oraz wyraźnym staraniem o ukazanie jej sensu muzycznego; nr 12 (1.15) grany intensywnie, z rozmachem, swadą i wręcz z tocatowym pulsem w szybkim tempie właściwie dopełnia cykl.

J. Romaniuk w op. 33 czuje się jak 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 nieprzykryty pustymi popisami pianisty (jak w niektórych innych wykonaniach) i łatwo uchwytne: struktura architektoniczna, fraza oraz oczywiście melodyka. Odbiór dzieła jest tym samym ułatwiony, zwłaszcza że pianista nie stara się za wszelką cenę udowodnić nowoczesności języka muzycznego op. 33.



Anna Jastrzębska (Muza SXL 1115, wyd. 1974 r., 14.30)

Etiuda nr 1 – grana z pulsacją, wyraźnie artykułowana, skoczna, lekka; nr 2 – zawołowana na długich pedałach, spokojna, z plastycznie kształtowanym frazowaniem, cicha, o skriabinowskim charakterze; nr 3 – grana niemal bez pedału, w szybkim tempie. Wszystkie składniki słyszalne niemal non legato; nr 4 – potraktowana Improwizacyjnie, nieco impresjonistycznie, zagrana molto legato; nr 5 – na wzór powolnego preludium z intensywnym rozwojem dynamicznym od pianissimo do forte; nr 6 – demoniczne, bardzo mocne i idealnie równe w pionie akordy, nieco zwolnione tempo w najtrudniejszym

technicznie miejscu; nr 7 – ekspresjonistycznie i mocno zagrana, raczej nie *burlesco*; nr 8 – bardzo powolne tempo, tajemnicza w pianissimo, z dużą kulminacją; nr 9 – scherzoso, bardzo zwarte i lekkie figuracje, w środkowym fragmencie lirycznie, z refleksją; nr 10 – grana etiudowo, ale kapryśnie pod względem przebiegu agogicznego, za mocne akcenty w akordach; nr 11 – o bardzo swobodnie prowadzonej narracji na długich pedałach, z dużą ekspresją; nr 12 – potraktowana tocatowo, z lżejszą i spokojniejszą częścią środkową. Długa pedalizacja sprzyja zacieraniu ostrych konturów artykulacyjnych.

W wykonaniu op. 33 A. Jastrzębska skupia się na ekspresji i różnicowaniu charakteru poszczególnych ogniw oraz traktuje je bynajmniej nie jak etiudy (w potocznym tego słowa znaczeniu, tj. techniczne palcówki), lecz miniatury charakterystyczne.

Adam Wodnicki (ur. 1951 r.; Muza SX 1223, Słupsk 1974 r., 13.15)

Etiuda nr 1 nie szybko, z wyraźnie podanym muzycznym sensem, bez forsowania brzmienia, z plastyczną agogiką; nr 2 na tle sugestywnie ukazanej melodyki artysta eksponuje aspekty sonorystyczne i harmonikę, co tworzy interpretację wielopłaszczyznową i niezwykle ciekawą; nr 3 – z „widelkami” dynamicznymi, rozwojem narracji od początku do końca, jednak mniej czytelnymi (precyzyjnymi) szczegółami technicznymi; nr 4 potraktowana improwizacyjnie, z dużym wycuciem czasu; nr 5 zagrana standardowo; nr 6 o romantycznym nastroju, spokoju agogicznym i rozwoju dynamicznym, czyli tak, jak chciał kompozytor; nr 7 – razi ostry, suchy perkusyjny dźwięk (zwłaszcza w górnych rejestrach), na szczęście muzyczny sens oddano prawidłowo; nr 8 potraktowana z namaszczeniem, to przykład świetnego uwypuklenia dialogowania motywów między poszczególnymi głosami; nr 9 – zwiewna, kapryśna, z wręcz przewrotnym kształtowaniem motywów i fraz, z ukazaniem budowy architektonicznej, rozwojem narracji; nr 10 z nie zawsze czytelnymi przebiegami szesnastkowymi w niskim rejestrze. Artysta gra w sposób zdecydowany i zdecydowanie etiudowo, z dużą rozpiętością skali dynamicznej; nr 11 – o bardzo pięknym prowadzeniu frazy i kolorystycznym ujęciu, ale o dwie gradacje dynamiczne za głośno, bowiem *forte* i *fortissimo* oraz *fortissimo possibile* pojawiają się zaledwie (wyłącznie) w trzecim, czwartym i piątym takcie od końca, a dynamika całości powinna oscylować między *pianissimo* a *mezzo piano*; nr 12 – męska, mocna, a nawet nieco brutalna gra pianisty pasuje jako zakończenie cyklu.

Każde ogniwo w interpretacji A. Wodniackiego otrzymuje wyraziste, własne oblicze. Wielkie bogactwo nastrojów, kolorów, różnorodnych emocji, niuansów



interpretacyjnych nie przesłania doskonałego ujęcia op. 33 jako jednego utworu – integralnego cyklu. Nagranie to doskonale ukazuje możliwości pianistyczne i emocjonalne oraz wrażliwość kolorystyczną wykonawcy. W sumie bardzo piękna, bogata, wspaniała interpretacja.



Andrzej Dutkiewicz (ur. 1942; Muza SXL 0650, 1970 r., 15.25)

Etiuda nr 1 – bardzo plastyczne kształtowanie dynamiki i agogiki, co sprzyja doskonałemu frazowaniu. Gra nie za szybka, czytelna, przejrzysta dźwiękowo; nr 2 – ciepłe, „szepczące” brzmienie, wszechogarniający spokój i nastrój nierzeczywistości, ponadczasowości. Super! nr 3 – szybkie, bardzo czytelne przebiegi grane niemal bez prawego pedału, z logicznym frazowaniem i oddaniem sensu kompozycji; nr 4 – migotliwe, dzwonkowe brzmienie szybkich przebiegów silnie kontrastuje ze śpiewnymi, spokojnymi recytatywami w środku i na końcu etiudy; nr 5 – wytrawne, wyrafinowane, bez zbędnej czułościowości; nr 6 – z wyraźnym oddzielaniem poszczególnych motywów początku, *poco legato*. Nawet w fff pianista nie „przebija” brzmienia; nr 7 – otrzymuje wręcz tytaniczny wymiar wyrazowy i potężne brzmienie. Na zasadzie całkowitego kontrastu (spokój, wolne tempo, subtelne kontrasty dynamiczne) pojawia się etiuda nr 8, która paradoksalnie i w sposób całkowicie uzasadniony, pod względem muzycznym, staje się w tym wykonaniu kontynuacją etiudy poprzedniej; nr 9 z realizowaniem wszystkich wskazówek kompozytora co do charakteru i dynamiki skrzy się pomysłami oraz cieszy swobodą niewykluczająca precyzji metrycznej. Intryguje, fascynuje, budząc muzyczne i pozamuzyczne skojarzenia; nr 10 – pianista ukazuje budowę poszczególnych motywów i fraz, wyraźnie je oddzielając od siebie, co czyni narrację doskonale zrozumiałą, ale nieco urywaną; nr 11 – brzmi w sposób nierzeczywisty, a pianista ukazuje nowoczesność języka kompozytora, antycypując późniejsze jego osiągnięcia; nr 12 – artysta gra nie za szybko, dogłębnie, z plastycznym operowaniem tempem i poziomem głośności. Nie podkreśla przy tym elementu wirtuozowskiego.

Największy polski specjalista współczesnej i awangardowej muzyki fortepianowej ze szczególną dbałością troszczy się o jakość brzmienia. Jego znakomita interpretacja op. 33 jest suwerenna. Autonomia ta polega na głębokim wniknięciu w sens muzyki bez szukania skojarzeń z innymi kompozytorami czy nawet kompozycjami samego Szymanowskiego, ani przywoływania pozamuzycznej programowości.

Jarosław Drzewiecki (ur. 1960 r.; Muza SX 2406, Słupsk 1982 r., 13.12)

Etiuda nr 1 – szybka, rozbiegana, potraktowana z humorem; nr 2 – kapryśna, swobodna, z frapującym frazowaniem; nr 3 – bardzo szybka, mocna, „techniczna”, wirtuozowska; nr 4 – impresjonistycznie barwna, o doskonałej, czytelnej narracji i ukazywaniu wielu wątków; nr 5 – plastyczna, skriabinowska w brzmieniu i swobodzie prowadzenia frazy; nr 6 – bardzo precyzyjna, czytelna gra z prymatem narracji; nr 7 – żartobliwa, krótkie motywy czytelnie układają się w dłuższe frazy i zdania; nr 8 – bardzo powolna, refleksyjna, potraktowana wielogłosowo (imitacyjnie), z dużą kulminacją; nr 9 – lekka, zwiewna, a jednak kapryśna i zmienna w nastrojach, nawiązująca do *Masek op. 34*; nr 10 – o wirtuozowskim zacięciu, z wzorową czytelnością przebiegów szesnastkowych; nieco urywane artykulacyjnie końcówki niektórych motywów; nr 11 – powolna, o skriabinowskiej narracji oraz takowej swobodzie agogicznej i dynamicznej; nr 12 – precyzyjna technicznie i w tworzeniu/snuciu narracji, choć nieco „stechnicyzowana”.



W swej młodszej, entuzjastycznej interpretacji J. Drzewiecki nie ukrywa wirtuozowskich ciętóg. Szeroka paleta barw fortepianu i skala dynamiczna, zrozumiała narracja czy wreszcie precyzja techniczna (i myślenia/kreowania utworu) czynią nagranie niezwykle interesującym.

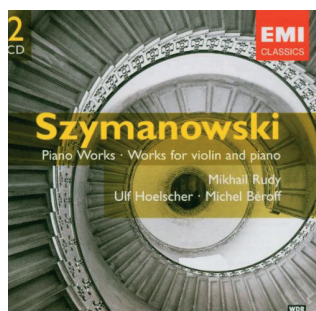
Martin Jones (Nimbus, 1992–1993 r.; 12.52)

Etiuda nr 1 – obszerna pedalizacja w połączeniu z nie- zbyt wyrazistą i wyrównaną techniką palcową nie sprzyja tworzeniu właściwego obrazu muzycznego; nr 2 – wyraźna supremacja ręki lewej nad prawą na początku etiudy oraz niezależność w prowadzeniu rysunku obu rąk pianista łączy w dalszym przebiegu z długą pedalizacją; nr 3 lekko zagrana, przejrzysta dźwiękowo, bo niemal *senza pedale*, lecz niestety z brakiem precyzji (wyrównania czasowego, a tym samym artykulacyjnego) między prawą a lewą ręką w t. 1–14 (technika *martellato*); nr 4 zagrane bardzo swobodnie agogicznie, wręcz preludiowo zdradza w znacznie mniejszym stopniu niedostatki wspomniane/występujące w wykonaniu nr 1 i 3; nr 5 – potoczyste w tempie, a jednak płynące w niewymuszony sposób, z dużą i giętą agogiką; nr 6 tworzy swą nieugiętością silny kontrast wyrazowy z ogniem poprzednim; nr 7 emanuje pomysłami i zmiennością nastrojów/charakterystyki poszczególnych fraz, stojącymi w pewnej sprzeczności ze stałą dynamiką *forte* i z determinowaną pulsacją; nr 8 ewokuje różne napięcia i dynamiki przy oszczędnym stosowaniu środków



agogicznych; nr 9 – filigranowo, kapryśnie, z bardzo trafnym ujęciem poszczególnych obrazów muzycznych; nr 10 – stopniowe budowanie napięcia i falującej narracji to niewątpliwie zalety interpretacji; gwałtowność zmian dynamicznych, zbyt ciężka artykulacja z pewnością już nie; nr 11 – odrobinę większa doza subtelności i ulotności/umowności nadałaby tej etiudzie iście skriabinowskiego charakteru; nr 12 – zagrana intrygująco, chwilami zagadkowo i w sposób odtechniczowany, w nie za szybkim, ale stabilnym tempie.

Cały cykl artysta gra bardzo „muzycznie”, barwnie, tak jakby chciał ująć etiudom ich technicznego charakteru, a w zamian nadać głębsze oblicze. Sugestywne i logicznie dobrane są tempa. Op. 33 tworzy w tej interpretacji rzeczywiście cykl utworów scalonych ze sobą siłą ich kontrastów, a nie podobieństw.



Mikhaïl Rudy (ur. 1953 r. w Taszkencie; wyd. EMI, 2005 r., 14.22)

Etiuda nr 1 (1.08) – pianista stara się uwypuklać wątek melodyczny i nie przeciążać dynamicznie tej etiudy. Uda mu się to dzięki niewygórowanemu tempu, które pozwala na plastykę prowadzenia linii, a nie tylko dokładnego wygrywania wszystkich dźwięków. Tak wykonana etiuda nabiera sensu i nie staje się techniczną bieganią po klawiszach. Artysta gra czytelnie, z pulsacją.

Nr 2 (1.24) – wykonawca podkreśla jej sonoryzm i ukazuje plastykę linii. Spokojnie, wolno, łagodnie prowadzi i frazowanie (deklamacyjne), i agogikę, która nie jest kapryśna, lecz rzeczowa, dzięki czemu wykonanie nie budzi skojarzeń z twórczością A. Skriabina; nr 3 (0.36) – ład i porządek zapewniony przez stonowaną dynamikę i tempo, wyrazistość i równość artykulacyjną. Pianista unika gonitwy i popisów. Doskonale wyrównane w pionie i w brzmieniu akordy. Dzięki nie za wirtuozowskiemu tempu etiuda ta bardzo zyskała na swym muzycznym obliczu – jest frazowana z dbałością o ukazywanie linearnego, a nie perkusyjno-wertykalnego przebiegu; nr 4 (1.15) – drobna, filigranowa, o dynamicie i agogice dostosowanej do jej rozmiarów. Pianista także tutaj stara się skutecznie wyszukać wątki melodyczne, co zapobiega traktowaniu utworu jako typowej etiudy służącej ćwiczeniu palców. Niezbyt szybkie tempo; lekka, swobodna, z ukazywaniem budowy frazowej i motywicznej pozostaje jakże daleko od bezładnej bieganiny po klawiszach; nr 5 (1.01) – z prowadzeniem niemal nokturnowej linii, staje się intermezem między szybkimi etiudami, które i tak nie są grane za szybko. Artysta gra ją romantycznie, z namaszczeniem, starannie kształtując frazowanie; nr 6 (0.37) – motoryka służy odzwierciedleniu treści muzycznej. Idealna równość wydobycia akordów i brak zagubienia tworzącej

się z nich linii są godne najwyższej pochwały. Tempo niewygórowane. Świetna synchronizacja wszystkich dźwięków w pionie. Bardzo oszczędna pedalizacja sprzyja doskonałej czytelności przebiegu. Artykulacja krótka. Krótkie łączki łączące po dwa (partia ręki prawej) oraz trzy lub cztery (ręka lewa) dźwięki są ledwie słyszalne; nr 7 (0.53) ukazuje w tym wykonaniu silny związek z ekspresjonizmem, choć został on „opakowany” w ładne kształty (plastyczne frazowanie). Całość jest demoniczna, dość ciężka artykulacyjnie i brzmieniowo; nr 8 (1.53) – brzmi leniwie i tajemniczo. Przedrzeźnianie się trzydziętkowych motywów, swobodne operowanie czasem nadaje tej etiudzie cech niewymuszonej improwizacji. Jest grana bardzo powoli, z namaszczeniem i rozmysłem, *molto legato espressivo*; nr 9 (1.07) – pianista daje chwilami przecucie muzyki należącej do nurtu punktualistycznego. Precyzja, lekkość, srebrzysta dzwonkowość motywów tworzą właściwy kontrast z etiudą poprzednią i następną. Brzmi lekko, żartobliwie, nowocześnie (czyt. antyromantycznie, obiektywnie, z dystansem); nr 10 (1.11) – wyprofilowanie dynamiczne pochodów w partii lewej ręki (wyrazna dynamika wewnątrzfrasowa) sprawia, że odczuwa się ją nie jako mechaniczną, lecz tworzącą podstawę i oparcie dla partii prawej ręki. Wzorowo odzwierciedlona budowa tego ogniwa. Utwór pulsuje życiem i przeżywa bezdusznym oraz bezsensownym, „wyścigowym” wykonaniem. W Etiudę nr 11 (1.35) pianista stara się włożyć nieco romantyczno-impresjonistycznego ducha, by przekazać słuchaczowi jej nieco abstrakcyjną treść, co mu się udaje. *In minus* należy podkreślić jej minimalnie za grubą kreską malowany obraz – za głośny (brak *pianissimo*) i ze zbyt obszerną pedalizacją. A przecież to raczej szkic piórkiem, a nie węglem; nr 12 (1.39) – jak wszystkie poprzednie etiudy nie oszołamia tempem, choć akurat w niej przydałaby się odrobina wirtuozerii i niepohamowanego pędu, by ze splendorem zakończyć cykl. Sama coda tej etiudy to jednak za mało, jak na 12-częściową kompozycję. Poza tym artyście w ostatniej etiudzie brakuje pomysłu na jej realizację. Co prawda porządnie realizuje polecenia kompozytora i wygrywa/dogrywa technicznie wszystkie dźwięki, ale nic poza tym. W tym ujęciu to jedyne ogniwo cyklu, w którym trudno doszukać się głębszego sensu.

Wykonanie op. 33 przez M. Rudego zaskakuje. Pianista pozbawia je wirtuozowskiego blasku godnego (jeszcze) XIX wieku (a nie cyklowi, który uchodził w I połowie XX w. za nowatorski), ale dzięki tempom niepowodującym oszołomienia, wykonawca pozwala słuchaczowi na odkrywanie ich uroku, bo sam odkrywa ich frapującą muzycznie treść. Antyetiudowe granie etiud okazuje się w tym wypadku strzałem w dziesiątkę. Malkontenci będą z pewnością utyskiwać na zbyt małą gradację temp, ale wobec ukazywania muzycznego sensu utworów i (zbyt) wielu nagrań traktujących ten cykl na równi z etiudami – nie obrażając Czernego, jest to walor nie do przecenienia. 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 liryczno-romantycznych uczuć.



Carol Rosenberger (wyd. Delos DE 1002, nagr. Los Angeles, 1973 r.; 13.54)

Etiuda nr 1 – wyraziście artykułowana w nie za szybkim tempie, z supremacją ręki prawej nad lewą, zagrana typowo technicznie; nr 2 z trudno uchwytnym sensem muzycznym szczególnie wtedy, gdy pianistka nie gra horyzontalnie i samodzielnie nie prowadzi każdego głosu, co zdarza się często, gdyż miejsca polirytmiczne występują w całej etiudzie, a właśnie w nich czuje się

wertykalne szeregowanie („wstawianie” dźwięków „pomiędzy” – triole na kwartole, triole na duole), zamiast plastycznej i nie rozliczanej metroritmicznie, płynnej gry. Z tego powodu całość brzmi kostycznie, a w żargonie pianistycznym „kwadratowo”; nr 3 – zbyt małe przywiązanie wagi do roli partii lewej ręki, która nie jest prowadzona ani samodzielnie, ani narracyjnie powoduje, że martellato brzmi w sposób zafalszowany, by nie powiedzieć płaski, a słuchacz otrzymuje „zbitki” dźwiękowe, zamiast stałej ich „mijanki”; nr 4 – bardzo skromne tempo, ale za to swobodnie – improwizacyjnie i rubato – potraktowane meandry ognia środkowego. Dynamika wyciszona. Lewa ręka podporządkowana prawej i niesamodzielna w prowadzeniu narracji; nr 5 – słodko, powabnie, z plastycznie prowadzonym frazowaniem i niestety, jak zwykle ze słabo eksponowaną partią lewej ręki, co spłyca brzmienie, harmonikę i jej głębię perspektywy dźwiękowej; nr 6 – typowo techniczna etiuda znajduje właściwe wypełnienie brzmieniowe i architektoniczne w nie za szybkim tempie, z wyrazistym artykułowaniem i dogrywaniem wszystkich dźwięków; nr 7 jest interpretowana jak utwór z lat 60. XX wieku – niemal abstrakcyjnie. Frazowanie nie istnieje, gdyż króluje wertykalizm (bezkompleksowe granie akordów nietworzących ciągów/linii). Wskazówki wykonawcze (zwłaszcza odnośnie do dynamiki) nie są respektowane. Sens muzyczny nie został ukazany – wykonanie jest czysto formalne; nr 8 to kolejna oaza spokoju, linearyzmu, wytchnienia, choć duży diapazon dynamiczny został zachowany; nr 9 – punktualistycznie potraktowana, stąd sarkastycznie można ocenić, że wykonanie znacznie wyprzedzające epokę tworzenia utworu. A jednak nie wizjonerskie. Czy to jeszcze Szymanowski, czy już „tylko” C. Rosenberger? nr 10 – miejscami rwana/poszarpana narracja (akcenty, czekanie). Najbardziej udane są fragmenty o stałym gamopodobnym ruchu szesnastkowym. Duża dawka gry abstrakcyjnej (czyt.: antymuzycznej); nr 11 – ciekawie potraktowana agogicznie, lecz dźwiękowo pozostająca nadal w aurze poprzednich ogniw cyklu – bez subtelnych cieniowań, rozkoszowania się wyszukaną

sonorystyką, poszukiwaniem różnorodnych barw; nr 12 – powściągliwe, antywirtuozowskie tempo. Miejsca *calando* i *più tranquillo* potraktowane jako odpoczynek techniczny, a nie *più espressivo*. Etiuda nie brzmi ani zdecydowanie, ani energicznie, choć takie oznaczenia przewidział kompozytor. Brak *stringendo*, *accelerando* i *più mosso*, które nieustannie powinny towarzyszyć narracji w drugiej połowie utworu. Etiuda tym samym nie koronuje cyklu ani pod względem architektonicznym, ani emocjonalnym, ani choćby wirtuozowsko-technicznym.

W ujęciu cyklu daje się wyznaczyć kilka cech charakterystycznych dla całości: wiodącą rolę partii prawej ręki, techniczny charakter interpretacji, bardzo zawężone spektrum barw brzmienia, formalne traktowanie wielu etud oraz wysoki stopień abstrakcyjności gry, która nie przemawia, nie apeluje, nie odnosi się do wrażliwego słuchacza. Wykonania tego nie można polecać nikomu, kto nie chciałby się zrazić do op. 33 Szymanowskiego i jego twórczości w ogóle.

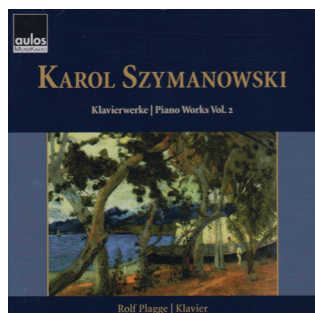
Cedric Tiberghien (nagr. Henry Wood Hall w Londynie, 10–12 marca 2013 r.; wyd. Hyperion, 2014 r.)

Etiuda nr 1 (1.06) – wyraźne frazowanie i ukazywanie budowy formalnej przy wzorowej wyrazistości artykulacyjnej i nie za szybkim tempie sprzyja łatwemu uchwyceniu wątku melodycznego, który na dodatek konsekwentnie jest ukazywany przez wykonawcę. Gra barw między obu rękami to dodatkowo, ważny atut interpretacji tej etiudy, która daleka jest od bezmyślnej technicznej gonitwy; nr 2 (1.21) – samodzielne prowadzenie wątku w obu rękach z ukazywaniem ich rozwoju (genialna polifonia kontrastowa!), plastyka kształtowania motywów i fraz oraz wszechogarniający spokój wzbudzają prawdziwą radość słuchania; nr 3 (0.37) – wirtuozowskie tempo nie przesłoniło ukazywania melodii; w części akordowej wydatnie pod względem agogicznym uwypuklanie najwyższych punktów fraz brzmi nieco manierycznie; nr 4 (1.28) – bardzo swobodnie agogicznie prowadzona etiuda przywdziewa szatę preludium. Królują w niej niskie odcienie dynamiczne i skupienie się na ciepłych barwach brzmienia, stąd wydatna rola przypadła tu znakomitej pedalizacji; nr 5 (0.58) – soczystość, głębia nawet w najniższych poziomach dynamicznych, skriabinowskie tempo rubato są wyraźną aluzją wykonawcy skierowaną w stronę rosyjskiego twórcy m.in. 24 Preludiów op. 11; nr 6 (0.40) – z udawanym wysiłkiem agogicznym ukazywane punkty kulminacyjne hamują niepoohamowaną u innych wykonawców narrację, a raczej potok dźwięków, dzięki czemu przy zachowaniu wzorowego porządku i dokładności utwór przyjmuje inny, antyetiudowy wymiar – staje się po prostu znakomitym, demonicznym „Klavierstückem”; nr 7 (1.03) – dość bezwzględnie traktowane *fortissimo* i *pianissimo*,



łączone z równie bezwzględnie potraktowaną agogiką tworzą aurę absurdalności à la Franz Kafka i schönbergowskiego traktowania fortepianu w jego *Klavierstücke* – także tych op. 33a i 33b, co świadczy o szerokiej wyobraźni oraz czerpaniu pianisty z różnych źródeł, a jednocześnie służy ukazywaniu wielostronności op. 33 K. Szymanowskiego; nr 8 (2.01) – zwartej narracji sprzyja nie za wolne tempo, soczyste brzmienie i plastyczne operowanie głosami. Aura tajemniczości nie jest co prawda zachowana, za to wyrazistość przekazywania własnych intencji pianisty znacznie zyskała; nr 9 (1.05) – podobna w swym wymiarze do etiudy nr 7, lecz lżejsza, subtelniejsza, bardziej liryczna; nr 10 (1.03) – grana małymi frazami o bardzo wypukłej dynamice, wspina się na kilka niewielkich kulminacji, falując agogicznie i ukazując budowę formalną; nr 11 (1.21) – polifonicznie prowadzonej narracji o kilku poziomach zarzucić można jedynie zbyt duże natężenie dynamiczne; nr 12 (1.55) – pianista udowadnia, że poprzez ukazywanie struktury i budowy formalnej utworu znacznie łatwiej uczynić go zrozumiałym dla odbiorcy – słuchacza. Długie zawieszenie na kresce taktowej (t. 25/26) i nieznaczne wycofanie tempa od t. 26 (*piano*) oraz molto *calando* od t. 48, wzmożenie pulsu w kulminacjach czynione są w sposób naturalny i przekonujący.

Czynnik etiudowo-wirtuozowski schodzi w tej interpretacji op. 33 nawet nie na drugi, lecz jeszcze dalszy plan. Idealna czytelność metrorytmiczna oraz artykulacyjna nie wykluczyły spontaniczności, a strona muzyczna znacznie zyskała. Op. 33 stał się nie zbiorem etiud w powszechnym, wąskim tego słowa znaczeniu, lecz wieloma pełnowartościowymi miniaturami, tworzącymi wspaniały, bogaty w barwy i emocje cykl. Takie traktowanie tego dzieła to rzadkość i tym bardziej zasługuje na wyróżnienie. Artysta gra je bardzo przystępnie nawet dla mniej wyrobionego i obeznanego słuchacza. I chwala mu za to.



Rolf Plagge (Aulos vol. 2)

Etiuda nr 1 (0.38) – pianista gra z zaangażowaniem, a nawet entuzjazmem. Wyrazistość artykulacyjna i dokładność *touchè* niezamazywana, dzięki bardzo krótkiej pedalizacji. Tempo umiarkowanie szybkie; nr 2 (1.07) – brakuje eteryczności, *legatissimo* oraz *dolce espressivo*, a także *pianissimo*, czyli określeń wpisanych przez Szymanowskiego już na samym początku etiudy. Brzmi ona zbyt konkretnie, etiudowo; nr 3 (0.39) – zwłaszcza na początku artykulacja jest niewyrazista, zbyt długa i zamazywana prawym pedałem, a partie każdej ręki nie są równoważne, przez co nie odczuwa się *martellato*. Zbyt głośne rozpoczęcie utworu zawęży skalę dynamiczną, wskutek czego kulminacja wypada błado; nr 4 (1.09) – dźwięki pracowicie wybierane techniką palcową (młoteczkową), więc o *delicatamente* nie ma mowy, podobnie jak o *velocissimo* (tempo stanowczo

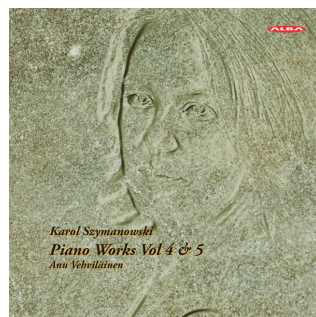
za wolne/ociężałe – powinno być *Presto*); nr 5 (1.01) – preludiowy charakter wykonania, właściwe tworzenie nastroju i ekspresja gry, mimo zawyżonej dynamiki; nr 6 (0.39) – trochę ociężała, dobitnie brzmiąca (pionizacja ważniejsza od horyzontalnego przemawiania motywów i fraz) a także budząca skojarzenia z muzyką witalistyczną; nr 7 (0.54) – ciągi akordów w partii prawej ręki nie układają się narracyjnie/melodycznie. Etiuda naprężona dynamicznie i agogicznie mimo niezbyt szybkiego tempa; nr 8 (1.38) – grana „lokalnie” (małymi odcinkami) zwłaszcza w dynamice piano. *Espressivo* wykonawca kojarzy w niej wyłącznie z dużą głośnością dynamiki, a nie natężeniem uczuć wyrażających się poprzez muzykę i jej sugestywne, plastyczne kreowanie; nr 9 (1.00) – pianista najbardziej przekonuje swą grą w miejscach *pianissimo leggero*. Forte jest zbyt brutalnie i bezwzględnie egzekwowane, zwłaszcza w tak krótkim utworze.

Nr 10 (1.07) brzmi etiudowo i koncertowo zarazem. Tempo nie osiąga co prawda przypisanego *Presto*, ale *agitato* i *tempestoso* (burzliwie i gwałtownie) zostają osiągnięte; nr 11 (1.30) – wielokrotnie (*sic!*) zawyżona od samego początku dynamika całkowicie zafałszowuje delikatność i aforystyczność tej etiudy. Forte pojawia się dopiero na koniec t. 6, *fortissimo* i *fortissimo possibile* w t. 7, by w t. 8 przejść nagle w *pianissimo*. A etiuda ta liczy... 9 taktów! nr 12 (1.36) – z mocnymi akcentami, grana całkowicie etiudowo, jest daleka od osiągnięcia tempa *Presto*. W żadnym razie nie stanowi efektownego zakończenia cyklu.

R. Plagge znacznie lepiej i pewniej czuje się w utworach pochodzących z drugiego okresu twórczości Szymanowskiego. Dowodem na to jest wykonanie *Etiud op. 33* – jakże odmiennie oraz pod każdym względem dokładniej odczytanych i interpretowanych od wcześniejszych cyklicznych dzieł – op. 1, op. 4 czy obu cykli wariacji (op. 3 i 10). Wiele niedociągnięć nie rzutuje nadmiernie na względnie pozytywny odbiór całości.

Anu Vehviläinen (wyd. Alba vol. 4, nagr. Salle Hall w Espoo, 31 maja 2014 r.; 13.49)

Etiuda nr 1 (1.12) – oszczędna pedalizacja sprzyja czytelności artykulacyjnej, tym bardziej że tempo nie jest wygórowane. Etiuda jednak rozpada się na kilka fragmentów wskutek niewielkiego oczekiwania na kreskach taktowych (t. 8–9, 10–11, 22–23, 30–31). Realizacja partii lewej ręki nie jest dobrze słyszalna i nie współuczestniczy w prowadzeniu narracji, przez co wykonanie wydaje się płaskie muzycznie; nr 2 (1.25) – prymat melodii podawanej spokojnie i wyraziście w prawej ręce nie jest kontrapunktowany przez mało plastyczne wykonywanie motywów w partii ręki lewej, chociaż tempo sprzyja „układaniu się” narracji; nr 3 (0.35) – występuje wyraźna supremacja prawej ręki,



a dokładność artykulacyjna zwłaszcza w grze lewej ręki jest dyskusyjna; nr 4 (1.15) ze stosunkowo długą pedalizacją i mało samodzielnie prowadzoną partią lewej ręki – skromne tempo; nr 5 (0.51) rozbrzmiewa przekonująco, spokojnie a wykonanie przyjmuje swobodny, preludiowy charakter; nr 6 (0.34) z dokładanie „odmierzanymi” metrorytmicznie i artykulacyjnie motywami oraz w miarę wyrazistym przebiegiem partii lewej ręki jest przekonującym ogniwem cyklu; nr 7 (0.47) o nieco nerwowym i burzliwym przebiegu pozostaje daleka od wskazania kompozytora *burlesco*. Wyraźnie słyszalne jest staranie o logiczne frazowanie i prowadzenie narracji; nr 8 (1.43) staje się oazą wytchnienia i spokoju. Imitacje motywów zostały dobrze ukazane. Sonorystycznie utwór pozostaje daleki od estetyki zarówno skriabinowskiej, jak i impresjonistycznej.

Nr 9 (1.01) – po raz pierwszy w op. 33 w wykonaniu pianistki partie obu rąk są sobie równoważne i samodzielnie prowadzone, bez dominacji jednej nad drugą, dzięki czemu całość wydaje się wręcz rzeźbiarsko wypukła i mimo skromnego tempa wypada zgrabnie oraz przekonująco; nr 10 (1.02) otrzymuje typowo etiudowy (techniczny) charakter (przebiegi szesnastek), a zarazem stale słyszalny jest wątek melodyczny; nr 11 (1.36) stanowi rodzaj intermezza między etiudą 10 a 12. Swobodny przebieg agogiczny nie idzie w parze z giętkością dynamiczną i plastycznością frazowania; nr 12 (1.48) rozpada się na kilka fragmentów za sprawą zmian tempa i różnicowania artykulacji. Sens muzyczny utworu nie jest ukazany w sposób oczywisty i jasny. Bardzo powściągliwe tempo nie sprzyja układaniu się frazowania.

A. Vehviläinen stara się ukazywać walory melodyczne poszczególnych etiud. Nie traktuje ich wirtuozowsko (skromne tempa). Pod względem brzmieniowym nie są ani wyrafinowane, ani potraktowane kolorystycznie. Trudno mówić też o budowaniu cyklu wzajemnie powiązanych i ekspresyjnie zależnych od siebie miniatur, gdyż pianistka dopiero poszukuje indywidualnego klucza do ich odczytania i przekazania muzycznych idei słuchaczowi. Zaledwie cztery ostatnie etiudy jawią się w miarę przekonująco i tworzą minicykl.

Ami Fujiwara (wyd. 1999 r., Solstice SOCD 168; 13.10)³³

Etiuda nr 1 – w miarę szybkie tempo, zbyt wydatnie realizowane tzw. widelki dynamiczne w t. 10, 12, 15 i podobnych. Dość długi pogłos nagrania w połączeniu z prawym pedałem rozmazuje wyrazistość artykulacyjną; nr 2 – pianistka stara się grać polifonicznie i prowadzić narrację w partiach obu rąk. Operowanie brzmieniem jest subtelne, a agogiką wstrzemięźliwe; nr 3 – utrzymana w niskich gradacjach dynamicznych rozrasta się do nieprzesadzonego fortissimo (od t. 15). Starannie odzwierciedlone i dotrzymane basowe półnuty (t. 1–10), przeradzające się w szesnastki opatrzone znakiem *sforzato* (t. 11–12), które niestety zagrane zostały tym samym brzmieniem, co ruchliwe tercjowe szesnastki (brak tzw. pionowego podziału ręki w partii lewej ręki – *sforzato* brzmi cały akord, zamiast dźwięk dolny plus cichsza tercja). Nie we wszystkich miejscach technika *martellato* jest idealnie wyrównana pod względem czasowym i dogrywania wszystkich składników; nr 4 – grana bardzo zgrabnie, lotnie i nieco improwizacyjnie, ale z trudno wyczuwalnym pulsem. Najbardziej przekonująco brzmią oba fragmenty recytatywne (*sostenuto* – t. 7–10 oraz *poco sostenuto* – t. 22–27); nr 5 – to w ujęciu pianistki spokojny, zamyślony nokturn ze znakomicie, giętko prowadzoną frazą, z przekonującą dynamiką i agogiką. Odczuciu błogości sprzyja również „powabne”, miękkie i ciepłe brzmienie. To prawdziwa oaza spokoju i wytchnienia w morzu pozostałych etiud; nr 6 – *agitato e marcato, vigoroso* na szczęście nie oznacza w tym wykonaniu furioso, dyscyplina metryczna jest tu rzeczą oczywistą; nr 7 stanowi kontynuację poprzedniej etiudy i jej nastroju, co przyczynia się do scalania cyklu. Nie jest może grana *burlesco* i nazbyt szybko, ale wpisuje się w dalszy kontekst op. 33; nr 8 – prowadzona ciemnymi barwami, cicho i nadzwyczaj spokojnie agogicznie oraz w powolnym tempie; nr 9 – bardzo lekka na początku, rozwijana jest pod względem dynamicznym z utrzymywaniem porządku metrycznego. Szczególnie pięknie i wzruszająco brzmi środkowy ustęp *poco meno* (od t. 22).

Nr 10 – czytelny wątek melodyczny, na którym skupia się pianistka, podkreślając urywanych zakończeń motywów w t. 14–23 oraz t. 51–54, właściwe proporcje brzmienia są atutami wykonania, tym bardziej że przebiegi szesnastkowe stają się tłem, a nie natrętnie eksponowaną istotą tej etiudy; nr 11 stanowi rodzaj intermezza między okalającymi ją etiudami. Grana w powściągliwym tempie



³³ Płyta zawiera ponadto etiudy G. Bacewicz, W. Lutosławskiego, B. Bartoka (op. 18) i S. Prokofiewa (op. 2).

rozrasta się stopniowo dynamicznie aż do dużej kulminacji; nr 12 – w tempie allegro (kompozytor przewidział *Presto*), bez napierania agogicznego (na pulsację) nie może stać się prawdziwym zwieńczeniem cyklu. Zaletą jest jednak ukazywanie muzycznego sensu utworu, a nie gonitwy dźwięków.

Ujęcie przez A. Fujiwarę 12 *Etiud op. 33* można uznać za udane, gdyż pianistka zgrabnie ukazuje ich nowatorskość, a jednocześnie elementy tradycyjne (rozumiane przez nią jako neoromantyczne) – elastyczne prowadzenie linii melodycznej, narrację. Tym samym strona muzyczna i techniczna (wirtuozowska) pozostają w równowadze. Jedynie ostatniemu, a więc podsumowującemu/wieńczącemu cykl ogniwu zabrakło blasku i większej swady.



Sinae Lee (Divine Art. nagr. Glasgow, wrzesień 2002 – luty 2005 r.)

Etiuda nr 1 (1.00) – szybka, agresywna, dokładna gra bez podkreślania linearnego przebiegu i próby ukazania jakiegokolwiek wątku melodycznego; nr 2 (1.13) bez wymaganego przez kompozytora *legatissimo* oraz *dolce espressivo* (zbyt „oczywiste” brzmienie, akcenty), wykonanie natrętne dźwiękowo; nr 3 (0.33) –

szybka, dokładna, z prowadzoną narracją i w prawej, i w lewej ręce jest wykonana w sposób przekonujący; nr 4 (1.17) – akordy w partii lewej ręki nie układają się w pochody i zaburzają linearnie słyszenie utworu; nr 5 (0.58) zrealizowana o dwie gradacje dynamiczne za głośno (kompozytor przewidział *pp*, *mf* i na końcu *ppp*), o intymnym dźwięku, „lejącym się” legato, plastyczności frazy nie ma mowy; nr 6 (0.33) – zagrana bardzo równo, wyraźnie artykulacyjnie, z suchymi, „trzaskanymi” oktavami i akordami; nr 7 (0.44) – agresywna brzmieniowo, mechaniczna (metronomiczna) pulsacja, głośna akcentacja, brutalnie wykonana partia lewej ręki to najpoważniejsze minusy gry pianistki; nr 8 (2.03) stanowi krótką chwilę wytchnienia od krzykliwego, wyolbrzymionego brzmienia. A jednak i tu S. Lee bezwzględnie egzekwuje dynamikę przy nieugiętej agogice, co nie pozwala się cieszyć dźwiękiem, a tym bardziej spokojnym wydatkowaniem czasu muzycznego. Wykonawczyni nie ewokuje nastrojów odprężenia i nadal gra napierająco; nr 9 (0.51) zamiast lekkiego, zgrabnego scherza słuchacz otrzymuje mechaniczne, sformalizowane (wszystko wygrane, ale gdzie podziła się Muzyka?) wykonanie o wątpliwej wartości; nr 10 (1.01) – z przeciążaniem dźwiękowym, topornym frazowaniem zaburzonym przez bezsensowne akcenty, aż można zatęsknić do palcówek Czernego!; nr 11 (1.28) – jedyna etiuda, która ujawnia w wykonaniu S. Lee swój sens i zamysł, choć jest on w kulminacji rysowany bardzo grubą kreską (z wyolbrzymioną dynamiką);

nr 12 (1.29) – za powolne tempo (kompozytor przewidział *Presto!*) nie pozwala, by utwór „układał się” muzycznie. Jego sens jest trudno uchwytyny.

Wykonaniu op. 33 przez S. Lee z formalnego punktu widzenia nic zarzucić nie można. Wszystko jest wygrywane, dogrywane, utrzymywany porządek metryczny, jednak brakuje najważniejszego czynnika – **interpretacji** tekstu nutowego, a nie cyfrowego odtwarzania na podobieństwo komputerowych plików MIDI – gra jest bezduszna, mechaniczna, narracja nie jest „prowadzona”, lecz staje się prostą pochodną od „wykonywania” nut i uderzania w klawisze. Sens muzyczny istnieje szczątkowo i tylko w niektórych miejscach. To nie wina kompozycji. To wina „antykonceptyjnej” gry S. Lee. W muzyce XX wieku wiele rzeczy nieopracowanych z góry i nieprzemyślanych nie może znaleźć przekonującego dźwiękowego urzeczywistnienia. Ze wszystkich nagrań dzieł Szymanowskiego właśnie op. 33 wymaga ustalenia *a priori*, a właściwie **odkrycia** najpierw dla siebie, potem dla słuchacza, o co kompozytorowi chodzi, gdzie tkwi sedno i sens tej muzyki.

Clare Hammond³⁴ (wyd. BIS; nagr. Suffolk/Wielka Brytania, wrzesień 2013 r.; 13.52)

C. Hammond zajmuje się głównie muzyką XX i XXI wieku. Angielska prasa podkreśla w jej grze „zdumiewającą energię i siłę wyrazu”, „uderzającą swą ostrością precyzję i nienatrętną inteligencję”, „stylistyczną jedność i zamiłowanie do detalu”, „piorunującą technikę i nienaganną prezencję sceniczną”. Etiuda nr 1 (1.16) wykonana z długą pedalizacją, o miękkim brzmieniu, z ukazywaniem każdej frazy i grą legato jest zaprzeczeniem czysto technicznego podejścia do utworu, dzięki czemu brzmi intrygująco, tajemniczo i przemawia sugestywnie do wyobraźni słuchacza; nr 2 (1.22) – o podobnej estetyce brzmienia co etiuda poprzednia, grana spokojnie o bardzo plastycznym prowadzeniu linii w partii prawej ręki, którą kontrapunktuje (a nie której akompaniuje) równie giętka linia ręki lewej; nr 3 (0.36) o przyjemnym brzmieniu pozbawionym natrętnej toccatowości, układaniem się narracji w obu rękach (przewaga gry horyzontalnej nad wertykalną) – doskonała czytelność szczegółów; nr 4 (1.24) – rozmiotana partia prawej ręki, ciemniejsza barwa w lewej, dużo czasu muzycznego. Negatywną stroną wykonania jest słyszalność dźwięku prawego pedału oraz



³⁴ Ur. w 1985 r. Studiowała w Cambridge i Londynie. Wydała kilkanaście płyt niemal wyłącznie (wyjątek to utwory Josefa Myslivečka) z muzyką XX w. (w tym utworami A. Panufnika) i najnowsza. Występowała także w Polsce.

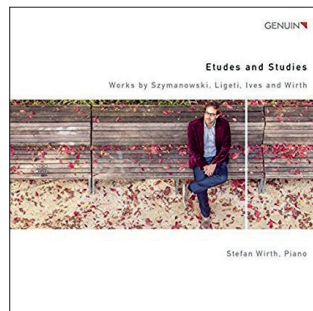
wyraźnie słyszalny szum powstały podczas gwałtownego podnoszenia i opadania tłumików na struny, za co trudno winić pianistkę... nr 5 (0.56) – doskonale oddana linia w partii prawej ręki i powstające między dźwiękami napięcia interwałowe, sugestywne operowanie agogiką (muzycznym czasem) i nienatrętna dynamiką; nr 6 (0.34) – ostry rysunek rytmiczny i ściśle „dookreślona” artykulacja nie przeszkadza w osiągnięciu najwyższej jakości brzmienia, które jest miękkie, bardzo bogate w alikwoty, pozbawione stuku – sens muzyczny ukazany niezwykle przekonująco; nr 7 (0.49) – prowadzona wielowątkowo i wielopłaszczyznowo (polifonicznie z rewelacyjną niezależnością muzyczną obu rąk), ze zmianami charakteru niemal każdego motywu jawi się jako utwór bogaty uczuciami; nr 8 (1.46) – przemyślana koncepcja i plastyczne imitowanie motywów, niemal impresjonistyczna aura (barwy dźwięków, agogika) czynią wykonanie tego ogniwa cyklu frapującym; nr 9 (0.59) – brzmi lekko, wykwinie, żartobliwie – tak jak chciał kompozytor. Kontrastujący swą nostalgiczną nutą materiał wzbogaca utwór, poszerzając skalę prezentowanych uczuć; nr 10 (1.04) – to pierwszy oddech wirtuozerii w tym wykonaniu op. 33. Strona muzyczna jest zaskakująca – plastyczne podkreślanie dłuższych wartości, a przed wszystkich niemal jazzowe potraktowanie kilku synkop robi niesamowite wrażenie; nr 11 (1.30) – ekspresyjnie, z narracją niedeterminowaną kreską taktową, lecz prowadzoną swobodnie, bez zbędnych przyspieszeń czy zahamowań, a przecież bardzo płynnie, niczym ciekące strużki wody. Wspaniale ujęty i eksponowany sens muzyczny i jego bogactwo; nr 12 (1.37) – delikatne podkreślanie ostinatowych dźwięków na początku utworu, zagęszczenie emocji (głównie dzięki dynamice). Ciągły powrót do zasadniczej myśli ukazuje w oczywisty sposób znakomite proporcje architektoniczne tej etiudy, niezauważane przez wielu innych pianistów.

Rewelacyjna interpretacja op. 33 przez C. Hammond wynika z kilku przyczyn. Dobranie nie za szybkich („antytechnicznych”) temp pozwala pianistce na dopowiadanie każdego motywy, każdej frazy, dzięki czemu jej gra jest głęboko muzyczna, a nie techniczna (wirtuozowska), choć precyzja wydobycia dźwięku pozostaje doskonała. Etiudy układają się w cykl, bo artystka do każdej z nich znalazła odpowiedni „klucz” interpretacyjny. Nie powieła przy tym pomysłów. Każda etiuda jest zamkniętą artystycznie całością i ma odrębny, wyrazisty muzycznie charakter – wpisuje się do cyklu na zasadzie kontrastu, jednak nie wszystkich elementów wykonania, lecz wybranych. Pozostałe tworzą ową nić łączącą poszczególne ogniwa – wspólną ideę. Można ją podsumować jako rzecz najbardziej oczywistą w wykonywaniu – maksimum muzyki, minimum ukazywania „kuchni pianistycznej”, czyli warsztatu. Trzeba dysponować niezwykle siłą wyobraźni, by w gęstwinie nut ujrzeć prawdziwą muzykę, która nie została „zakłamaną” szybkością wykonania. Trzeba również niezwyklej siły woli, by zapanować nad chęcią błysnięcia wirtuozowskim blaskiem. Obie rzeczy udały

się C. Hammond znakomicie, czym potwierdza swą wielką dojrzałość emocjonalną i artystyczną, mimo relatywnie młodego wieku. Etiudy stały się miniaturowymi (a może „zminiaturyzowanymi”) poematami muzycznymi fascynującymi swą zmiennością, bogactwem pomysłów, urokiem melodyki. To wyjątkowa, wybitna kreacja.

Stefan Wirth³⁵ (Genuin GEN 15342, wyd. 2015 r.; 15.07)

Etiuda nr 1 (1.13) – niezbyt wyraziście artykułowana, grana krótkimi fragmentami, w ręce lewej mniej dokładne touché niż w prawej; nr 2 (1.10) zagrana w potoczystym tempie, ze swobodą agogiczną i oddychaniem frazy, samodzielnie prowadzona jest także narracja w partii lewej ręki; nr 3 (0.38) – mała wyrazistość artykułowania, aż do miejsca z akordami (do t. 14), narrację i napieranie agogiczne prowadzi lewa ręka, a od t. 15 – prawa; nr 4 (1.24) – przejrzysta, nieprzeciążona brzmieniowo, nie za szybka, z ogniem środkowym przypominającym muzykę impresjonistyczną; nr 5 (1.08) – soczyste, choć nie za głośne brzmienie, *legatissimo* i stonowane emocje czynią wykonanie przekonujące; nr 6 (0.39) – bardzo mocna i dosadna, w nie za szybkim tempie – wyraźnie słyszalne wszystkie motywy; nr 7 (0.55) – z akcentami i grą *marcato*, dość twardym brzmieniem i mechaniczną dokładnością; nr 8 (2.12) – polifoniczna gra i ukazywanie planów brzmieniowych w spokojnym tempie i z niewybujałą dynamiką; nr 9 (1.06) potraktowana kolorystycznie, a w niewielkim stopniu *scherzoso*, tak usilnie prezentowanego w niej przez innych wykonawców (choć kompozytor określił jej charakter jako *capriccioso e fantastico*); nr 10 (1.07) – zawsze obecne frazowanie skutecznie przeciwstawia się traktowaniu tego ognia wyłącznie technicznie. Pianista stara się budować narrację, choć kontury dźwięku są nieco rozmyte (pogłos i długa pedalizacja); nr 11 (1.27) wykonany z wyraźnym nawiązaniem do *Metop* op. 29, choć na tak mały utwór (9 taktów!) dynamika wydaje się rozpierać architektoniczne ramy; nr 12 (2.02) – z brzmieniem rozmytym pogłosem i pedalizacją, które nie sprzyjają oddaniu wyrazistości artykulacyjnej. Skromne tempo, granie krótkimi odcinkami. Nie stanowi ukoronowania cyklu.



³⁵ Ur. w 1975 r. w Szwajcarii. Studiował w Zurychu oraz w USA. Zajmuje się głównie muzyką współczesną. Jest również kompozytorem.

Pianista ze zmiennym szczęściem mierzy się z trudną materią muzyczną i techniczną op. 33 nie zawsze pozostając konsekwentnym w realizacji swych zamierzeń.



Joanna Różewska³⁶ (wyd. Joanna Różewska, 2016 r.)

Etiuda nr 1 (0.46) – wśród jakże licznych nagrań po raz pierwszy można usłyszeć tę etiudę graną w sposób polifoniczny, z jednoczesnym muzycznym sensem, a nie tylko z wirtuozowskim blichtrem. Wydatne operowanie agogiką frazową sprawia też, że staje się ona muzycznym utworem charakterystycznym, a nie typową „palcówką”; nr 2 (1.29) – brzmienie zmiękzone pedalizacją znakomicie pasuje do koncepcji wykonawczej. Góruje

melodyka prowadzona wielopłaszczyznowo (polifonicznie). Doskonale „dławienie” niektórych dźwięków lub/i ich maksymalnie długie dotrzymywanie powoduje prymat deklamacyjnie potraktowanej melodyki. Niezwykle oryginalna muzycznie koncepcja znakomicie wpisująca się w cykl.

Nr 3 (0.37) – rozpoczęta bardzo lekko i cicho, z minimalną pedalizacją, rozwija się dynamicznie aż do ósemkowych akordów (t. 15), osiągając niezbyt soczyste forte (kompozytor przewidział *ff sempre*). Ma charakter antywirtuozowski, ponieważ tempo odległe jest od *Vivace assai*, a charakter od *agitato*, wpisanych ręką twórcy na początku etiudy; nr 4 (1.53) – dziwne, wyolbrzymione przyspieszenia i zwolnienia charakteryzują już pierwsze 6 taktów początku. Z tego powodu nie mogą kontrastować z kolejnym ustępem o swobodnym, improwizacyjnym charakterze. Podobna sytuacja powtarza się w dalszym przebiegu etiudy. Z tego względu niezrozumiała jest narracja w miejscach nieopatrzonych wskazówkami agogicznymi (t. 1–6 oraz 12–21). Tempo dalekie od *Presto*; nr 5 (1.04) – duża amplituda wychyleń tempa rubato, melodyka podana wyraziście, poziom dynamiczny zawyżony o dwa stopnie; nr 6 (0.34) grana z nerwem, zdecydowaniem, bardzo wyrazistą artykulacją i niewielkim („technicznym”?) zwolnieniem od t. 15, od tego miejsca pewien wysiłek jest wyczuwalny aż do t. 23; nr 7 (0.58) – swoboda agogiczna niektórych miejsc ociera się o granicę zaburzenia pulsacji i stosunków metrycznych, stąd sens muzyczny jest trudniej uchwytny. Brakuje oddechu w połowie t. 5, zaznaczonego przez kompozytora podwójnymi kreskami przecinającymi piątą linie obu pięciolinii, który został „zamieniony” na dłuższe przetrzymanie ósemkowego akordu na trzeciej mierze taktu. Całość brzmi masywnie, a nawet agresywnie lub/i obcesowo (opadające

³⁶ Pianistka urodzona w 1988 r., studiowała w Warszawie pod kierunkiem Elżbiety Tarnawskiej.

od t. 22 akordy w partii prawej ręki i niezbyt wyraźne dogrywanie partii lewej ręki); nr 8 (2.03) jest oazą wytchnienia po emocjach poprzedniej etiudy, pianistka sugestywnie, choć nie lirycznie, prowadzi narrację i osiąga dużą kulminację. Polifonia/imitacje ukazywana/e w sposób umiarkowany; nr 9 (1.11) – ciekawie artykułacyjnie i narracyjnie (plastyczne frazowanie), co jest szczególnie trudne przy tak krótkich, oderwanych motywach. Całość brzmi lotnie, choć trochę zbyt głośno. Środkowe ogniwo spokojniejsze, legato. Doskonale „trafione” tempo; nr 10 (1.10) z grą na większych płaszczyznach, falowaniem dynamicznym i agogicznym, adekwatnym do zamysłu kompozytorskiego. Nie wszystkie dźwięki w przebiegach lewej ręki są wyraziście słyszalne; nr 11 (1.30) – pierwsze trzy ósemki (prawa ręka) zagrane jako... synkopa! To dziwne... Jedną z reguł Samuila Feinberga głosi, że im bardziej skomplikowany jest rysunek rytmiczny (a dotyczy to wielu etiud z op. 33), tym dokładniej trzeba go odzwierciedlać. Spokojny przebieg stopniowo nabrzmiewa falami dynamicznymi aż do dużej kulminacji. Gra jest sugestywna i łatwa w odbiorze, choć szczególnego wyrafinowania (zwłaszcza sonorystycznego) nie należy w niej oczekiwać; nr 12 (1.39) – rozpoczęta bardzo czytelnie, z podkreśleniem pierwszej miary każdego dwutaktu. Operowanie agogiką i dynamiką skutecznie zapobiega odbiorowi tej etiudy jako bezwładnej bieżaniny po klawiszach, tym bardziej że pianistka bardzo stara się (i to skutecznie) o ukazanie jej „muzyczności”.

Ciekawa interpretacyjnie propozycja młodej pianistki, ukazująca jej naturalną muzykalność. Wielka kultura dźwięku, chociaż odbiorców poszukujących wysublimowanych doznań sonorystycznych *a la* Skriabin, i w ogóle jego estetyki (w powolnych etiudach), nie zadowoli. W tej interpretacji muzyka Szymanowskiego pozostaje bowiem suwerenna i zależna wyłącznie od wizji J. Różewskiej. Czasami na początku lub końcu ścieżki dźwiękowej słyszalne są szmery pozamuzyczne (stołek pianisty?, puszczenie dźwigni prawego pedału?).

Andrea Vivinet³⁷ (wyd. Naxos 8.551401, nagr. kwiecień 2019 r.)

Etiuda nr 1 (1.10) – zgrabnie, dokładnie, czytelnie, chociaż trochę kostycznie, o urozmaicenie przebiegu dbają lekkie i krótkie/zwarte arpeggia; nr 2 (1.02) z dbałością o legato, ale bez pieczołowitości w operowaniu barwami; nr 3 (0.38) – brzmieniem, tempem nawiązuje do nr 1, ostatnie siedem taktów bez silenia się na



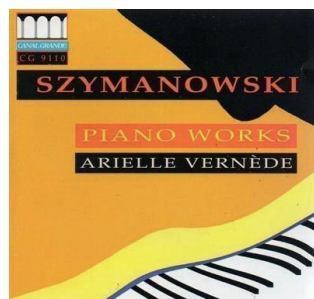
³⁷ Włoski pianista urodzony na Sardynii. Wydał kilka płyt z muzyką epoki baroku, romantyczną i XX w., w tym twórców rosyjskich.

jakiegokolwiek legato i realizację łuków; nr 4 (1.04) – początkowy poziom głośności znacznie przewyższający *ppp*. Motoryczności A. Vivanet przeciwstawia improwizacyjność i swobodniejsze traktowanie pulsu w t. 7–11 i od t. 22 do końca etiudy – niewygórowane tempo; nr 5 (1.10) grana antyromantycznie i surowo pod względem agogicznym, w sposób mało wykwintny brzmieniowo i frazowo, z partią lewej ręki realizowaną nieco kostycznie (z „dostawianiem nuty do nuty”), a przecież to jedyna etiuda z op. 33 o cechach rodem z końca XIX wieku; nr 6 (0.36) – mocne eksponowanie osadzonej motywiki stało się w tym ujęciu nadrzędne względem innych elementów wykonania, co w połączeniu z pionizacją faktury (akordy) powoduje dysharmonię w odczuciu odbiorcy, a przy tym paradoksalnie partia lewej ręki nie jest wykonywana aż tak dobitnie, jak prawej; nr 7 (0.50) – grana secco, z minimalnym użyciem prawego pedału i krótką artykulacją. Prowadzenie narracji jest dobrze słyszalne i przekonujące. Partie obu rąk są samodzielne; nr 8 (1.56) – uroczyście, spokojnie, polifonizująco (samodzielność prowadzenie poszczególnych linii melodycznych). Frazowanie i brak giętkości dynamicznej oraz agogicznej nadaje wykonaniu surowy, obiektywny charakter; nr 9 (1.15) – wręcz skocznie brzmią t. 1–21, a wyartykułowanie każdego dźwięku jest niezwykle dokładne i czytelne. Faza środkowa z dużym poczuciem czasu wycisza emocje i stwarza wrażenie quasi-improwizacyjnej; nr 10 (1.07) – ani precyzja, ani tempo nie są oszałamiające. Przydomek ten można odnieść raczej do wyolbrzymionych akcentów (wykonywanych z nadgorliwością), co powoduje zaburzenie naturalnej narracji i toku etiudy; nr 11 (1.39) – wykonanie swobodne, z ekspresjonistycznymi rysami przypominającymi *Metopy op. 29*, ciekawą narracją, ale w kilku akordach (t. 7) może zbyt twarde brzmieniowo; nr 12 (1.41) – początek grany dwutaktami. Technika podwójnych tercji nie zachwyca ani wyrazistością, ani precyzją, ani tempem. Etiuda wieńcząca cykl zagrana została siermiężnie, bez wirtuozowskiego blasku.

Andrea Vivanet gra etiudy muzykalnie, ciepło, z dużym wyczuciem czasu (co nie oznacza, że powoli!), precyzyjnie, z bogatą paletą odcieni artykulacyjnych, wzorową pedalizacją, czysto ukazując ich walory nie tylko sonorystyczne, ale i melodyczne. Czynniki wirtuozowski nie jest natrętnie prezentowany (brakuje wygórowanych temp), co przyczynia się do tworzenia raczej miniaturowych obrazów muzycznych typu preludia bądź minipoematy, a nie „technicznych” etiud *sensu stricto*.

Arielle Vernède (Canal Grande CG 9110, nagr. czerwiec 1991 r.)³⁸

Etiuda nr 1 (1.14) brzmi krucho, delikatnie, wręcz figlarne, antyetiudowo i... ciekawie, to nie tyle etiuda, ile zgrabna miniatura. Precyzja artykulacyjna i metryczna mogłaby być jednak większa; nr 2 (1.13) to bardzo ciekawie kształtowane frazowanie i warstwa emocjonalna, a utwór brzmi jak kunsztowny minipoemat; nr 3 (0.37) brzmi etiudowo (w potocznym tego słowa znaczeniu), a i tak obywat się bez agresji dynamicznej i metrycznej – od t. 12 nie można mówić choćby o staraniu się o grę legato, głównie za sprawą pedalizacji; nr 4 (1.27) o nieco abstrakcyjnie potraktowanym początku i trudno uchwytnych intencjach wykonawczynie. Znacznie ciekawsze są swobodnie, quasi-improvizacyjnie potraktowane fazy środkowa oraz końcowa. Nr 5 (1.26) potraktowany został jak powolny walc, co stanowi ciekawostkę na tle innych etiud cyklu. Legato i przyjemne brzmienie sprzyjają takiej wizji; nr 6 (0.37) rozpoczęty lekko, ze środkową fazą zagraną z niewielkim wysiłkiem/oporem technicznym. Sens muzyczny oddany, chociaż artykulacja powtarzających się motywów nie została, zwłaszcza na początku, plastycznie odzwierciedlona ani w partii prawej, ani tym bardziej w partii lewej ręki; nr 7 (0.51) grana rzeczywiście *burlesco*, z polotem, czemu sprzyjają lekkość artykulacyjna, nieprzeciążona dynamika i plastyczność w oddawaniu sensu zarówno motywów, jak i fraz; nr 8 (1.38) brzmi zagadkowo, wręcz intrygująco, dzięki czemu pianistka skutecznie wciąga słuchacza w tok muzycznej narracji, prezentując urok tej miniatury; nr 9 (1.03) wykonany pod względem charakteru jak etiuda nr 7, co skutecznie spaja cykl; w nr 10 (1.07) ujawnia się skłonność pianistki do grania krótkimi fragmentami (nawet motywami) zbyt silnie oddzielanymi od siebie nawzajem, chociaż obrane, dość szybkie tempo i lekkość sprzyjają plastycznemu kształtowaniu narracji; nr 11 (2.01) nawiązuje do poprzednich spokojnych ogniw cyklu, co sprzyja jego konsolidacji. Refleksyjność, giętkość agogiczna, subtelne cieniowania dynamiczne i polifoniczne prowadzenie narracji są niewątpliwymi atutami tego ujęcia; nr 12 (1.51) daleko jest do oznaczonego przez kompozytora *Presto energico*. Skromne tempo nie pozwala na wirtuozowski popis – techniczną feerię na koniec/zakończenie cyklu 12 *Etiud op. 33*. Zamiast technicznego błysku/blasku słuchacz wyczuwa ostrożność,



³⁸ Niderlandzka pianistka urodzona w 1953 r., studiowała w Hadze i Paryżu. Monograficzna płyta A. Vernède zawiera ponadto *Wariacje h-moll op. 10* i *Szeherezadę z Masek op. 34*. Nagrała również utwory Schumanna, Granadosa, Debussy'ego.

słyszcy pracowicie dogrywane łańcuchy podwójnych dźwięków (zwłaszcza tercji), które wysuwają się na pierwszy plan.

Interpretując op. 33 Szymanowskiego, A. Vernède nie gra 12 etiud, lecz raczej 12 minipoeematów, nadając każdemu indywidualny rys i charakter. Całość brzmi przekonująco i bardzo zgrabnie (z niewielkimi wyjątkami), chociaż zupełnie niewirtuozowsko, gdyż wirtuozeria i jej blask nie zostały, jak w większości innych ujęć tego cyklu, należycie wyeksponowane.

Raoul Koczalski – Etiuda op. 33 nr 5 (nagranie archiwalne, Berlin, 4 września 1945 r., 1.59) grana z dużym diapazonem dynamicznym daje poczucie kształtowania barw brzmienia. W nagraniu R. Koczalski powtarza tę etiudę dwukrotnie – za drugim razem bardziej emocjonalnie i z większą dynamiką, grając wręcz symfonicznie. Mimo stale obecnego minimalnego „łamania pionów” maniera ta w jego wykonaniu nie jest rażąca, gdyż głosy płyną bardzo swobodnie, w sposób niewymuszony i każdy prowadzi własną, niezależną narrację. Wybitnie polifonicznie traktowane są wątki umieszczone w partii prawej ręki, którym sekunduje plastycznie prowadzony głos najniższy. Znakomita jest pedalizacja sprzyjająca tworzeniu i legatą, i aury brzmieniowej. Artysta z niewielkiej miniaturowej etiudy zawartej w 13 taktach robi wielki poemat doskonale świadczący o jego wyjątkowym kunszcie interpretacyjnym.

Podsumowanie

Interpretacja op. 33 przez M. Roscoe to prymat melodyki, czytelność, sugestywne ujęcie architektoniczne, romantyczna aura. Nie odczuwa się wirtuozowskich zapędów. J. Godziszewski nie romantyzując interpretacji, doskonale oddaje intencje kompozytora i jego nowy, naówczas, język. J. Domańska to prymat ekspresji, brak szaleńczych temp, traktowanie op. 33 jako cyklu organicznie powiązanych utworów, bogactwo niuansów – mistrzowska kreacja. A. Stefański gra radykalnie, na wskroś antyromantycznie. Jego ujęcie pozostaje głęboko rozczarowujące i trudno zrozumiałe. Interpretacja A. Jastrzębskiej jest pełna ekspresji i różnicowania charakteru poszczególnych ogniów cyklu. A. Wodnicki tworzy z etiud jeden wielki cykl przekonujący bogactwem nastrojów, kolorów i różnorodnych emocji. Znakomita interpretacja A. 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 J. Drzewiecki nie ukrywa wirtuozowskich inklinacji, a precyzja techniczna, jasność koncepcji idą w parze z szeroką paletą barw i dynamiki. M. Jones interpretuje op. 33 niezwykle barwnie, bardzo „muzycznie”, ujmując etiudom ich technicznego

charakteru, opatrując je głębokim obliczem. Cykl tworzy na zasadzie podkreślania kontrastów, a nie podobieństw poszczególnych etiud. M. 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. Wykonanie C. Rosenberger nie należy do udanych i godnych polecenia z powodu formalizmu, abstrakcyjności gry mającej charakter techniczny, a nie muzyczny. C. Tiberghien gra w sposób bardzo przystępny nawet dla mało wyrobionego odbiorcy, którego potrafi ująć i przekonać, kreując cykl bogaty w barwy i emocje, idealny metrycznie i artykulacyjnie, 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. Gra 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. C. Hammond gra rewelacyjnie – całkowicie antytechnicznie (antywirtuozowsko), za to z najgłębszym muzycznym sensem, dopowiadaniem każdego motywu i frazy. Każda etiuda tworzy zamkniętą artystycznie całość i ma odrębny, wyrazisty muzyczny charakter. Wpisuje się do cyklu na zasadzie kontrastu niektórych czynników/elementów interpretacji, a reszta stanowi oś – nić łączącą poszczególne ogniwa. To genialny zabieg. Etiudy stały się miniaturowymi (a może „zminiaturyzowanymi”) poematami muzycznymi fascynującymi swą zmiennością, bogactwem pomysłów, urokiem melodyki. S. Wirth prezentuje zmienny poziom zarówno techniczny, jak i muzyczny wykonania op. 33, ponieważ obok ogniw, fragmentów, momentów udanych, sporo jest niedociągnięć natury i muzycznej, i technicznej. Ciekawa interpretacyjnie propozycja J. Różewskiej ukazuje jej naturalną muzykalność i wielką kulturę dźwięku. A. Vehviläinen stara się ukazywać walory melodyczne poszczególnych etiud. Nie traktuje ich wirtuozowsko (skromne tempa). Pod względem brzmieniowym nie są ani wyrafinowane, ani potraktowane kolorystycznie. Trudno mówić też o budowaniu cyklu wzajemnie powiązanych i ekspresyjnie zależnych od siebie miniatur, gdyż pianistka dopiero poszukuje indywidualnego klucza do ich odczytania i przekazania muzycznych idei słuchaczowi. Zaledwie cztery ostatnie etiudy jawią się w miarę przekonująco i tworzą minicykl. Ujęcie przez A. Fujiwarę 12 *Etiud op. 33* można uznać za udane, gdyż pianistka zgrabnie ukazuje ich nowatorskość, a jednocześnie elementy tradycyjne (rozumiane przez nią jako neoromantyczne) – elastyczne prowadzenie linii melodycznej, narrację, dzięki czemu strona muzyczna i techniczna (wirtuozowska) pozostają w równowadze. Jedynie ostatniemu, a więc podsumowującemu/wieńczącemu cykl ogniwo, zabrakło blasku i większej swady. J. Romaniuk w op. 33 czuje się jak 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 nieprzykryty pustymi popisami pianisty (jak w niektórych innych wykonaniach) i łatwo uchwytna struktura architektoniczna, fraza oraz oczywiście melodyka. Odbiór dzieła jest dzięki temu zabiegowi ułatwiony, zwłaszcza że pianista nie stara się za wszelką cenę udowodniać nowoczesności języka muzycznego op. 33. A. Vivanet (nagr. 2019 r.) gra etiudy muzykalnie, ciepło, z dużym wyczuciem czasu (co nie oznacza, że powoli!), precyzyjnie, z bogatą paletą odcieni artykulacyjnych, wzorową pedalizacją, czysto ukazując ich walory nie tylko sonorystyczne, ale i melodyczne. Czynniki wirtuozowski nie jest natrętnie prezentowany (brak wygórowanych temp), co przyczynia się do tworzenia raczej miniaturowych obrazów muzycznych typu preludia bądź minipoematy, a nie „technicznych” etiud *sensu stricte*. Interpretując op. 33 Szymanowskiego, A. Vernède nie gra 12 etiud, lecz raczej 12 minipoematów, nadając każdemu indywidualny rys i charakter. Całość brzmi przekonująco i bardzo zgrabnie (z niewielkimi wyjątkami), chociaż zupełnie niewirtuozowsko, ponieważ wirtuozeria i jej blask nie zostały, jak w większości innych ujęć tego cyklu, należycie wyeksponowane.



Rozdział III

MASKI OP. 34

Dzieło

Maski op. 34 skomponowane w latach 1915–1916¹, wydane przez Universal Edition w 1919 roku bardzo szybko doczekały się prawykonania – Sasza (Aleksander) Dubiański² zagrał je w Petersburgu 12 (25) października 1916 roku. Fenomenalny pianista miał wtedy 18 lat...

Między innymi o *Maskach op. 34* Karol Szymanowski pisze w artykule – manifestie *Opuszczę skalny mój szaniec*, opublikowanym w „Rzeczpospolitej” (z 8.01.1923 r.). To końcowy akt polemiki twórcy ze Stanisławem Niewiadomskim i Piotrem Rytle, z którymi to krytykami (wg J. Iwaszkiewicza) nie mógł się porozumieć:

A teraz morał prawdziwej bajeczki: polega on na tym, iż lwią część programu Zbig. Drzewieckiego stanowiły moje utwory (*III Sonata* i *Maski*). Nie ulega więc żadnej wątpliwości, iż „kawiarnianą wielkością, pozbawioną potencji twórczej” i melancholijnym rodzicem martwych w zarodku płodów jestem przede wszystkim ja³.

Wspomniany Z. Drzewiecki podczas recitalu 18 grudnia 1922 roku grał także preludia Debussy’ego i Tansmana, *X Sonatę* Skriabina, *Miroirs* Ravela, a więc dzieła nowe na polskiej estradzie.

- ¹ Opusy 33 i 34 powstały w domku ogrodnika w Tymoszwówce, gdzie Szymanowski urządził swą „kompozytornię” i miał spokój.
- ² Wychowanek Feliksa Blumenfelda i Anety Jesipow.
- ³ Karol Szymanowski, *Pisma, tom I – Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 86.

Op. 29 oraz op. 34 to jedyne programowe utwory fortepianowe Szymanowskiego, co nie oznacza, że stanowią ilustrację literackich pierwowzorów. Są jedynie nimi inspirowane. Genialny tryptyk *Maski* zajmuje wyjątkowe, poczesne miejsce w polskiej muzyce fortepianowej tego typu okresu do II wojny światowej. Postacie wywodzące się z dorobku różnych kultur (arabska, celtycka, hiszpańska) znalazły „dalsze życie” nie tylko w licznych dziełach literackich, ale i muzycznych. *Maski* otwiera najdłuższa muzyczna opowieść – *Szeherezada* (dedykowana Saszy Dubiańskiemu), pierwotnie umieszczona na ostatnim miejscu. Wielowarstwowy zapis wymaga często trzech pięciolinii. Egzotyka, dźwięki natury, niekiedy nawiązanie do A. Skriabina, bogactwo wątków i ich barwność, długie tryle, powtarzanie dźwięków, orientalna, także taneczna rytmika, alterowane akordy i skomplikowana harmonika, pedałowe, ostinatowe nuty służą ukazywaniu barwności oraz podkreślaniu wyjątkowości narracji. W utworze panuje dosłownie duszna atmosfera gorących bliskowschodnich nocy i ich sceneria, przebogata wyobraźnia twórcza, niespotykana w muzyce polskiej tego okresu wrażliwość dźwiękowa, chociaż bezpośrednio dzieło nie nawiązuje do żadnej z fantastycznych opowieści tytułowej bohaterki z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Ta muzyczna opowieść rozpoczyna się bardzo ciepło, delikatnie, miękko, wręcz czule – „nierzeczywista” melodyka o tajemniczym posmaku (każdy motyw prowadzony oktavami poprzedzony jest trzema przednutkami; górna pięciolinia) rozwijana jest na tle arpeggiów (środkowa pięciolinia), dla których tło tworzy ostinatio, uspokajająco i usypiająco powtarzany dźwięk *a* z oktawy małej. Szybkie repetowane dźwięki (rodzaj wibrata) ożywiają atmosferę (t. 17–19). Męsko i władczo brzmi ustęp *Poco più mosso*⁴ (od t. 23). Szybkie biegniki wprowadzają niepokój, ale włącza się tremolo (*trillo*, od t. 34), które stopniowo łagodzi atmosferę. Stopniowo cichną też ostinatowe dźwięki *A* z oktawy wielkiej, zamienione w t. 41–43 na dźwięki *b* (oktawa razkreślna). Pojawia się kolejny, „żeński” temat o rytmie siciliano, dość trudno rozpoznawalna z powodu ligaturowego wiązania niektórych dźwięków, zakłócającego jej swobodnie płynący rytm. Z początkiem utworu wiąże temat ten repetowane w partii lewej ręki dźwięki o stałym, powtarzającym się motywicznie rytmie (ćwierćnuta – szesnastka – szesnastka). Brutalnie (*Più mosso, sforzato, crescendo e accelerando, forte*) podejmuje/przejmuje sułtan od t. 61 opowieść Szeherezady i kieruje ją na nowe tory. Tytułowa bohaterka szybko odzyskuje inicjatywę (od t. 71), uspokajając męską zapalczliwość. Kolejne odsłony jej opowieści stają się coraz ciekawsze, żywsze (zagęszczenie ruchu i brzmienia), z gorączkowością akordów (od t. 117), doprowadzając

⁴ Można by go nazwać „tematem sułtana” lub jego klótnią z tytułową bohaterką. Takie zestawienie tematów mimowolnie budzi skojarzenia z genialną częścią *Obrazków z wystawy M. Musorgskiego* – *Samuel Goldenberg i Szmul*.

do potężnej kulminacji i wybuchu namiętności (od t. 123). Błogie uspokojenie następuje od t. 142 z wielopiętrową, genialną strukturą prowadzenia głosów. Groźne pomrukiwania (repetowane dźwięki w basie nawiązujące do ostatnich taktów kulminacji) przypominają jednak o niezadowoleniu sułtana (t. 168–170). Szeherezada nie daje się zbić z tropu i powraca do swej opowieści opartej na wcześniej eksponowanym materiale. Jej opowieść staje się jednak coraz szybsza, rozdygotana i gwałtowniejsza, gdyż napędzana jest strachem o własne życie (*Vivace agitato*, od t. 205). Druga, jeszcze potężniejsza i dłuższa kulminacja będąca wręcz wybuchem rozkoszy (od t. 249), wzbogacona została o wznoszące się przez ponad trzy oktawy szybkie figuracje, a przede wszystkim długie tryle (od t. 255), w tym także tryle łańcuchowe (od t. 271). Przemieniają się one w tremola, które stopniowo cichną. Po krótkiej fazie przekomarzania się tremol i tryli pozostają same tryle. Sześciotaktowe przypomnienie tematu siciliany (t. 295–300) prowadzi już bezpośrednio do powrotu tematu początku utworu. To przypomnienie spina dzieło swoistą, logiczną klamrą w całość i jednocześnie obiecuje, że była to pierwsza opowieść, po której być może nastąpią kolejne...

Jest to oczywiście jedna z możliwych opcji odczytania ukrytych znaczeń muzycznego materiału tak bardzo lirycznej, pięknej i wzruszającej pierwszej części *Masek*. Tektoniczną rolę we właściwym oddaniu zabarwionego silną erotyką klimatu *Szeherezady* odgrywa właściwa pedalizacja.

Jeszcze mocniej zakorzenione w pierwowzorze literackim Ernsta Hardta (*Tantris der Narr*, 1907), będącym jednym z wielu opracowań celtyckiej sagi, jest drugie ogniwo cyklu. Oto po 10 latach nieobecności, Tristan, tym razem jako tytułowy *Błazen Tantris* (przez Szymanowskiego zadedykowany Harry'emu Neuhausowi), pojawia się na dworze, by ujrzeć swą Izoldę. Nie wierząc mu, była miłość wystawia go na próbę – ma być rozpoznany przez jej psa. I choć wychodzi z próby tej zwycięsko, porzuca wąpiącą w niego dawną kochankę. Kompozytor odmalowuje w utworze brzmienie tamburynu (od t. 54), taniec, motywy marszu (ósemka – dwie szesnastki – dwie ósemki, początek dzieła, lewa ręka), smutną skargę lub prośbę (t. 18–23) prowadzoną przez lewą rękę na tle migotliwych figuracji prawej, a nawet wysoko w dyszkancie brzmiący krótki motyw ostro dźwięczącej dzwoneczkami czapki Arlekina (t. 3 i analogiczne), a może matejkowskiego Stańczyka. Słuchaczowi w tym miejscu może przyjść na myśl *Poliszynel* Rachmaninowa, *Scarbo* z *Gaspard de la Nuit* Ravela czy *Gnom* z *Obrazków* z wystawy Musorgskiego. Tym samym Szymanowski w pewien sposób nawiązuje do najlepszych wzorów gatunku. Błazeńskie sztuczki (t. 24–27 i analogiczne) o krótkiej, „ciętej” artykulacji i dysonansowym brzmieniu przeplatają się coraz częściej z głęboko lirycznym tematem miłosnym (miejsca oznaczone przez kompozytora *Meno mosso*). Jest to bardzo śmiałe, nowoczesne powiązanie skrajnie odmiennych wątków z nagłymi „przeskokami” narracji. Na scenie

pojawiają się muzykanci z tamburynem. Fragmenty z prezentowanych już wcześniej tematów (motywy prośby, błazeńskich sztuczek) uzyskują nową oprawę przypominającą chwilami upojny taniec. Atmosfera zagęszcza się, następuje przyspieszenie tempa (*Subito molto vivace e agitato* od t. 73), rosną dramatyzm i napięcie, a wcześniejszy kolisty taniec powoduje zawroty głowy (t. 82–85). A może w tym miejscu pojawia się postać wiernego psa, który kręci się w kółko próbując złapać własny ogon? Cztery ostre, suche akordy symbolizują jego szczekanie (t. 90 – oto zwierzę rozpoznało swego dawnego pana) i prowadzą do dramatycznego, hymnicznie rozpoczętego finału (t. 91), a rozdzierająca rozpacz i ból przeradzają się stopniowo w smutek i rezygnację. Pojawia się raz jeszcze miłosny motyw (t. 101–102), dźwięk dzwoneczka z czapki (t. 103), coraz wolniejszy motyw błazeńskich sztuczek (od t. 104) – wszystkie na tle uspokajającej, lekko kołyszącej się melodii prowadzonej w lewej ręce i zaczerpniętej również z jej partii motywu miłosnego (z t. 47–51). Wyciszony, zastygający koniec symbolizuje ludzką samotność.

Stopniowe wzrastanie napięcia, wzmożony emocjonalizm już na etapie wprowadzania wyrazistych tematów o ostrych konturach powodują, że utwór brzmi niezwykle efektownie, świeżo a zarazem intrygująco i błyskotliwie. Zagęszczenie harmonii i dysonansów jest silnym czynnikiem ekspresji i podobnie jak w *Wyspie syren* z *Metop* wywołuje słuchowy efekt pokrewny stosowaniu skali dwunastotonowej. Mistrzowska charakterystyka poszczególnych tematów oraz ich łączenie, splatanie, spiętrzanie tworzy bogactwo narracyjne utworu. W ogniu tym kompozytor nie ogranicza swej roli do muzycznego opisywania wydarzeń – komentuje je, jak również czyni to wobec postawy postaci dramatu. Cierpkość, szyderczość granicząca z wulgarnością, rozpacz i bezsilność, brak patetyzmu, bezlitosny humor zbliżają utwór do rodzaju *commedia dell'arte*. Czyżby wpływ na takie muzyczne ukształtowanie *Błazna Tantrisa* miał genialny balet Igora Strawińskiego *Pietruszka*, powstały w latach 1910–1911?⁵ Hipoteza ta wydaje się być tym bardziej kusząca, że właśnie w tym okresie (1915–1916) Szymanowski zaznajomił się z twórczością Igora Fiodorowicza Strawińskiego.

Spokrewniona duchowo z *Przerwaną serenadą* (*Preludia*) C. Debussy i *Alboradą del grazioso* z cyklu *Zwierciadła* (*Miroirs*) M. Ravela *Serenada Don Juana* (dedykowana Arturowi Rubinsteinowi⁶) zamyka cykl *Masek op. 34* Szymanowskiego.

5 Fortepianowe *Trzy fragmenty z baletu „Pietruszka”* pochodzą z 1921 r., są więc późniejsze od *Masek* Szymanowskiego.

6 Ten wybitny, światowej sławy artysta popierał twórczość Szymanowskiego, prezentując na recitalach i koncertach m.in. preludia, etiudy, oba cykle wariacji, *II Sonatę A-dur*, *Maski* i *Metopy*, *Preludium i fugę cis-moll*, mazurki, *IV Symfonię „Koncertującą”*. Podobnie było z kuzynem Szyma-

Znaleźć w niej można quasi-impro wizacyjne kadencje (np. bardzo rozbudowana kadencja, w zapisie bez kresek taktowych otwierająca utwór), pięciokrotnie eksponowane „gitarowe” ritornella/refreny (pierwsza prezentacja – t. 2–5, druga – t. 22–25, trzecia – t. 42–46, czwarta – t. 81–88, ostatnia – t. 118–124 z impro wizacyjnym rozszerzeniem w taktach 125–130, które zawiera quasi-glissandowe figuracje) o niemal hiszpańskim temacie prowadzonym przez lewą rękę i arpeggiowanymi akordami w ręce prawej (obie ręce nakładają się na siebie, grając w tym samym rejestrze), szyderczy śmiech obok uwodzicielskiego spojrzenia (pierwszy kuplet, t. 6–21), natrętność, przebiegłość. W drugim kupiecie (t. 26–41) zaloty stają się śmielsze. Trzeci (od t. 47) rozpoczyna się wręcz natrętną przebiegłością i determinacją. Ma przy tym wybitnie impro wizacyjny charakter. Przeradza się w swym rozwoju w podniosłą, aczkolwiek słodką, liryczną deklamację (bohater prawi wybrance komplementy) zakończoną potokiem myśli (szybkie figuracje). Bardzo emocjonalnie, wręcz dramatycznie wznosi się najbardziej rozbudowany czwarty epizod (od t. 89). Otrzeźwienie przynosi powrót pierwszego tematu (t. 118). Utwór wieńczy koda – początkowo eteryczne, wyciszone, spokojne *Poco meno* nabrzmiewa tempem i emocją w ostatnich taktach, w których na moment usiłuje się narodzić temat ritornella (t. 138–141, lewa ręka – repetowane trzydziestodwójki *fis1* przedzielone pauzami). Podobny zabieg zastosował Szymanowski na końcu wstępnej kadencji, gdy lewa ręka uparcie/obsesyjnie i bez pauz powtarza dźwięk *des1*, z którego również rodzi się początek zasadniczego tematu ritornella.

Utwór ma formalnie budowę ronda z czterema kupletami oplecionymi wspomnianymi gitarowymi refrenami, jednak zawilóści materiału muzycznego i jego opracowywania, a także zmieniające się rozmiary poszczególnych współczynników formy powodują, że nie jest ona prosta, symetryczna i łatwo rozpoznawalna. Jak w całym cyklu i tu zdumiewa skala zastosowanych przez kompozytora pomysłów technicznych i muzycznych. Twórca przyznaje w jednym z listów, że utwór charakteryzuje się pewnymi parodystycznymi cechami, bo jak inaczej traktować szatański wręcz śmiech i paroksyzmy w t. 47–52 (powtarzane motywy w bardzo szybkim tempie zawierające repetowane akordy i ich warianty)... Tytułowy (anty)bohater zaplątany w liczne miłosne afery jest typem egomana na próżno poszukującego nie tylko prawdziwej miłości, ale także własnej tożsamości. W utworze doszukać się można echa flamenco, a nawet rysów poprzednika Don

nowskiego – Harrym Neuhausem, prezentującym publicznie op. op. 1, 10, 14, 21, 34, 36 i Zbigniewem Drzewieckim propagującym op. op. 4 nr 3, 10, 33, 34, 36, 50, 60. Ten ostatni op. 34 i 36 opanował w ciągu zaledwie jednego miesiąca (Zbigniew Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 1971, s. 164), a nawet z Henrykiem Melcerem (op. 21).

Juana – Scaramocha, którego w najbardziej znaczący muzycznie sposób utrwalił Darius Milhaud w swoim dwufortepianowym tryptyku. W obu przypadkach chodzi o protagonistę śmiałego w słowach, a miątkiego w czynach.

Klasyczne schematy formalne nie krępują swobodnej formy op. 34. Nowatorstwo środków, niezwykła faktura bliska orkiestrowej (twórca nie zrealizował planu instrumentacji dzieła na fortepian i orkiestrę), zapis na trzech pięcioliniach obszernych fragmentów utworów, płatanina współbrzmień dysonansowych i wielotonalnych, brzmiających niekiedy bardzo ostro/pikantnie, wyrazista kolorystyka, bogactwo stosowanych środków artykulacyjnych, maksymalne spotęgowanie siły brzmienia, nuty stałe i ostinato, urozmaicona ornamentyka, zdobnicze figuracje o wirtuozowskim blasku nie mają sobie równych. Skriabinowskie i impresjonistyczne, ale też witalistyczne (*Błazen Tantris*) inspiracje znajdują tu oryginalne przetworzenie – prowadzą ku muzyce pełnej wzlotów i ekstazy, siły dramatycznego wyrazu (od zwątpienia, czulego liryzmu, poprzez głęboką refleksyjność po dramatyzm; od groteski i parodii po bunt), bogactwa i przepychu barw – ku muzyce niemal zaczarowanej. Wyziera z niej głęboka prawda o poszukiwaniu miłości, o rozdźwięku natury ludzkiej, cierpieniu i w końcu nakładaniu tytułowych masek ukrywających prawdziwe oblicze człowieka. „Stylistyczna i ekspresyjna złożoność *Masek* pozwala na rozmaite myślowe interpretacje”⁷.

Rezonans

W październiku 1915 roku Szymanowski skończył pierwszą część nowego cyklu zatytułowanego *Maski*. *Serenade de Don Giovanni* stał się jednak ostatnią częścią tego tryptyku.

W Moskwie w maju 1916 roku H. Neuhaus grał *Maski* na prywatnym spotkaniu muzycznej śmietanki miasta. W lipcu 1916 roku wszystkie trzy *Maski* były już gotowe. Jako ostatnia powstała *Szeherazada*, umieszczona w późniejszym okresie na początku cyklu.

W Małej Sali Konserwatorium Petersburskiego 2 lub 12 października 1916 roku Sasza Dubiański grał recital składający się z późnych dzieł Skriabina oraz Szymanowskiego (op. 21 i 34). W rosyjskiej „Gazecie Muzycznej” (nr 43) z tego roku donoszono o *Maskach*: „Najlepsza część trzecia – *Szeherazada* jest pełna

⁷ Tadeusz A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 129.

fantastyki, wytworności i dowcipu”⁸. O koncercie tym bardzo skrupulatnie pisali najlepsi rosyjscy krytycy muzyczni i muzykolodzy. Borys Asafiew o grze Dubiańskiego pisał tak:

Z pianistycznej strony opisane wyżej kompozycje przedstawiają dla wykonawcy materiał niezwykle bogaty, wymagający świetnego opanowania i wykorzystania wszystkich możliwości instrumentu. (...) Odwaga pianisty, który podjął się trudnego zadania (...) na szczęście znalazła usprawiedliwienie w wielkiej technice i jeszcze większym talencie p. Dubiańskiego⁹.

Inni podkreślali ekstazę, wspaniałą żywiołowość (A. Koptiajew), doskonale zestawienie programu – obok dzieł Skriabina korespondujące z nimi Szymanowskiego (Grigorij Timofiejew).

Szymanowski zagrał w Elizawetgradzie 25 kwietnia 1918 roku *Etiudę es-moll op. 4 nr 1*, *Sarabandę i fugę z op. 21*, *Menueta z I Sonaty op. 8*, dwa preludia z op. 1, dwie etiudy z op. 33, *Serenadę Don Juana z op. 34* oraz akompaniował skrzypkowi Wiktorowi Goldfeldowi w swoich dziełach op. 9 i 40¹⁰. „Gołos Juga” (nr 78 z 28.04.1918 r.) donosił o tym wydarzeniu z twórcą w podwójnej roli – kompozytora i pianisty:

Na koncercie tym Szymanowski wykazał nie tylko wyjątkowy talent kompozytorski, lecz i duży talent pianistyczny. Od *Etiudy es-moll* [z op. 4 – dop. B.R.], *Menueta* [z I *Sonaty c-moll op. 8* – dop. B.R.], dwóch preludiów do dwóch miniatur i *Serenady Don Juana*, ukazała się w chronologicznym porządku twórczość Szymanowskiego, i chociaż pod względem formy i środków utwory wcześniejsze różnią się od ostatnich – to we wszystkich tych kompozycjach żyje i zachwyca, wielki, oryginalny i wyrazisty talent. Widać w tych dziełach charakterystyczne oblicze ich autora¹¹.

⁸ Karol Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1 1903–1919, red. Teresa Chylińska, Kraków 1982, s. 479.

⁹ Cytat za Teresa Chylińska, *Szymanowski i jego epoka*, t. I, Kraków 2008, s. 396.

¹⁰ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 1, ryc. 272 (foto afisza koncertu). Kompozytor w liście do S. Spiessa skomentował to wydarzenie: „Wczoraj grałem tu na koncercie (dla pieniędzy oczywiście) – ale nienawidzę tego!” Wydaje się jednak, że program wieczoru umieszczony na afiszu najprawdopodobniej zawiera błąd. Do *Sarabandy* (Wariacji nr 5) z drugiej części II *Sonaty op. 21* kompozytor, jako wykonawca, dołączał zwykle *Fugę cis-moll* z 1905 r. Abstrahując od tej wątpliwości był to i tak najobszerniejszy program solowy przedstawiony kiedykolwiek przez kompozytora w roli pianisty.

¹¹ Tamże, s. 526.

Na koncercie zabrzmiała również Sarabanda¹² z *II Sonaty A-dur op. 21* i *Fuga*¹³. Wiele lat później H. Neuhaus w następujący sposób opowiadał swoim studentom o pianistycie Szymanowskiego, którego znał „od zawsze”:

Nie był utalentowanym pianistą. Miał jakąś niezręczność. Jego charakter, to jakieś jego „négligeable” [nieliczenie się; nieistotny, małej wagi, bez znaczenia – dop. B.R.] przejawiało się szczególnie wtedy, gdy grał. Niekiedy strasznie „klepał”. Bezpośrednio po skomponowaniu nowego utworu grał go po prostu wspaniale. Kiedy uznał kompozycję już za starą – wówczas grał bardzo słabo. *II Sonatę* słyszałem w takim wykonaniu, że wszystko było „mniej więcej” lub „około”. [Egon – dop. B.R.] Petri opowiadał mi kiedyś, jak słyszał Szymanowskiego w Zakopanem i był wstrząśnięty jego wspaniałą grą. Wszystko było uzależnione od jego nastroju, nigdy nie starał się, żeby mu się udało (...). Pamiętam, kiedy z *II Sonaty* nie można było nic zrozumieć, a jednak czasami trudniejsze rzeczy grał z niezwykłą wirtuozerią, wprost w natchnieniu¹⁴.

Rok później, 12 kwietnia 1919 roku w gazecie „Izwestia” zapowiedziano pierwszy koncert symfoniczny organizowany przez bolszewicką władzę w Elizawetgradzie, z udziałem Szymanowskiego, H. Neuhaus i innych¹⁵. Z zapowiedzi w „Izwestii” z 4 maja 1919 roku pierwszego kameralnego koncertu można wyczytać, że H. Neuhaus miał grać trzecią część *Koncertu Es-dur op. 73* Beethovena przy akompaniamencie Szymanowskiego, który następnie miał towarzyszyć L. Biełajewej w pieśniach jego pióra¹⁶. Kompozytor oraz jego kuzyn mieli jeszcze wielokrotnie występować (przymusowo!) na koncertach z cyklu „historycznych koncertów”¹⁷.

W okresie tym historia toczyła się jednak wartko i 8 września 1919 roku w Domu Polskim w Elizawetgradzie obaj artyści uczestniczyli w koncercie na rzecz Ochotniczej Armii generała Denikina¹⁸. Dwa dni wcześniej kompozytor opublikował rosyjskojęzyczny, emocjonalny artykuł w gazecie literacko-politycznej „Wojna i Pokój”, zatytułowany *Co nie umiera. Do inteligencji rosyjskiej*¹⁹. Kompozytor

12 Piąta wariacja II części *Sonaty A-dur op. 21*.

13 Najprawdopodobniej chodzi o *Fugę cis-moll* z 1905 r.

14 Cytat za: Teresa Chylińska, *Szymanowski i jego epoka*, t. II..., s. 514–515.

15 *Karol Szymanowski, Korespondencja...*, t. 1, ryc. 281 (fotografia fragmentu zapowiedzi).

16 Tamże, ryc. 282 (foto zapowiedzi).

17 Tamże, ryc. 283–284 (foto zapowiedzi).

18 Tamże, ryc. 291 (foto zapowiedzi prasowej).

19 Tamże, ryc. 292 (foto artykułu).

zapewniał też w liście z 26 czerwca 1918 roku wydawcę Emila Hertzkę, że bardzo lubi *Maski*²⁰.

Szymanowski doskonale zdawał sobie sprawę ze stopnia skomplikowania swoich nowych utworów i dlatego o op. 34 i op. 36 ponownie napisał 19 sierpnia (1 września) 1928 roku do swego wydawcy, zapewniając:

Proszę, niech Pan nie wierzy pianistom, jeśli będą Panu coś mówić o jakichś ogromnych quasi-trudnościach mojego nowego stylu fortepianowego. Wszystko jest właściwie zupełnie łatwe do wykonania i absolutnie dostosowane do fortepianu. *Maski* były już wiele razy grane (również publicznie) przez świetnego młodego pianistę Dubiańskiego w Petersburgu, a *III Sonata* przez Harry Neuhaus, którego Pan z pewnością dobrze pamięta²¹.

H. Neuhaus w 1919 roku w Kijowie wykonał *Wariacje h-moll op. 10, II i III Sonatę* oraz *Maski op. 34* oraz *III Sonata op. 36* ukazały się drukiem 12 kwietnia 1919 roku.

„W *Maskach* i *Sonacie* są niestety liczne i poważne błędy. To jednak źle drukować bez mojej korekty” – skarżył się kompozytor w liście z 5 stycznia 1920 roku adresowanym do Emila Hertzki – właściciela Universal Edition²².

Metopy op. 29, Mity op. 30 na skrzypce i fortepian oraz *Maski op. 34* reprezentują nowy kierunek w twórczości Szymanowskiego, inspirowany od strony muzycznej (nie literackiej) twórczością młodofrancuską. Według Zdzisława Jachimeckiego²³, mimo to Szymanowski nie przestał być lirykiem, za takiego uważano jego w twórczość do 1914 roku, gdyż nadal wzruszał, emocjonował słuchacza, a programowość jest niejako tłumacze(nie)m nastrojów, pojęć, przywoływaniem obrazów, a przez to skojarzeń pomagających zrozumieć tę muzykę – znacznie trudniejszą w porównaniu z poprzednimi opusami.

Mieczysław Skolimowski w obszernym szkicu („Gazeta Muzyczna” nr 11 i 12 z 1920 r.) stwierdził z kolei:

Wszystkie akcenty szopenowskiej muzy odnajdujemy w muzyce Szymanowskiego. Tylko nie ciągną już za sobą widma niewoli i upadku, przeciwnie, śmiało i radośnie dążą w słońce. Nie znam współczesnego kompozytora, który by w tym stopniu co Szymanowski był spadkobiercą szopenowskiej sztuki, którego melodie posiadałby

²⁰ Tamże, s. 536.

²¹ Tamże, s. 547.

²² Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 39.

²³ Tamże, s. 76–77.

tyłe wdzięku i wykintu linii, a zarazem przekonywały o szlachetności, dostojności i głębi uczuć²⁴.

Autor przywołał następnie wiele nowych utworów, m.in. *Maski*, *Metopy* i *Mity* oraz nazwał kompozytora „estetą rozmiłowanym w uroczych wizjach”²⁵.

Pianista Ryszard Byk planował zagrać op. 10 oraz op. 34 nr 2 w październiku–listopadzie 1920 roku podczas *tournée* po Niemczech i Polsce. W kwietniu 1920 roku R. Byk zagrał zaś w Wiedniu *Wariacje op. 10* i *Błazna Tantrisa z Masek*. O koncercie tym w „Musikblätter des Anbruchs” z 1 maja 1920 roku (s. 3) napisano m.in.: „Inteligencja i rozwinięta technika uzdatniają młodego wybitnego artystę do najtrudniejszych zadań”²⁶. O muzyce *Błazna Tantrisa* pisano zaś następująco: „Dziwaczna, dowcipnie zwariowana muzyka szekspirowskiego błazna. Do tego znakomicie napisana na instrument. Nieco za rozwlekła. W całości maska? Zatem, rzecz z rozmysłu zrobiona niezwykajnie, nie do poznania, inaczej niż inni? Być może”²⁷.

Z początkiem maja 1920 roku R. Byk napisał do Szymanowskiego o rozpoczęciu studiowania *III Sonaty* i całego cyklu *Masek*, by jedno z tych dzieł zagrać jesienią²⁸. O kwietniowym koncercie donosił kompozytorowi następująco:

Że *Tantris* nie odpowiada wszystkim gustom, jest chyba zrozumiałe – i jestem przekonany, że uśmieje się Pan tylko, gdy opowiem Panu jakie niby bontom obiegło na moim koncercie: „W utworze tym nie rozchodzi się o jednego błazna, lecz o dwóch. Tym pierwszym jest *Tantris*, tym drugim jest Byk, który go gra”. Wiedeńczyk zawsze obywa się tanim dowcipem, jeśli czegoś nie rozumie²⁹.

W kontekście prac nad nowym repertuarem Ryszard Byk w liście do kompozytora (Wiedeń, 20.06.1920 r.) obszernie opisał swoją pracę nad *III Sonatą*: „Ćwiczę teraz intensywnie *Sonatę*, która mnie ogromnie zajmuje. Ale wobec niej *Tantris* jest igraszką!”³⁰.

Feliks Szymanowski zagrał *Maski* w Warszawie w październiku 1920 roku Wiktorowi Poznańskiemu. 30 listopada 1920 roku w Sali Konserwatorium

²⁴ Tamże, s. 88.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 103–104.

²⁷ Tamże.

²⁸ Z treści listu wynika, że obu utworów naraz, z powodu ich bardzo wysokiego stopnia trudności, pianista nie zdążyłby nauczyć się w ciągu kilku miesięcy, por. tamże, s. 103.

²⁹ Tamże, s. 103.

³⁰ Tamże, s. 122–123.

Warszawskiego odbył się koncert poświęcony pamięci zmarłej znakomitej pianistki Katarzyny Jaczynowskiej – uczennicy Antona Rubinsteina i Teodora Leszetyckiego. Zabrzmiały na nim publicznie po raz pierwszy w Polsce *Maski* op. 34 w wykonaniu Emmy Altberg. Zastępca recenzenta w „Kurierze Polskim” z 4 grudnia 1920 roku donosił:

Podziwiać należy p. Altberżankę za to, że włożyła tyle trudu w opanowanie tej kompozycji. Mimo woli nasuwa się pytanie, czy uczyniła to z zamiłowania do eksperymentacji, czy też muzyka ta istotnie przemawia do niej ukrytymi dla innych walorami?³¹

Szymanowski z Londynu w liście do Emila Hertzki w Wiedniu 13 stycznia 1921 roku z radością donosił: „*III Sonata* i *Maski* będą teraz grane przez Rubinsteina w Ameryce, a w sezonie jesiennym również przez Cortota – to bardzo dobrze”³².

Jak wynika z korespondencji Szymanowskiego oraz jego *Diariusza*, A. Rubinstein w styczniu–marcu 1921 roku wykonywał *Maski* podczas swoich występów m.in. 18 stycznia 1921 roku na statku do USA, 24 lutego 1921 roku w Nowym Jorku³³. Juliusz Wertheim przypuszcza³⁴, że A. Rubinstein uważał propagowanie twórczości fortepianowej Szymanowskiego za swoją misję artystyczną. Tak było do ukończenia *IV Symfonii*, którego to dzieła pianista, mimo wcześniejszych ustaleń z kompozytorem, przez wiele lat nie wykonywał, bojąc się zapewne negatywnej reakcji amerykańskiej publiczności, nieprzystawiającej jeszcze – jego zdaniem – do tego typu muzyki.

11 czerwca 1921 roku A. Rubinstein grał m.in. *Maski* w Wigmore Hall w Londynie. Marcia van Dresser w londyńskiej prasie odnotowała:

Prawie pod sam koniec sezonu przyszło nam wysłuchać gry, do której tęskniliśmy już od dawna. (...) Pan Artur Rubinstein (...) gra jak kompozytor i wykonawca w jednej osobie, nie popełniając błędów żadnego z nich. Słyszymy każdy szczegół nie tracąc przy tym głównych wątków. (...) Jednakże na najciekawszy fragment recitalu złożyły się dwa utwory Szymanowskiego, trzy Prokofiewa i dwa de Falli. Nowy utwór Szymanowskiego *Maski* jest dobrym, odważnym dziełem prezentującym śmiałe poglądy i przejrzysty punkt widzenia kompozytora³⁵.

31 Roman Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979, s. 361.

32 Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 183.

33 Tamże, s. 187, 209, 224; Karol Szymanowski, *Diariusz*, w: Karol Szymanowski, *Pisma, t. II – Pisma literackie*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1989, s. 276, 282.

34 Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 236.

35 Tamże, s. 251.

O wykonaniach utworów Szymanowskiego w USA w kontekście występów A. Rubinsteina (*Maski*) i Pawła Kochańskiego (*Mity*) pisał Lazare Saminsky w „Revue Musicale” (nr 11 z 1.10.1921 r.):

Nigdy muzyka półtonów i półcienia nie dała takiego wrażenia miazdzącej siły, nigdy nagromadzenie polifoniczne i politonalne, twór mistrza doby dzisiejszej, nie było w tak małym stopniu „muzyką dla oczu”, nie posiadało więcej przekonującej siły niż te utwory. Nieporównywalne mistrzostwo Szymanowskiego, niemal ponadnaturalne i przechodzące oczekiwania wykorzystanie możliwości skrzypiec i fortepianu, bogactwo ekspresji, która swobodnie przechodzi od piekielnego wykwintu *Don Juana* (*Maski*) do boskiego spokoju *Aretuzy* (*Fragmenty starogreckie*), połączenie w atmosferze kompozycji nie wiem jakich rysów szaleństwa ze stabilnością; i mocnym zdrowiem – takich słów trzeba, by scharakteryzować tę wspaniałą twórczość³⁶.

W 1922 roku ten sam krytyk muzyczny w „Boston Evening Trawler” z 21 stycznia określił op. 30 i 34 mianem „wyśmienite”³⁷.

W „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 51/1921, s. 809), Mieczysław Skolimowski w artykule *Karol Szymanowski i nowa muzyka* napisał m.in.

Szymanowski ich zdumiał [chodzi o kompozytorów z Grupy Sześciu – dop. B. R.]. Tragicznie błazeński *Tantrys*, zakrojony na miarę Don Kichota *Don Juan* (...) zaimponowali siłą, z jaką się Szymanowski zgłębia nawet w karykaturę. Bufonada fugi z *Trzeciej Sonaty* tak bliskiej duchem tamtym utworom zaznaczyła jeszcze bardziej odmienność rysów Szymanowskiego w tym, w czym „grupa sześciu” sądziła go sobie podobnym³⁸.

Wykonywaniem utworów Szymanowskiego zainteresowany był Bela Bartok, który 6 października 1921 roku tak pisał do Emila Hertzki w Wiedniu:

Co się tyczy nowszych utworów Szymanowskiego, o które niedawno prosiłem, to miałem na myśli jego op. 34 (*Maski*) i op. 36 (*Sonata*), które już się ukazały. Być może mógłbym też wykonać coś z nich w czasie drugiego koncertu (w styczniu)³⁹.

W swojej bibliotece B. Bartok miał ponadto inne dzieła Szymanowskiego, w tym na fortepian solo (*Etiudy* nr 2 i nr 8 z op. 33, *II Sonatę*)⁴⁰.

³⁶ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 278.

³⁷ Tamże, s. 327.

³⁸ Tamże, s. 281.

³⁹ Tamże, s. 285.

⁴⁰ Bela Bartok wykonał z Zoltanem Szekelym *Mity* Szymanowskiego 12.11.1921 r. w Budapeszcie i 15.04.1922 r. w Paryżu. H. Kahn-Casella dostrzegła w 1923 r. rosnące zainteresowanie utwora-

Szymanowski cieszył się, że Gebethner w swej firmowej księgarni w Warszawie umieszczał nuty *Masek* i *Mitów* w oknie wystawowym.

Z. Drzewiecki 12 maja 1922 roku wykonał w Pradze w Sali Mozarteum m.in. *III Sonatę* i *Maski* (prawykonania w tym mieście), które to dzieła nieco wcześniej prezentował także w Wiedniu. O praskim recitalu pianista napisał w swej książce *Wspomnienia muzyka* (wyd. PWM, Kraków, 1971 s. 163–164)⁴¹.

Jeszcze w 1922 roku na łamach „Gazety Warszawskiej” (z 18 maja) P. Rytel dwukrotnie nazwał *Maski* „brzydactwami muzycznymi”⁴², jakby nie dostrzegał ich triumfalnego pochodu przez Europę i USA. Borys de Schloezer w „Revue Musicale” (z 1.07.1922 r., nr 9, s. 70–71) donosił o paryskim koncercie utworów Szymanowskiego:

Twórczość tego skomplikowanego, nie dającego się podciągnąć pod żadną regułę artysty ukazuje jednak aspekt siły i dynamiki, a w *Maskach* (...), jego dwunastu *Etiudach* – suicie krótkich obrazów, które to utwory usłyszeliśmy w pełnym siły i wyrazistości wykonaniu p. Roberta Casadesus, najważniejszą rolę odgrywa element rytmu⁴³.

W listopadzie 1922 roku H. Neuhaus skarżył się w liście do Szymanowskiego, że nie ma nut *Metop*, *III Sonaty* i innych utworów, z wyjątkiem kilku rękopisów (m.in. *Masek* i *12 Etiud*)⁴⁴.

Allen Tanner z Nowego Jorku w liście sprzed grudnia 1922 roku napisał do kompozytora:

Radość nad radościami dały mi *Maski* i [III – dop. B.R.] *Sonata*. Fuga – to forma, której w zasadzie nie lubię, chyba, że ma kształt imponującego masywu wzbijającego się jak drapacz chmur. W Twojej fudze (mimo że trzeba dziesięciu rąk, żeby ją zagrać) znajduję tę moją ulubioną massiveness, tonacja także jest dla mnie bardzo wyrazista⁴⁵.

Maski oraz *III Sonata* zabrzmiały 18 grudnia 1922 roku w Warszawie w interpretacji Zbigniewa Drzewieckiego. Wydarzenie to spotkało się z ostrą krytyką

mi Szymanowskiego, o którym także B. Bartók mówi z szacunkiem i uwagą.

41 Z. Drzewiecki darzył Czechi i Morawy wielkim sentymentem. Dość wspomnieć, że w latach młodości przez pewien czas przebywał w Brnie, gdzie studiował na politechnice.

42 Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 370, 372.

43 Cytat za: tamże, s. 388.

44 Tamże, s. 453.

45 Tamże, s. 460.

P. Rytla. 7 grudnia 1922 roku *Maski* w Paryżu zagrał R. Schmitz, a 10 lutego 1923 roku – Henri Gil-Marchese⁴⁶. H. Kahn-Casella⁴⁷ tak porównała obie interpretacje w liście do kompozytora z 10 lutego 1922 roku:

Jestem znów pod wielkim wrażeniem raz jeszcze usłyszanych dziś *Masek* i cieszę się, że tym razem doznane wrażenie jest o wiele pełniejsze, ponieważ interpretacja była o wiele lepsza. Gil-Marchese może nie jest pianistą tak wielkim jak Schmitz – i co z tego! – nieskończenie lepiej zrozumiał Pański utwór. W tej muzyce jest taka głębia poezji⁴⁸.

M. Horszowski grał w Paryżu w lutym (?) 1923 roku *Maski* u Godebskich⁴⁹.

Zdzisław Jachimecki – zwolennik przedwojennej twórczości Szymanowskiego, po recitalu Zbigniewa Drzewieckiego 7 marca 1923 roku w Krakowie, podziwiając samego wykonawcę („imponując słuchaczowi pamięciowym opanowaniem bajecznie trudnych do ogarnięcia utworów”), dzieła powojenne – *Maski* i *III Sonatę* nie w pełni zrozumiał. Na łamach „Czasu” (12.03.1923 r., s. 20) pisał:

W głębi duszy jestem przekonany, że (...) Szymanowski (...) obdarzy nas z graalowej czary swego wspaniałego talentu dziełami wyklarowanego stylu, wobec których opus 34 i 36 będą wydawały się tylko jako mogące ulec zapomnieniu studia.

W recenzji można ponadto znaleźć uszczypliwości o wykonanych utworach:

mimo niesłychanego przeładowania rozmaitymi efekcikami i akrobatycznymi trudnościami pianistycznymi, mamy wrażenie jakbyśmy się znaleźli w bardzo ciastnym, ale i błędnym kole. Najdowolniejsze przedstawianie ustępów tych kompozycji nie wpływa na ich treść, na tok ich akcji kolorystycznej⁵⁰.

Autor recenzji w jednej rzeczy się nie pomylił – Szymanowski w ostatnim okresie twórczości („narodowym”) skomponował m.in. genialne *Mazurki* op. 50 i balet *Harnasie*.

⁴⁶ Henri Gil-Marchex (1893–1970) – wybitny pianista francuski, wychowanek Louisa Diémiera i A. Cortot.

⁴⁷ Helena Kahn-Casella (1876–1952) – pianistka, akompaniatorka i korepetytorka. Była żoną A. Caselli. Mieszkała od 1919 r. samotnie w Paryżu. Dobry, chociaż nieco egzaltowany duch i oddany druh Szymanowskiego.

⁴⁸ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 1, s. 505.

⁴⁹ Tamże, s. 522. W domu Godebskich często bywali Ravel (dedykował Cipie [Cyprianowi] Godebskiemu *Sonatinę*, a suitę *Moja matka gęś młodym Godebskim*), Ibert, Honegger, Milhaud, Poulenc. Zapraszany był też Szymanowski.

⁵⁰ Tamże, s. 537.

9 marca 1923 roku Ryszard Byk grał we Lwowie *Błazna Tantrisa* Szymanowskiego, utwory Chopina i inne. 21 marca 1923 roku Adolf Chybiński pisał ze Lwowa do Szymanowskiego przebywającego w Zakopanem: „W tym tygodniu były 3 niezłe koncerty. Oczywiście najlepszy był Drzewiecki (ignorowany przez parszywego Türka) – grał *Twoje Maski* i *III Sonatę*”⁵¹. Recital odbył się 15 marca 1923 roku w Sali Koła Literackiego we Lwowie.

13 czerwca 1923 roku w teatrze Vieux Colombier w Paryżu zabrzmiały podczas koncertu m.in. *Maski* w wykonaniu M. Horszowskiego. W „Revue Musicale” (nr 10 z 1.08.1923 r., s. 75–76) tak relacjonowano to wydarzenie: „Znakomity pianista Horszowski wykonał trzy *Maski* na fortepian z równą fantazją i zrozumieniem co wirtuozostwem”⁵².

Szymanowski nosił się z zamiarem zinstrumentowania *Masek* na fortepian i orkiestrę⁵³. Zachował się nawet szkic tego projektu. Wydanej w 1942 roku w Nowym Jorku transkrypcji dokonał jednak Jerzy Fitelberg – syn Grzegorza.

Szymanowski ze względów finansowych stosunkowo często występował – głównie jako pianista – kameralista, ale czasami także solo. Koncertowanie ciążyło jednak kompozytorowi, o czym świadczą m.in. słowa z bardzo obszernego listu do Kochańskich pisanego w Zakopanem niemal dwa tygodnie na przełomie roku 1923–1924:

Przecież nie mogę wypełnić programu swoimi fortep. rzeczami, bo to za trudne, będę więc niesłychane głupstwa wygrywał, włącznie do improwizacji! Czyli *une grande blague* – korzystając z niemuzikalności Zakopanego i – oczywiście – poczucie popełnionego artystycz. łajdactwa – poniżenia – prostytucji! Nie mówiąc już o straconych jakiś 10 dniach na granie, bo bądź co bądź te jakieś preludia, etiudy i *Don Juana* (gram go!) muszę choć trochę postudiować⁵⁴.

Szymanowski w Zakopanem (do cna wyzębiona sala Czerwonego Krzyża) 14 stycznia 1924 roku zagrał jednak na zdezelowanym fortepianie 3 *Preludia* z op. 1, dwie *Etiudy* z op. 4 (zapewne es-moll i b-moll), *Menueta* (najprawdopodobniej z *I Sonaty c-moll op. 8* ewentualnie z *II Sonaty op. 21*), *Serenadę Don Juana* oraz transkrypcje Wagnera we własnym układzie (*Śmierć Izoldy* i ostatni obraz z *Walkirii*), a także zaimprowizował na zadane mu tematy, m.in. nokturn i wariacje na temat marsza zbójnickiego. Po recitalu „wyprowadziliśmy muzyka

⁵¹ Tamże1, s. 543.

⁵² Cytat za: tamże, s. 607.

⁵³ Tamże, s. 621.

⁵⁴ Tamże, s. 720.

tylnym wyjściem, aby nie spotkał go los Orfeusza, bo go bachtanki chciały rozewrać na pamiątkę” – pisał z właściwą sobie ironią Kornel Makuszyński⁵⁵.

Czerwiec 1925 roku w Paryżu stał pod znakiem muzyki polskiej. 15 czerwca Jan Smeterlin grał dwa *Mazurki* i *III Sonata*, a 30 czerwca – *Metopy*; zaś 25 tego miesiąca Z. Drzewiecki – pięć *Mazurków* oraz *Błazna Tantrisa* (z cyklu *Maski op. 34*), by wymienić wyłącznie fortepianowe utwory Szymanowskiego.

Drugą i trzecią część *Masek* zagrał w Paryżu w grudniu 1925 i styczniu 1926 roku Aleksander Borowski. Nowy Ratusz w Lipsku rozbrzmiał muzyką Szymanowskiego 2 listopada 1926 roku. Z. Drzewiecki grał 4 etiudy z op. 33, 4 mazurki z op. 50, dwie pierwsze części *Masek*. Siostrze Stanisławie i skrzypkowi Stefanowi Frenkelowi na fortepianie (Steinway) akompaniował kompozytor.

„Nie zapomnę także napisać Panu Szymanowskiemu, że Pani Ganche będzie niedługo grała *Don Juana*”⁵⁶ – zapewniała H. Kahn-Casella 27 stycznia 1926 roku w liście do Edouarda Ganche’a w Lyonie.

P. Ryteł komentował twórczość Szymanowskiego wieloma uszczypliwymi uwagami. W „Gazecie Warszawskiej” (5.05.1926 r., nr 123 s. 5), pozostając przy swym krytycznym stanowisku wobec kompozytora, zauważał:

Jedno jest pewne: sposób wysławiania się, stosowany np. w *Maskach* i *Hagith*, niewątpliwie utrudniał słuchaczom lub wręcz uniemożliwiał porozumienie się z autorem. Nawet mimo wielkich, heroicznych wysiłków propagatorów sztuki Szymanowskiego⁵⁷.

Bardzo ciepło wspominał Karola Szymanowskiego kompozytor Alois Haba, który w latach 1918–1920 był też korektorem w Universal Edition. Miał wtedy możliwość jakże dokładnego zapoznania się z *III Sonata op. 36* oraz *Maskami op. 34*, a także z wydaną wcześniej *II Sonata op. 21*⁵⁸.

Henryk Sztompka zagrał *Serenadę Don Juana* oraz 2 mazurki w Salle Chopin w Paryżu, 23 stycznia 1928 roku⁵⁹.

Adrian Collins na łamach „The Chesterian” (1927 r., nr XI s. 33–38) analizował:

⁵⁵ Kornel Makuszyński, *Ostatni list z Zakopanego*, „Rzeczpospolita” 26.01.1924. Cytat za: Teresa Chylińska, *Szymanowski i jego epoka, t. II...*, s. 170.

⁵⁶ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 2, cz. 2, s. 425.

⁵⁷ Tamże, s. 451.

⁵⁸ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 1, s. 110 (Ruch Muzyczny, 1958 r., nr 21, s. 14).

⁵⁹ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 1, s. 210.

Szecherezada, a także *Tantris* to zapewne arcydzieła (...). III Sonata pomimo swego rozmachu jest nierówna, głównie z powodu niezbyt obiecującego materiału, z którego zbudowana jest końcowa fuga. (...) Delikatność ciągle jest bliska sentymentalności, a siła – gorączkowości. Jednakże nie ulega wątpliwości, że twórczość jego jest oryginalna i przyciągająca, szczególnie dla pianisty. Rytmu u Szymanowskiego są bardzo zróżnicowane, bardzo niewiele jest elementów nowoczesnej techniki pianistycznej, których nie byłby świadom. (...) Delikatność, z jaką używa arpeggiów, to jeden z punktów stycznych łączących Szymanowskiego z Ravelem. *Nausicaa*, chociaż raczej pozbawiona treści, jest wspaniałym studium technicznym, z całym blaskiem *Ondine* czy *Scarbo* [z tryptyku *Gaspard de la Nuit* Ravela – dop. B.R.]⁶⁰.

Walter Giesecking nagrał na rolki pianolowe firmy Hupfeld 2 *Maski*, o czym pisał Hans Heinz na łamach „Musikblätter des Anbruchs” (nr 6 z 1926 r., s. 290)⁶¹. Katarzyna Janczewska-Sołomko z kolei pod pozycją 782 swojego katalogu zamieściła informację o 3 *Maskach*, nagranych ok. 1925 roku w USA przez W. Gieseckinga i wydanych przez firmę Triphonola (nr rolki papierowej 58778) ok. 1925 roku w USA⁶².

Zofia Nałkowska na łamach „Wiadomości Literackich” (1935 r., nr 1, s. 6) wspomina: „W (...) sali Morskiego Oka odbył się recital [Leopolda – dop. B.R.] Münzera. Usłyszałam wówczas po raz pierwszy Szymanowskiego *Maski*”⁶³. W swoich *Dziennikach* (IV cz. 1) pisarka relacjonowała spotkania z Szymanowskim. Po wspomnianym koncercie padły z jej ust następujące słowa pod adresem odbioru *Masek*: „niezgoda ze szczęściem”, „zapach nie kwiatów, raczej zapach powietrza”, „zmaganie się ze sobą raczej, niż ze światem”⁶⁴. Słowa te bardzo ujęły kompozytora.

11 grudnia 1930 roku w Teatrze Starym w Krakowie odbył się uroczysty koncert z okazji nadania Szymanowskiemu godności doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z. Drzewiecki grał wybór utworów Szymanowskiego z op. 1 (trzy preludia), z op. 4 (*Etiudę b-moll*), z op. 33 (dwie etiudy), op. 34 (*Serenadę Don Juana*), a z op. 50 (trzy mazurki). Zabrzmiały również pieśni (z siostrą kompozytora Stanisławą Szymanowską) i utwory skrzypcowe (z Ireną Dubińską) oraz chóralki.

⁶⁰ Tamże, s. 237.

⁶¹ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 2, s. 203.

⁶² Katarzyna Janczewska-Sołomko, *Dyskografia Karola Szymanowskiego*, Warszawa 2016, s. 208.

⁶³ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 3, cz. 3, s. 322.

⁶⁴ Tamże, s. 386.

To pojęcie współczesności w muzyce Karola Szymanowskiego wypowiada się przede wszystkim w śmiałym i twórczym zawsze eksperymentowaniu w zakresie formy (*Koncert skrzypcowy, II i III Sonata fortepianowa*) i w cudownych wprost możliwościach oparcia ideowej i muzycznej koncepcji dzieła o logikę konstrukcji i prawa rozwoju materiału dźwiękowego, w zakresie których nie dorównywa mu bodajże żaden z kompozytorów współczesnych. Wyrazem tych możliwości i zarazem przykładem ich zrealizowania są *Maski fortepianowe* i *Mity skrzypcowe*, gdzie same walory dźwiękowe i barwne, właściwe instrumentowi, stają się wykładnikiem treści muzycznej, oraz *Mazurki fortepianowe* oparte na melodycznych, harmonicznym i rytmicznych właściwościach naszych tańców ludowych”

– pisała Stefania Łobaczewska w „Gazecie Lwowskiej” z 8 maja 1931 roku (nr 106, s. 3–4)⁶⁵.

Clement Lorano z Concerts Catalonia w Barcelonie był zainteresowany zorganizowaniem tam koncertu Szymanowskiego z jego udziałem, jako akompaniatorem i solistą w *Maskach*, jak wynika z jego listu do kompozytora z 13 sierpnia 1931 roku⁶⁶.

Jak bardzo kompozytorowi ciążyła działalność pianistyczna, widać dobitnie z jego listu z 14 marca 1934 roku z Paryża, w którym pisał do J. Smeterlina w Londynie:

Grac (źle) zamiast móc komponować spokojnie (w każdym razie nie tak źle), a to wszystko będąc tak starym i zdechłym jak ja. Ta „kariera” pianisty nie zachwyca mnie wcale! Jeżeli w lecie będę miał czas i możliwość (moralną), będę znów pisał na fortepian i orkiestrę – przerobię również w tym sensie *Maski* – by mieć „repertuar” – i aby odstąpić [IV] *Symfonię* prawdziwym pianistom, przede wszystkim Tobie, drogi Smet⁶⁷.

Jeszcze za życia Szymanowskiego na estrady koncertowe zaczęło wchodzić drugie pokolenie artystów, wykonujących jego utwory. Jednym z nich był Kazimierz Kranc⁶⁸, który grał *Serenadę Don Juana* w styczniu 1937 roku we Francji. G. Fitelberg pisał do Universal Edition w Wiedniu (kwiecień 1937 r.): „Ta muzyka dopiero w orkiestrze nabiera kolorów i piękna. Szymanowski zawsze

⁶⁵ Cytat za: tamże, s. 555.

⁶⁶ Tamże, s. 614.

⁶⁷ Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 4, cz. 3, s. 96.

⁶⁸ Pianista ten (1911–1973), niezwykle utalentowany, był ulubionym studentem i absolwentem Zbigniewa Drzewieckiego. Wyemigrował do USA. Niezwykle ciepło i obszerne pisze o nim jego profesor we *Wspomnieniach muzyka* (wyd. PWM Kraków, 1971 r.).

twierdził, że te dzieła są pomyślane orkiestrowo. Głównie *Maski*⁶⁹. Ten wielki dyrygent nosił się z zamierami ich zinstrumentowania.

Na ostatnim – szóstym już koncercie poświęconym pamięci zmarłego 29 marca 1937 roku Karola Szymanowskiego, zorganizowanym przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej w Sali Konserwatorium Warszawskiego i transmitowanym na żywo przez PR 19 maja 1938 roku, Z. Drzewiecki grał *Maski* i 2 *Mazurki* op. 62.

Interpretacje

Martin Roscoe (Naxos, 1994 r.)

Z jednej strony skłonność do długiej pedalizacji, z drugiej do gry secco i pewnej monotonności barwy brzmienia oraz statyczności agogicznej na długich odcinkach to główne grzechy wykonania *Szeherezady* (8.36). Na szczęście w miarę rozwoju artysta ożywia narrację. Słuchacz musi jednak sens muzyczny wyszukiwać sam, gdyż typ kształtowania motywów i fraz (czytelny, przejrzysty, ale obiektywny, wręcz chłodny – bez ukazywania ich mikrostruktury i napięć (między)interwałowych oraz mikroagogiki) nie ułatwia odbioru.

Błazen Tantris (5.52) to bezwzględne egzekwowanie oznaczeń wykonawczych, a nie ich interpretowanie. W kodzie (finale) dziwne przyspieszanie i niewielkie niedotrzymywanie ważnych emocjonalnie (kulminacje!) dźwięków i akordów sprawiają, że wykonanie nie brzmi w pełni przekonująco i szczerze.

W *Serenadzie Don Juana* (5.20) pianista stawia na wirtuozerię, oślepiając szybkością biegników, uwypukla skrajności dynamiczne. A mimo to nie wzbudza zainteresowania słuchacza, ponieważ nie ekscytuje ani zmiennymi barwami brzmienia, ani giętkością agogiczną, gdyż jego ujęciu brakuje tych cech.

Nie jest to wykonanie złe czy nieudane, gdyż trudno zarzucić mu większe niedoróbki, jednak pewna doza emocjonalnego chłodu M. Roscoe, supremacja czynnika intelektualnego nad emocjonalnym spłaszczają wymowę tego wybitnego tryptyku. Artysta nie w pełni identyfikuje się z muzyczną sferą dzieła, które pozostaje mu duchowo obce.



69 Karol Szymanowski, *Korespondencja...*, t. 4, cz. 6, s. 331.

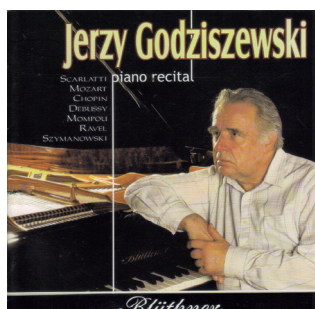


Jerzy Godziszewski (Polskie Radio, nagr. 1993 r. i 1996 r. – *Szeherezada*)

Opowieść *Szeherezady* (10.08) artysta toczy niespiesznie, silnie różnicując i uwypuklając poszczególne wątki. Nie ma miejsca na niedopowiedzenia – narracja jest podana bez nimbu tajemniczości, w sposób oczywisty, otwarty. Faluje na dużych płaszczyznach, całkowicie pochłaniając uwagę słuchacza. Szeroka skala dynamiczna, wiele odcieni kolorystycznych (zwłaszcza w okolicach *piano!!!*) to kolejne atuty interpretacji.

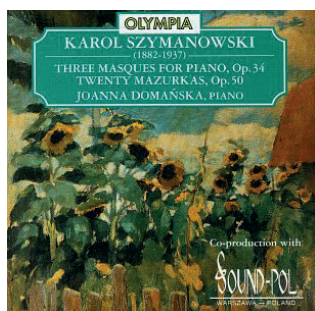
Błazen Tantris (6.39) zdaje się być rozbawiony, pewny siebie, oślepiając słuchacza wirtuozerią, a czasami romantycznie zadumany i wręcz delikatny w uczuciach. Z łatwością przeskakuje z jednego nastroju w drugi, by na końcu wyciszyć się i uspokoić swe emocje. Pianista przedstawia postać bardzo wielowymiarowo, wręcz realistycznie.

Serenada Don Juana (5.55) o doskonałym ujęciu agogicznym i architektonicznym koronuje cykl.



Jerzy Godziszewski (Blüthner BLT-JG 10022; nagr. Bydgoszcz, 19–21 maja 2007 r.; 10.22)

Szeherezada plastycznie i niespiesznie snuje swoje opowieści. Artysta silnie podkreśla kontrastowość kolorystyczną, metryczną i artykulacyjną motywów poszczególnych tematów. Emanuje raz mocą, raz łagodnością. Narracja utworu rozwijana jest na podobieństwo coraz bardziej wzbierających fal. Zupełnie odmienna od steinwayowskiej charakterystyka brzmienia instrumentu jest natychmiast rozpoznawalna.



Joanna Domańska (Olympia⁷⁰, nagr. 1992 r.) *Szeherezada* (10.37) o giętkim agogicznie i dynamicznie frazowaniu, o dużym rozmachu epickim ujętym w wyraziste architektoniczne ramy spokojnie opowiada swoje niekończące się historie współczesnym językiem pianistycznym. *Błazen Tantris* (6.48) – krótka artykulacja i długie pedały, wybuchy skrajnych nastrojów tworzą żywą, dość dosadną wizję artystyczną. *Serenada Don*

⁷⁰ Nagranie to ukazało się również na płycie DUX 0576 (wyd. 2007 r.).

Juana (6.57) w wykonaniu pianistki nie jest wylewna i romantyczna, lecz jak całe op. 34 – konkretna, pragmatyczna, trzeźwa.

Andrzej Stefański (Muza SX 0463, nagr. 1968 = PNCD 0066, wyd. 1990 r. oraz Wifon LP 046/1–6, nagr. 1978–1981 r., wyd. 1983 r.)

Szeherazadę (Muza, 9.21) o wielowarstwowej i wielowątkowej narracji artysta ukazuje sugestywnie, choć jakby zza woalki, zasłaniającej bohaterce jej lekceważący uśmiech i wolę niezdradzania wszystkich tajemnic... Tylko w finale pianista dosadniej stawia kropkę nad „i”, by natychmiast powrócić do początkowego, tajemniczego nastroju.

Kapryśny, nieco nerwowy i znerwicowany, chwilami zadumany i tajemniczy jest *Błazen Tantris* (Muza, 5.56). Podobnie jest z *Serenadą Don Juana* (Muza, 5.51), jakby zalotnik nie do końca wierzył w swoje oddziaływanie na płeć piękną. Przejrzystość artykulacji i szczegółów jest bardzo duża, skala dynamiczna nieco zawężona przez reżysera, a pedalizacja stosunkowo skąpa w nagraniu (Muza).

W nagraniu kilkanaście lat późniejszym (Wifon) *Szeherazada* (9.47) jeszcze spokojniej i bardziej wyrafinowanie snuje swoje opowieści. Przede wszystkim bardziej sonorystycznie oraz z większą skalą dynamiczną i agogiczną, głębszą ekspresją pianista podchodzi do muzycznej materii dzieła. Przykuwa uwagę słuchacza, wciąga go w tok narracji, oczarowuje, by za chwilę zaskakiwać nagłymi zmianami. Tytułowa bohaterka oraz sam pianista okazują się mistrzami w manipulowaniu emocjami i nastrojami słuchacza.

Błazen Tantris (5.52) – rozbawiony, rubaszny, czasem wręcz plebejski, cyrkowo zabawiając słuchacza sztuczkami i gagami, popada momentami w zadumę i melancholię. Wyjątkowo bogata i barwna jest tu charakterystyka postaci. Artysta gra bardzo często *secco* (bez pedału, krótką artykulacją i urywanymi artykulacyjnie końcami motywów i fraz), tworząc nastrój nieprzewidywalności. Niestety – brzmienie bywa przebijane w wyższych gradacjach dynamicznych, a dźwięk staje się szklisty, rozpryskujący, zbyt perkusyjny. Uwaga ta dotyczy także *Serenady Don Juana* (5.46), której bohater targany jest skrajnymi emocjami i sprzecznościami. Na uwagę zasługuje narracja – wspaniała, pełna szczegółów, bogata całą paletą emocji. W ogólnym ujęciu oba nagrania A. Stefańskiego nie różnią się zasadniczo, co świadczy o bardzo stabilnej wizji artystycznej u tego nietuzinkowego pianisty. Płyty SX 0463 wykonawca nie chciał



jednak podpisać autografem po jednym z koncertów w Kaliszu w drugiej połowie lat 70. XX wieku, twierdząc, że obecnie tak utworów tych by nie grał.

Krystian Zimerman (Nowy Jork, 8 maja 1992 r.; tysięczny koncert artysty; nagranie pirackie)

Szeherazada (8.34) – wypowiedane, a nie „szarpane” przednutki i toczki, repetowane dźwięki idealnie wyrównane a jednocześnie lekkie, gęste tryle/tremola, silnie podkreślane kontrasty dynamiczne, wielopłaszczyznowość narracji – to od samego początku cechy zwracające uwagę. Nad wszystkim góruje zamysł interpretacyjny – artysta dokładnie wie, co i jakimi środkami chce osiągnąć, dzięki czemu zbliża się do wykonania kultowego Ś. Richtera. Może tytułowa bohaterka nie jest w tym ujęciu powabna, lecz raczej przebiegła, za to sułtan okazuje się wręcz bezwzględny, chociaż nie brutalny. Zdumiewa precyzja gry i wyrazistość architektonicznego ujęcia zarówno małych jednostek formalnych, jak i całych ustępów układających się w logiczny ciąg ciekawych zdarzeń muzycznych. To niezwykła interpretacja.

Błazen Tantris (6.14) o zdecydowanych kształtach motywów, wyrazistej artykulacji tryska początkowo energią. Ani jego zaduma, ani autorefleksja nie są głębokie. Pozostaje zawsze błaznem, a liryczne momenty są tylko grą pozorów. Niewiarygodna czytelność każdego dźwięku, erupcja energii, wręcz obłądnie szybkie tempo prowadzą do pełnej blasku i witalnej kody. Zamieranie na końcu to ponownie tylko aktorska gra. Błazen nie wyczerpał swoich sił. Najdobitniej świadczy o tym realizacja ozdobników.

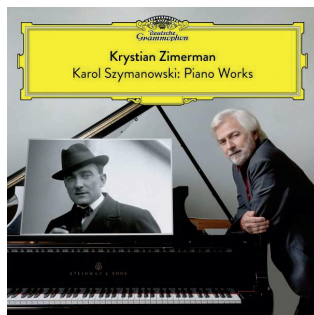
Serenada Don Juana (5.07) jest w ujęciu Zimermana kolejną odsłoną ludzkiej miałości oraz tytułowego przywdziewania masek i idealnie wpisuje się w kontynuację op. 34. Kapryśność głównego tematu występuje szczątkowo. Doskonale brzmi wręcz marszowy trzeci kuplet (od t. 47) przeistaczający się w swobodną quasi-improvizację. W odróżnieniu od poprzedniej części, K. Zimerman nie definiuje do końca ani pianistycznie, ani emocjonalnie postawy tytułowego bohatera trzeciej *Maski*, który pozostaje nadal zagadką, podobnie jak i siła napędowa / motywacja jego poczynań, niedająca się sprowadzić jedynie do sfery podbojów miłosnych.

W rewelacyjnej interpretacji *Masek* gra artysty pozostaje zawsze rozpoznawalna – bezwzględnie dokładna technicznie, głęboko przemyślana i z supremacją pierwiastka intelektualnego nad emocjonalnym. Mimo to czynnik wirtuozowski jest stale obecny. Właśnie oprócz ostatniej cechy, wykonanie to pokrewne jest ujęciu Ś. Richtera.

Krystian Zimerman (nagr. Kopenhaga, Tivoli Concert Hall, maj 1994; wyd. DG 2022 r.)⁷¹

Szeherezada (9.55) – rozpoczęta niezwykle spokojnie w niebiańskim *pianissimo* i wręcz leniwie, z ledwie słyszalnym, wielokrotnym nuceniem pianisty niesie z sobą coś onirycznego. A mimo to, od razu słysząc skondensowane, jakże „dookreślone” artykulacyjnie brzmienie instrumentu, tak charakterystyczne dla gry K. Zimermana. „Temat sułtana” pojawia się bez zbytnej zapalczowości i przesadzonej dynamiki, co sugeruje dalszy rozwój narracji. Technika repetycyjna całkowicie pozbawiona młoteczkowego (wystukiwanego) charakteru robi kolosalne wrażenie – to dosłownie vibrato na jednej strunie. Prowadzenie narracji kilkoma równoległymi planami nie ma sobie równych, bowiem K. Zimerman nadaje każdemu z nich indywidualny kształt zarówno pod względem brzmienia, jak i dynamiki oraz frazowania. W tej interpretacji wszystko jest z góry zaplanowane, a każdy szczegół głęboko prześlany. Taneczność, słodycz zostały przypisane tytułowej bohaterce, moc i siła daleka od przemocy – sułtanowi. Kształtowanie obrazów muzycznych i charakteru poszczególnych wątków jest osadzone w niezwykle precyzyjnych ramach metrycznych, artykulacyjnych i operowania barwami. Całość brzmi niezmiernie wciągająco pod względem narracyjnym, a łatwość pokonywania najtrudniejszych fragmentów, zaplanowana swoboda, równowaga i kompatybilność wszystkich czynników są zdumiewające. Prowadzenie narracji w ściśle określonych ramach metrycznych powoduje, że doskonale uchwytna jest symetryczność poszczególnych odcinków/tematów. Emocje stopniowo wrażliwają, by po wielkiej kulminacji, obywatelającej się bez brutalizowania dźwięku fortepianu, powrócić do stanu z początku utworu i (a jakże) „okraszono” nuceniem pianisty. Mistrzostwo w użyciu prawego pedału i ukazywaniu wielowątkowej narracji wsparte cieniowaniem dynamicznym powodują, że wykonanie jest bardzo spójne i logiczne. To wręcz nieskazitelne wykonanie. Zwiększona dawka emocjonalności, spontaniczności a nawet nieprzewidywalności, zwłaszcza w eksponowaniu „tematu sułtana”, mogłaby sprawić, że doskonałe wykonanie stałoby się fascynujące...

Błazen Tantris (7.07) – to skoczny, rzeński, zadziorny (krótka artykulacja), to tajemniczy (*piano*, *pianissimo*, długa pedalizacja) rozwija się nieustannie – charakter muzyki/postaci zmienia swe oblicze jak w kalejdoskopie, tym bardziej że K. Zimerman gra niektóre wątki wręcz... romantycznie, urzekając lirycznie



⁷¹ Płyta zawiera ponadto wybrane *Preludia* op. 1, *Wariacje h-moll* op. 10, *Mazurki* op. 50 nr 13–16.

i spokojnie. Ma przy tym dużo muzycznego czasu na ich kształtowanie. Czynniki wirtuozowski szybko dochodzi jednak do głosu. Precyzja prowadzenia narracji jest wręcz osłepiająca. To bez cienia wątpliwości kongenialne odczytanie dzieła i jego nie tylko muzycznej, ale i programowej treści. Burzliwe epizody realizowane są idealnie pod względem metrycznym i artykulacyjnym. Niezwykle długie czekanie na kresce taktowej przed motywem szczekającego psa (t. 89–90). W t. 94 (*allargando*) ostatnia wartość w partii prawej ręki została zagrana jak trzydziestodwójka lub przednutka (w zapisie nutowym to szesnastka), co powoduje skoczność tego miejsca opatrzonego w t. 95 dyspozycją kompozytora *Meno mosso. Andante*. Końcowe zamieranie jest bardzo sugestywne. Długi czas wykonania wynika m.in. z doskonale rozplanowanej na 15-taktowym odcinku fazy wygaszania napięcia, która zawiera bardzo dokładne wskazania kompozytora zarówno dotyczące zwalniania, jak i ściszania. W każdym takcie występują co najmniej dwa określenia dotyczące agogiki i/lub dynamiki (*allargando, meno mosso, andante, dim. et rit., mp, p, più p, rit., rall., meno mosso, ancora meno mosso, molto allargando, ppp, morendo, lento assai, perdendosi*). Niestety, w wykonaniu występuje kilka zahamowań/opóźnień/powstrzymań niektórych dźwięków, co zaburza uspokajanie/spowolnianie pulsacji i nie brzmi naturalnie.

Serenada Don Juana (5.51) to lekki, jasnymi barwami malowany, rozbawiony i roztańczony obraz głównego bohatera (ritornella) urzekający zmiennymi nastrojami (kuplety) oraz bogactwem szczegółów interpretacyjnych logicznie i naturalnie wplatanych w swobodnie płynącą narrację. Szeroka skala dynamiczna, jasny, sugestywny sposób ukazywania budowy utworu, idealna precyzja techniczna i oczywiście twórcze odczytanie wskazań kompozytora sprawiają, że interpretacji tej słucha się z ciekawością i przyjemnością. K. Zimmerman pozwala sobie w tej części tryptyku na największą swobodę twórczą, co utworowi wychodzi na dobre. Zwracają uwagę dłuższe czasy trwania utworów w porównaniu z wcześniejszym koncertowym wykonaniem w Nowym Jorku. To wspaniała kreacja cyklu. Można by nazwać ją nieskazitelną, gdyby nie złota myśl Nathana Perelmana: „W »nieskazitелnej« grze już sam przedrostek »nie« świadczy, że mimo wszystko czegoś w niej brakuje”⁷². Czego? Spontaniczności, bezpośredniości i sugestywności w przekazywaniu uczuć...

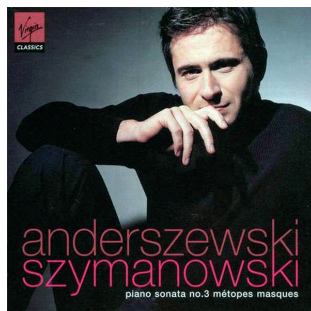
Maski op. 34 w interpretacji K. Zimmermana jawią się jako utwory obrazujące i odsłaniające w wielowymiarowy i frapujący sposób różne postawy ludzkie. Łatwość i „oczywistość” w kształtowaniu narracji oraz ewokowaniu różnych nastrojów jest zniewalająca, a unikanie przerysowań agogicznych

⁷² Nathan Perelmana, *W klassie rojalja. Korotkije rozsużdienija*, wyd. IV, Leningrad 1986, s. 35.

i dynamicznych sprawia, że przyjmują kształt wręcz arystokratyczny. To w ujęciu K. Zimermana absolutnie wyjątkowa, niepowtarzalna wizja tego tryptyku.

Piotr Anderszewski (EMI 2005 r.)

Rozpoczęta impresjonistycznie *Szeherezada* (11.53) snuje swą opowieść z powściągliwością a chwilami z namaszczeniem, delikatnie brzmieniowo, stopniowo rozwijając poszczególne wątki i wzmacniając napięcie, by za chwilę powrócić do *piano*. Nieustanne falowanie dynamiczne i kołysanie nastrojami przybiera coraz większe amplitudy, przy zachowaniu stabilnego, zachowawczego i niezbyt potoczystego tempa. Panuje aura ponadczasowości. Zbyt skąpa w kilku miejscach wydaje się być pedalizacja, za to odgłos pracy dźwigni prawego pedału wyraźny. Temat *Szeherezady* i sułtana nie są skrajnie przeciwstawne.



Błazen Tantris (6.11) rozpoczęty niemal tanecznie stanowi silny kontrast wyrazowy w stosunku do poprzedniej części tryptyku. Żelazna dyscyplina metroritmiczna i artykulacyjna obok stałego pulsu, silnej akcentacji i predylekcji do stosowania dużych kontrastów dynamicznych powodują, że muzyczną postać *Tantrisa* słuchacz odbiera jako silnie zdeterminowaną, by nie powiedzieć bezwzględną, choć nie pozbawioną autorefleksji. Na uwagę zasługują doskonała pedalizacja (niestety słychać odgłos pracy dźwigni pedałowej!), rozmach i eskalacja napięcia. Takty 86–87 pozostają mało czytelne artykulacyjnie, a także pod względem muzycznych intencji wykonawcy. Dlaczego po tytanicznym doprowadzeniu do głównej kulminacji i po hymnicznym temacie finału następuje nagle *più mosso*, sprawiające wrażenie otrzeźwienia i powrotu do realności? Przecież w takcie tym (t. 95) kompozytor wpisał *Meno mosso. Andante!!!* W t. 97 błędne dźwięki akordu na trzeciej miarze. W ujęciu tej części *Masek* trudniej mówić o prowadzeniu narracji przez pianistę jako continuum. Wykonanie wydaje się raczej portretować *Tantrisa* w różnych sytuacjach na podobieństwo zestawiania obrazów ukazujących poszczególne nieruchome sceny, a nie przebieg akcji / przebiegającą akcję.

Serenada Don Juana (7.17) nie do końca przekonuje kapryśną zmiennością nastrojów, wręcz barokowym bogactwem szczegółów i grą uczuć. Powód – czynnik wirtuozowski jest niemal nieobecny i nie może wybić się na pierwszy plan, głównie przez „oszczędne” tempo i momentami kostyczną metrorytmikę. Dosyć przekonujące jest jedynie ujęcie architektoniczne całości tej części (m.in. konsekwentne, „symetryczne” powroty do poszczególnych wątków/motywów, choć one same nie są plastycznie prowadzone), która okazuje się ukoronowaniem całego cyklu.



Martin Jones (Nimbus, 1992–1993 r.; 21.09)

Szeherazada (8.39) rozpoczęta w bardzo wolnym, wręcz usypiającym tempie, „budzi” słuchacza najpierw ruchliwością (t. 17–21), potem (od t. 23) potęgą groźnego brzmienia w niskich rejestrach (sforzata), by po pierwszej kulminacji stopniowo łagodnieć i uspokajać się (od t. 40) i powrócić do kolejnego tematu – nowej opowieści głównej bohaterki. Po kolejnej, gwałtownej erupcji – wybuchu gniewu sułtana (t. 64–71) rozedrgana, rozbiegana Szeherazada gorączkowo próbuje łagodzić jego wzburzenie (szybko repetowane dźwięki, od t. 82). Prowadzi to jednak do eskalacji napięcia i wielkiej kulminacji (od t. 123, *Con passione*). Jakże jasno, ożywczo brzmi akord D-dur (t. 142, *Andantino*), przynoszący chwilowe, jak się później okaże, uspokojenie i błogość. To triumf Szeherazady, choć groźne pomrukiwania sułtana (repetowane dźwięki *es* w oktawie wielkiej i kontra, t. 164–170) nie milkną. Jak w niespokojnym śnie jawią się wątki i fragmenty poprzednich tematów (od t. 171), splatając się ze sobą, rywalizując i doprowadzając do ostatniej, tym razem największej i najdłuższej kulminacji (od t. 249). W jej ostatniej fazie (od t. 275) artysta chwilami „przebija” dźwięk instrumentu, tworząc perkusyjny efekt. Jeśli u innych wykonawców miejsce to stanowi wyraz najwyższej ekstazy i symbol miłosnego połączenia, to u M. Jonesa kojarzyć się może z przedśmiertelnymi konwulsjami (mimo wzorowego porządku metroritmicznego!). Znamienny staje się w kodzie powrót pierwszego, początkowego tematu Szeherazady (od t. 301), poprzedzony krótką fazą wygaszania emocji (od t. 282). To symboliczne podkreślenie, że jednak kobieta stawia „kropkę nad i”.

Pomimo dosadności i dosłowności w realizacji kompozytorskich wskazówek dynamicznych (w mniejszym stopniu agogicznych), słuchacz otrzymuje niezwykle barwny, doskonale wyreżyserowany (świetne ujęcie architektoniczne) spektakl muzyczny o ogromnej sile oddziaływania i głęboko wciągający go w tok wydarzeń. Nie ma w nim miejsca na miłość, prawdziwą kobiecą delikatność, lecz jedynie na przebiegłą grę i walkę o przetrwanie. Oto historia, także historia życia i śmierci, zatoczyła koło, a ofiara stała się zwycięzcą – krucha kobieta pokonała władczego mężczyznę.

Błazen Tantris (6.28) – witalność, żywiołowość, energiczność, hurraoptymizm przeradzają się stopniowo w autorefleksję, liryczność, marzycielskość i zadumę (t. 28 i kolejne), a bardzo szybkie tempo początku wytraca swój impet. Delikatność uczuć zostaje zburzona przez skoczne, witalne, silnie akcentowane motywy z przednutkami (od t. 54, *Vivace ma non troppo*). W kolejnej fazie (od t. 64) zbyt szybkie tempo powoduje serię niedograń technicznych (brak wyrazistości,

a nawet słyszalności niektórych dźwięków, zupełna nieczytelność przebiegu figuracji szesnastkowych w t. 82–85). Za długie artykulacyjnie są „poszczekiwanie psa” w t. 90. Bardzo pięknie, w pełni przekonująco, hymnicznie, *grandioso*, bez pośpiechu brzmi ostatnia faza utworu (koda), stanowiąca jego wygaszanie dynamiczne, agogiczne, emocjonalne.

Pianista wykorzystuje w swej interpretacji maksymalną, dopuszczalną skalę środków ekspresji muzycznej, co nie powoduje rozbicia, rozsądnego formy utworu. Wpływa to jednak niekorzystnie na precyzję techniczną. Popadanie w skrajne nastroje, malowanie obrazów muzycznych często zbyt grubą kreską, to kolejne cechy jego gry.

Serenada Don Juana (6.02) – bardzo impresjonistyczny wstęp, wyciszone emocje pierwszych dwóch kupletów są dwukrotnie przerwane zdecydowanymi w charakterze, gitarowymi ritornellami. Dość duża doza brutalności i ekspansywności w trzecim kupiecie (od t. 47) z przejściem do gry subtelnej, impresyjnej (od t. 61). Coraz śmielszy refren (t. 81–88), stopniowa eskalacja napięcia w czwartym kupiecie (od t. 89) aż po witalistyczny barbaryzm repetowanych akordów (t. 98 i następne) i chwilowe odprężenie w piątym kupiecie (od t. 119) tworzą zgrabną i przekonującą, choć w gruncie rzeczy standardową narrację. Całkowite zaskoczenie następuje w t. 132–134, potraktowanych niemal w duchu punktualistycznego ekspresjonizmu à la Anton Webern (brak pedału, eksponowanie oderwanych motywów, beznamiętność).

W interpretacji tryptyku dominują pełnokrwistość emocji granicząca chwilami z przerysowaniem, czytelna konstrukcja i sporadycznie zaskakujące niekonsekwencje stylistyczne.

Anu Vehviläinen (vol. 2 Alba ABCD 337, nagr. Helsinki, 10 i 17 czerwca 2010 r.)

Szeherazada (11.34) urzeka spokojem i sonorystyką, ukazywaniem wielopłaszczyznowej faktury, dobraniem trafnej charakterystyki brzmieniowej i narracyjnej do poszczególnych tematów. Ewokowane postacie z *1000 i jednej nocy*, a także sama noc obfituje w muzyczne dzianie się, które jest pełne wieloznaczności, podtekstów, ukrytych zagadek i zwrotów akcji. Znakomite jest budowanie (i doprowadzanie do) kulminacji oraz one same. Zawsze zwyciężają jednak spokój i ukojenie za sprawą owej kobiecej łagodności łączonej (czasami) z wyrafinowaną przebiegłością.

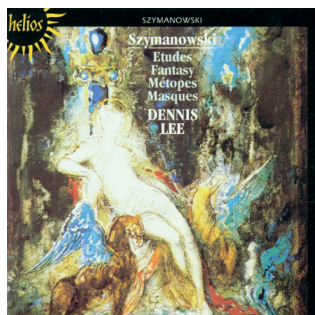
Błazen Tantris (6.49) rozpoczęty w dostojnym tempie przeradza się stopniowo w rubasznego, choć romantyzującego i rozmarzonego zawadiakę. Pianistka



wszechstronnie ukazuje jego stany duszy. Jej gra jest bogata w różnorodne emocje, czytelna w najdrobniejszych szczegółach, zaskakująca świeżością i odkrywczością ujęcia.

Serenada Don Juana (6.51) – ukazywanie różnorodności motywiki, prowadzenie narracji bez napierania agogicznego, swobodne oddychanie i niezbyt szybkie tempa pozwalają cieszyć się interpretacją i dostrzegać urodę każdego miejsca. Jak zwykle mistrzowska pozostaje także pedalizacja, czytelność oraz głębia i trafność ujęcia.

Anu Vehviläinen bardzo trafnie charakteryzuje w swej interpretacji muzyczne postacie – bohaterów op. 34 Szymanowskiego, odkrywając ich prawdziwe oblicze, którego żadna maska zasłonić nie jest w stanie. Przemyślana w każdym calu, a jednak swobodna interpretacja przykuwa uwagę od początku do końca.



Dennis Lee (Hyperion/Helios, 1990 r.)

Szeherezada (9.38) to w wykonaniu pianisty kapryśny utwór, zaskakujący swoistym, nieco abstrakcyjnym, typem prowadzenia narracji. Pochodzi z lat 1915–1916, a sprawia wrażenie, że powstał pół wieku później, choć paradoksalnie uderzają w nim impresjonistyczne barwy. Wszystko jest formalnie na miejscu, jednak pianista nie wciąga słuchacza w tok muzycznego opowiadania. Może dlatego, że gra utwór, wszystko przy tym

wygrywając i dogrywając, ale go **nie interpretuje**.

Błazen Tantris (5.39) to ład, porządek metryczny i artykulacyjny, przewidywalność rozwoju i płaska, mało plastyczna fraza.

Serenada Don Juana (6.26) z kolei nie przekonuje ani typem narracji, ani stosowanymi środkami ekspresji mało adekwatnymi do muzycznej treści utworu. W całości wydaje się, że pianista nie pokonał wewnętrznych sprzeczności tkwiących immanentnie nie tyle w muzyce op. 34, co w swojej wyobraźni i traktowaniu tego wybitnego dzieła.



Sinae Lee (Divine Art. nagr. Glasgow, wrzesień 2002 – luty 2005 r.)

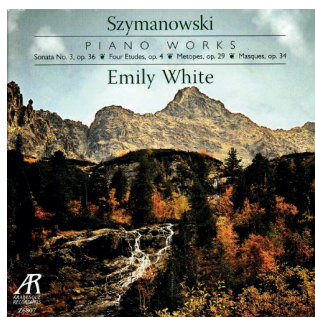
Szeherezada (9.13) – płaski i krótki dźwięk w najwyższym rejestrze, szybkie przebiegi (także repetycje, akordy) grane są nade wszystko „technicznie”, a nie muzycznie. Pianistka silnie kontrastuje poszczególne wątki/tematy/ustępy, unikając „stanów pośrednich”, stąd wykonanie staje się czarno-białe (temat

sultana – temat Szeherezady) bez gradacji pośrednich, w myśl zasady „wszystko albo nic”. Dobór temp oraz sposób prowadzenia narracji są logiczne, spójne i przekonujące, jednak bez po(d)parcia pozostałych czynników wykonanie wypada nieco sztucznie. Operowanie mikrostrukturami, mikroagogiką i mikro-dynamiką nie jest wydatne i uprawdopodobnione psychologicznie. Szeherezada okazuje się nie tyle wylewna, ile oschła.

Błazen Tantris (5.39) z niedogranymi szesnastkami w t. 4, przyspieszanymi sekstolami w t. 9 i obcesowym wystukiwaniem punktowanego rytmu w t. 11, nierównym brzmieniowo graniem triol szesnastkowych od t. 18 nie nastroja optymistycznie, tym bardziej że oddechów i ukazywania budowy trudno też się doczekać. Temat od t. 24 brzmi gładko, zamiast zadziornie *marcato*, a repetowane dźwięki grane są niecierpliwie. Pianistka nie „pochyła się” nad frazą, motywem, nie szuka najwłaściwszego sposobu ich prezentacji. W miarę przekonująco brzmi spokojny, zamyślony fragment *Meno mosso* (od t. 40). Tym bardziej trywialnie odbiera się kolejną odsłonę utworu (*Vivace ma non troppo*, od t. 52), zwłaszcza że wysokość wielu dźwięków w t. 57–58 jest zupełnie inna niż zapisał kompozytor. W studyjnym nagraniu nie powinno się to więc wydarzyć! Twardość brzmienia i jego hałaśliwość (t. 60–63), pośpiech w dalszym przebiegu, co powoduje bałagan metrytmiczny i niedogrywanie końcówek motywów, a coraz większa zapalczliwość nie może sprzyjać budowaniu kulminacji rozumianej jako szczytowe napięcie emocjonalne, dlatego niewielkie wygaszenie dynamiczne i agogiczne (a nie ma czego wygaszać) sprawia wrażenie, że utwór nie został dokończony.

Serenada Don Juana (5.24) – potraktowana nad wyraz wirtuozowsko kadencja, gra bardzo pewna i przewidywalna, że zgodnie z oczekiwaniami nie sprawia żadnych niespodzianek. A jeśli zaskakuje, i to niestety *in minus* brakiem pogłębionego rysunku melodycznego, formalnym a nie (współ)twórczym wypełnianiem wskazówek kompozytora, obcesowością, zamachowym uderzaniem akordów, których następstwa powinny tworzyć linię. Jedynie fragmentów granych *piano* da się wysłuchać. Reszta okazuje się natrętna i denerwująca.

Wykonanie *Masek* przez S. Lee jest ze wszech miar rozczarowujące. Tego typu utwory o trudnej narracji i skomplikowanej fakturze nie można grać jedynie intuicyjnie i bez zagłębienia się nie tylko w muzyczny tekst, ale i literackie pierwowzory tytułowych postaci.



Emily White (Arabesque Z 6807, wyd. 2009 r.)

Szeherezada (9.22) – bardzo staranne, plastyczne frazowanie, powoli rozwijająca się narracja są charakterystyczne dla początku utworu. Temat sułtana przynosi niespodziankę – potraktowany technicznie (etiudowo) z zagubieniem walorów czysto muzycznych i sonorystycznych. Sytuacja ta powtarza się w całym utworze – większemu natężeniu dynamicznemu gry towarzyszy zawsze ukazywanie „kuchni” pianistycznej. Należy rozumieć przez to supremację czynników techniki wykonania nad stroną muzyczną i brak giętkości agogicznej i/lub dynamicznej. Precyzyjne wygrywanie i dogrywanie wszelkich formuł technicznych to stanowczo za mało, by interpretować dzieło, a tym bardziej je kreować. Dużą winę ponosi zbyt skąpa pedalizacja, odsłaniająca strukturę utworu i pozbawiająca go niezbędnej akustycznej przestrzeni. Tym dziwniej brzmią owe fragmenty, im cieplej, powabniej, na długich pedałach i plastyczniej prowadzona jest narracja tematu bohaterki. Temat kontrastujący (sułtana) wypada bardzo blado emocjonalnie. Charakterystyka postaci (tematów) nie tworzy, dzięki walce przeciwstawnych emocji, kunsztownej narracji, która przyciągałaby uwagę. Nie zadziałała w tym wykonaniu zasada jedności we wzajemnie uzupełniających się przeciwieństwach. To bardzo porządne wykonanie, ale pozbawione mocy przekonywania. Wyjątek stanowią wszelkie ustępy liryczne i w dynamice *piano*, w których pianistka czuje się najlepiej.

Błazen Tantris (6.19) przybywa, cwałując na koniu. Takie wrażenie sprawia początek utworu – nadmiernie szybkie tempo, bezwzględność w realizacji repetycji i ich twardość. Opamiętanie (minimalne zwolnienie, chociaż to ciąg dalszy stale rozwijającego się tematu) przychodzi równie wcześnie (od t. 5). Słabo słyszalne jest kilka dźwięków bardzo szybkiego biegnika w t. 22. Stosunkowo duże zmiany temp poszczególnych fragmentów (za powolny temat zawarty w t. 24–27 pozbawiony za sprawą ociężałej artykulacji charakteru *capriccioso e scherzando*; *Meno mosso* od t. 28 bez realizacji wskazówek *espressivo* oraz *dolce*; jego lekko wystukiwane dźwięki repetowane w prawej ręce nawiązują do początku utworu, tylko tempo jest już bardzo powolne [koń się zmęczył?]). Dalsza gra w tak wolnych tempach staje się nudna i nie wnosi do narracji niczego nowego, bo pianistka nie potrafi zaciekawić słuchacza. To tzw. puste miejsce („pusty przebieg” wg określenia Jana Ekiera). Ożywienie następuje dopiero od t. 54 (minimalnie zahamowane w t. 56 z powodu trudnych chwytów technicznych). Poprzedzające je tryle nie są grane ani równo, ani nie jest w nich dogrywany, a nawet zagrany każdy dźwięk. To swoisty „tryl przerywany i wznowiany”. Sarkastycznie ujmując – nowy „wynalazek” pianistki. W dalszym, szybkim, nieco powierzchownym

przebiegu utworu intencje pianistki są bardziej czytelne aż do momentu *poco più [mosso]*, którego wykonanie (t. 82–85) nie tylko nie pasuje do miejsca wcześniejszego, ale i kolejnego, i zostało zagrane bez jakiegokolwiek muzycznego sensu⁷³. 20 ostatnich taktów grane jest w miarę poprawnie, jeśli abstrahować od szybkości i powierzchowności gry.

W wielu miejscach tego wykonania powstaje dysharmonia między czynnikami (poszczególnymi „składnikami”) interpretacji, co rzutuje nie tylko na odzwierciedlenie budowy utworu, ale powoduje rozpad na poszczególne, niezwiązane ze sobą fragmenty. Brakuje nici przewodniej i elementów łączących/spinających interpretację w całość.

Zamiast ekspresjonistycznego podejścia do utworu, E. White gra go bardzo impresyjnie i zbyt wolno w miejscach o spokojniejszej narracji. Nie tworzy przy tym muzycznych obrazów, wykonanie nie jest więc „programowe”, gdyż nie odzwierciedla w pełni idei utworu, zubaża jego wymowę emocjonalną i nie pobudza do skojarzeń literackich.

Serenada Don Juana (6.03) – dobitne, pompatyczne wejście poprzedza rodzący się dopiero temat z mocno wystukiwanymi, ciężkimi dźwiękami repetowanymi. Ta pozbawiona finezji i lekkości interpretacja daleka jest od wyobrażeń o postaci tytułowego bohatera. Całe szczęście, że w miarę przebiegu utworu sytuacja się polepsza. Kilka zgrabnych, lekkich, a nawet wykwintnych brzmieniowo miejsc stanowi prawdziwą ozdobę tego muzycznie nierównego ujęcia.

W wykonaniu E. White każdej części op. 34 można zauważyć/przypisać wiele wspólnych cech. Niestety, są one głównie negatywne. Są to: technicyzacja trudnych przebiegów, wystukiwane dźwięki repetowane, słaba technika trylowa, ociężałość i spłaszczona charakterystyka poszczególnych tematów/wątków, a przede wszystkim brak wewnętrznej spójności w budowaniu interpretacji, rozpadanie się jej na słabo powiązane fragmenty. A przecież właśnie w utworach programowych najłatwiej jest, dzięki literackim skojarzeniom, budować przekonującą narrację. Czyżby pianistka nie знаła historii, na których oparte są dzieła Szymanowskiego, a kompozytor nadał im tak przekonujący, doskonały kompozycyjnie i muzycznie kształt? Czy może E. White nie odczytała podtekstów, nie powiązała muzycznego „dziania się” z akcją literacką, bowiem nie utożsamia się z ich wymową? Należałoby głębiej zanalizować jej nagrania (nie tylko Szymanowskiego, ale też np. Brahmsa), by znaleźć odpowiedź na postawione pytania.

⁷³ Trudno się go doszukać w beładnej bieżącej po klawiszach, pozbawionej pulsu, a w zamian z długą pedalizacją.

Artystka najpewniej i najswobodniej czuje się w mniejszych formach oraz w dolnych zakresach dynamicznych (do mezzo forte włącznie).



Joanna Trzeciak op. 34 (Pavane ADW 7219, wyd. 1990 r.)⁷⁴

Szeherazada (9.03) – w wielu miejscach przydałaby się dłuższa pedalizacja i jej mniej dokładne zmiany (lub półpedał, ćwierćpedał, co przy kiepskiej jakości instrumentu mogło być niemożliwe do osiągnięcia). Nie urywałoby się wtedy brzmienie i tak pozbawione pogłosu; pogłosu tworzącego wokół dźwięku naturalną, zmniejszającą otoczkę – aureolę. Pianistka nie przerysowuje

emocjonalnie tematów – ani nie jest za miękka i delikatna w temacie *Szeherazady*, ani zbyt natrętna, władcza czy tym bardziej brutalna w temacie sułtana. Dzięki temu oraz właściwie dobranym tempom, narracja płynie bez przeszkód. Wydaje się, że żaden element wykonania nie góruje nad innym – ani melodyka nad harmoniką, ani dynamika nad kształtowaniem barw – raz jaśniejszych, kiedy indziej ciemniejszych. Agogika podkreśla i uwypukla muzyczny sens utworu. Pod względem artykulacyjnym J. Trzeciak unika zestawień skrajnych lub/i zbyt silnie kontrastujących, dzięki czemu interpretacja zbliżona jest bardziej do impresjonistycznej niż ekspresjonistycznej, co nie oznacza, że panuje w niej statyka i wyłącznie malarskie ujęcie.

Błazen Tantris (6.20) zaskakuje bardzo powolnym początkiem, spokojem i opóźnieniem. Z biegiem utworu nabiera nieco tempa i śmiałości, jednak co chwila ujawnia swe liryczne, delikatne, refleksyjne oblicze skrzętnie skrywane pod maską błazna. Nie ma tu miejsca na brutalne brzmienie, czy wynaturzoną agogikę obrazującą błazeńskie grymasy. Romantyczne podejście jest tak sugestywne przekazywane słuchaczom przez pianistkę (słyszalne wszystkie wątki nawet przy nakładaniu się kilku głosów), że natychmiast akceptowane. To nic, że kompozytor przewidział szerszą skalę dynamiczną (zwłaszcza wzmoczeń), wielkie crescendo, mnóstwo akcentów, sforzat, kulminacji. *Tantris* nie jest w tej kreacji bezwzględny graczem, za wszelką cenę chcącym osiągnąć swój cel. Pojawia się jako postać wypełniona nostalgią, zadumą, wielką wrażliwością uczuciową. A może jest już po prostu stary, zmęczony życiem i udawaniem kogoś innego? Oczywiście ożywia się, stacza ostatnią walkę (od t. 91; a może jest to definitywne zrzućcie maski), ale szybko słabnie i rezygnuje z niej. Zamiast bojowości, nieustannego napierania na tempo i puls – skupienie, cyzelowanie drobnych

⁷⁴ Płyta zawiera ponadto *I Sonatę c-moll* op. 8 K. Szymanowskiego.

szczegółów. Zamiast technicznych fajerwerków – otwieranie duszy przed słuchaczem, psychologiczna głębia. Zamiast gry pozorów i niby ujmującej, ale fałszywej powierzchowności, bogactwo nastrojów uwierzytelnione prawdziwością przeżyć i uzewnętrznianiem autentycznych „drgnień duszy” oraz emocji.

Wzruszająca, uduchowiona interpretacja, całkowicie odmienna od ujęcia niemal wszystkich pianistów, którzy nagrali *Maski*, pozwala spojrzeć na ten utwór z zupełnie innej perspektywy. Godna pochwały jest odwaga pianistki w przełamywaniu stereotypów i wzorców uświęconych tradycją. Przewrotność samego zamysłu oraz interpretacji polega na tym, że *Błazen Tantris* zrzuca w niej maskę i ukazuje najbardziej ludzkie, wrażliwe, głębokie oblicze. W ujęciu muzykologii rosyjskiej określono by to wykonanie jako „głęboko humanistyczne”.

Serenada Don Juana (5.48) jest rozedrgana emocjami nieprzeradzającymi się czy to w histerię, czy w czysto wirtuozowski popis. Oparte, konkretne brzmienie, czytelność ujęcia architektonicznego, determinacja w ukazywaniu bogactwa tematów i wątków. W tej interpretacji w pełni zrozumiałe stają się nie tylko intencje kompozytora, wydźwięk pozamuzyczny dzieła, ale i jego kunsztowna budowa. Może niektórzy odnajdą tu pewną akademickość ujęcia, lecz jest ona lepsza niż niepoohamowana, bardzo szybka i chaotyczna narracja. J. Trzeciak daje czas słuchaczowi na zrozumienie utworu. I przede wszystkim na jego emocjonalne przeżywanie. Za mały pogłos i zbytne przybliżenie mikrofonów do fortepianu sprawiają wrażenie, że słuchacz siedzi przy instrumencie, a nie na sali. Instrument też nie jest najlepszej jakości, co negatywnie odbija się na barwach brzmienia i wolumenie. W przypadku tak specyficznej interpretacji powyższe czynniki okazują się jednak mało ważne. Poza już wyszczególnionymi zaletami ujęcia *Masek* przez J. Trzeciak, warto jeszcze podkreślić, że tworzy ona cykl utworów – każdy jest inny, w każdym wykorzystuje odmienne zasady kształtowania obrazów muzycznych, a jednak artystka buduje coś na kształt suitę – nawiązuje do najbardziej chlubnych tradycji muzyki francuskiej – cykli C. Debussy’ego (*Estampes, Images*) i M. Ravela (*Gaspard de la Nuit*). W polskiej muzyce op. 29 oraz op. 34 Szymanowskiego zajmują wyjątkową pozycję. Nic też dziwnego, że doczekały się oprócz preludiów największej liczby nagrań. Artystka poza utworami Szymanowskiego nagrała jeszcze dzieła J.N. Hummela, F. Chopina i S. Rachmaninowa.

Janina Fialkowska (Opening Day Recordings, nagr. North York/Ontario/Kanada, 27–29 czerwca 1995 r.)

Szeherezada (9.48) – ustępy w wolnych tempach i w dynamice piano grane bardzo pięknie, spokojnie. Fragmenty w tempach szybkich są często odrobinę za



szybkie (a przecież Szymanowski stosuje tu wielokrotnie wskazówkę *poco* [trochę] a nie *molto* [bardzo]). Pianistka nadaje tematowi Szeherezady i tematowi sułtana wyrazisty, odmienny charakter (miękki – twardy, cichy – głośny, elastyczny – bezwzględny). Olbrzymie kulminacje zdają się rozsadzać utwór, a jednak uwzględniając całą interpretację, nie ma wątpliwości, kto jest głównym bohaterem i kto zwycięża. Powroty tematu Szeherezady są po prostu piękne i przekonujące. Gdyby jeszcze wszelkie najszybsze biegniki (temat sułtana) nie były grane tak wirtuozowsko, mechanicznie, z wręcz metronomiczną dyscypliną...

Błazen Tantris (6.30) – niedogrywanie repetowanych dźwięków (t. 4, 16–17), przyspieszenie tempa od t. 5, brak czasu na pauzy (t. 10) to dopiero początek. Od t. 24 tempo ulega znacznemu przyspieszeniu (kompozytor wpisał *Allegro moderato*), a wskazania artykulacyjne są ignorowane (np. t. 24 – legowana linia tematu, zamiast oddzielnych dźwięków, z których każdy oznaczony został akcentem i kropką staccatową). Załamanie agogiczne w t. 26 i 35, nieuwzględnienie *sempre allargando* oraz *allargando* (t. 30–32), które w naturalny sposób prowadzą do *Meno mosso quasi adagio* (od t. 33) powodują zafalszowanie pomysłów/zamysłu kompozytora. We fragmencie obejmującym t. 38–45 gra pianistki jest zgodna z zapisem, ale dlaczego w t. 46 opatrzonym uwagą *Ancora meno* (w poprzednich dwóch taktach obowiązywało *Poco meno*) J. Fiałkowska nagle... przyspiesza?! Przecież już w t. 47 pojawia się *Ancora meno. Largo*, do którego zmierzała narracja począwszy od t. 44. Obranie bardzo szybkiego tempa od t. 54 i jego nieznaczne przyspieszenie w t. 60 nie pozwala pianistce w kolejnym fragmencie (*L'istesso tempo*, od t. 64) na wygrywanie i dogrywanie wszystkich trzyczciestodwojek w licznych biegnikach. Atmosfera nie robi się przez to coraz bardziej napięta emocjonalnie, lecz bezwładna i nerwowa. Zapalczywość i nieokiełznanie błazna nadal nie zna granic. Od zmiany metrum na 3/4 (t. 81) następuje dezintegracja utworu – brak pulsu, wieczny pośpiech niepowalający na ukazywanie muzycznych myśli. Niezbyt wyraziście słyszalne są triole szesnastkowe w t. 86–89. Ciężkie i długie artykulacyjnie „szczekanie psa” w t. 90 pozbawia je właściwego charakteru. Na szczęście kulminacja i coda brzmią zgodnie z zapisem, gdyż łamanie/arpeggiowanie szeroko rozpiętych i wieloskładnikowych akordów w partii lewej ręki (nawet obejmujących tylko nonę wielką) pojawiało się już wcześniej, dobitnie wskazując, że dłoń pianistki jest niewielka.

Bardzo kontrowersyjna muzycznie, w wielu miejscach niezgodna z intencjami kompozytora i nieprzemyślana, interpretacja stała się karykaturą i błazna, i utworu.

Serenada Don Juana (6.00) – pianistka rysuje postać bohatera jako bardzo pewnego siebie egomana, przekonanego do swego daru uwodzenia niewiast. Zapalczywość i brutalność pojawiają się na chwilę od t. 47. Barwny, malarski, dyskretny

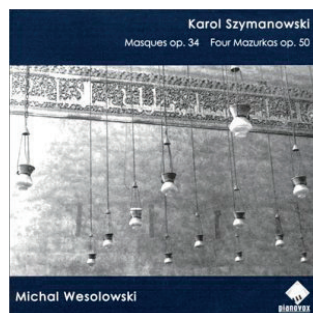
dynamicznie epizod kolejny ukazuje prawdziwe oblicze Don Juana, który stale dąży do zwycięstwa (doskonale przygotowana na długim odcinku i przeprowadzona od t. 103 kulminacja). „Porządkujące” pojawienie się po raz ostatni refrenu (od t. 118) pozwala na ponowne budowanie kulminacji końcowej.

W interpretacji tej maski jedynie sporadycznie zdarzają się niezgrabności czy nieuwzględnienie zamysłu kompozytora. Najjaskrawszym tego przykładem jest ściszenie ostatniego akordu kończącego epizod kulminacyjny (a przecież akord w takcie 118 na pierwszej mierze opatrzonej został przez kompozytora znakiem *sfff*).

Wykonanie op. 34 w ujęciu J. Fialkowskiej nie jest idealne, bo niewyważone emocjonalnie. Największe zastrzeżenia budzi środkowe ogniwo z powodu ignorowania wskazówek wykonawczych wpisanych do tekstu nutowego ręką kompozytora oraz zbyt duża chęć opisu, zapalczywość i chwilami twardość.

Michał Wesołowski (nagr. grudzień 1996 r., wyd. Pianovox, 1998 r.)

Chociaż M. Wesołowski gra technicznie bez większych uchybień, w op. 34 nie do końca spełnia oczekiwania. *Szeherazada* (10.05) jest dźwiękowo zbyt dosadnie potraktowana (ciężkie *forte*), z ospałą narracją, która powoduje rozpadanie się całości utworu na poszczególne ogniwa/fragmenty, przez co nie przyciąga uwagi słuchacza. Brakuje ulotności, zwiewności, także za sprawą zbyt statycznej agogiki.

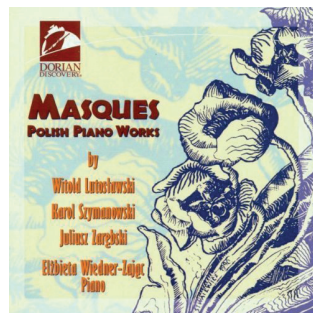


Nieco ciężki *Błazen Tantris* (7.49) z czytelną (mimo sporadycznie długiej pedalizacji), ale powolną narracją pozwala na dostrzeżenie wielu szczegółów.

Nagranie *Serenady Don Juana* (7.32) wykazuje się giętkością agogiczną i ukazaniem większej u tego wykonawcy wrażliwości sonorystycznej.

Elżbieta Wiedner-Zajac (wyd. Dorian Records, 1993 r.)

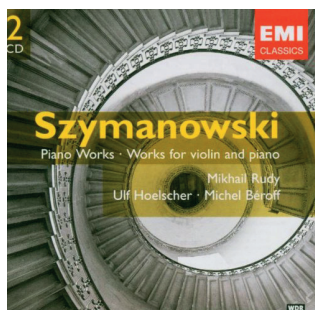
Szeherazada (11.01) bardzo powoli rozpoczyna snucie swoich opowieści. Atmosfera gęstnieje bardzo szybko za sprawą ekspresjonistycznego i ekspansywnego podejścia pianistki (zwłaszcza w kształtowaniu dynamiki). Główna bohaterka przyjmuje demoniczną postać – jest świadoma grożącego niebezpieczeństwa, więc zdeterminowana. Nie ma tu prawdziwej słodczy, raczej jej podstępne udawanie (powolne tempo i *piano*,



ale gęsta harmonika i ciemne barwy). Zwracają uwagę z wysiłkiem grane repetowane dźwięki oraz nie za gęste i nie za równe tryle.

Błazen Tantris (6.34) został rozpoczęty z użyciem prawego pedału na repetowanych dźwiękach. Duża dawka liryzmu czyni tę postać wielowymiarową. W kilku miejscach (t. 18–19, 88–89 a zwłaszcza 94–98) dziwna, nienaturalna agogika wewnątrzfrasowa. Czytelna, łatwa w odbiorze gra nie komplikuje i tak skomplikowanej percepcji. Prawdopodobnie z powodu nie za dużej dłoni pianistki gra akordów jest nieco utrudniona, nawet w arpeggiach.

Serenada Don Juana (6.47) grana z dużym rozmachem, sąsiadującym z pięknymi ustępami piano. Jest w tej postaci (i interpretacji oczywiście też) coś nieugiętego, silnie zdeterminowanego. Tytułowy bohater owładnięty jedną powracającą myślą miłosnych podbojów, robi wszystko, by osiągnąć swój cel. Jest to najbardziej ciekawie, bogato i wielowymiarowo interpretowana część cyklu. Artystka znakomicie ujmuje, i przedstawia, i objaśnia słuchaczowi architekturę utworu.



Mikhail Rudy (nagr. maj 1995 r., Paryż; wyd. EMI 2005 r.)

Szeherezada (10.58) – pianista snuje początek bardzo wolno, niemal z namaszczeniem, choć w kształtowaniu frazy pozostaje martwy. Sprawność techniczną wykonawca wykorzystuje do tworzenia kolorystyki, a przede wszystkim do epatowania wirtuozerią. Dźwięki repetowane w tak szybkim tempie to rodzaj vibrata na jednym klawiszu, kojarzącego się z efektem rozedrganego upałem powietrza.

Błazen Tantris (7.08) – rozpoczęty z metronomiczną dokładnością i mechanicznością (dźwięki repetowane!) w niezbyt potoczystym tempie. Migotliwe biegniki grane bardzo dokładnie technicznie i szybko jawią się na podobieństwo muzyki impresjonistycznej (gdyby jeszcze M. Rudy pokusił się o nie tak twarde brzmienie!). Operowanie szerokimi planami i samodzielnie prowadzonymi kilkoma wątkami jest bardzo wyraziste, dzięki nadawaniu każdemu z nich oddzielnej barwy, artykulacji oraz charakterystycznego dla danego tematu intonowania jego motywów.

W *Serenadzie Don Juana* (6.38) narracja prowadzona jest niecierpliwie (w szybszych ustępach), a obraz głównego bohatera staje się natarczywy.

Radość muzykowania przez ukazywanie wszem i wobec, zawsze i wszędzie sprawności technicznej to najbardziej charakterystyczna cecha gry M. Rudego. Jego wykonanie op. 34 to muzyka stechnicyzowana. Predylekcja do stosowania

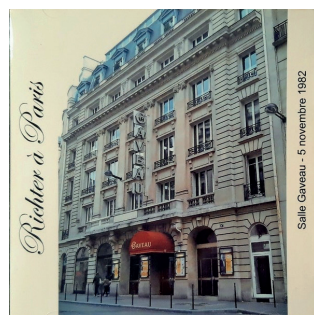
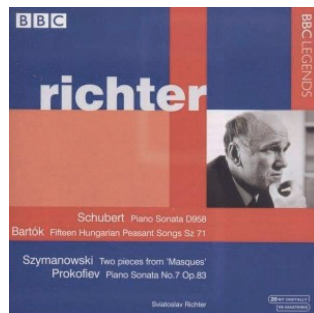
temp skrajnych (albo bardzo szybkich, albo bardzo wolnych) nie sprzyja osiągnięciu wewnętrznej spójności narracyjnej. O żadnej wykwintności w prowadzeniu frazy nie ma mowy z powodu jej małej elastyczności agogicznej i nielączenia zjawisk agogicznych z bezwzględnie egzekwowaną dynamiką oraz twardością brzmienia w dynamice *forte*.

Światosław Richter (Royal Festival Hall, Londyn, 7 grudnia 1970 r., live)⁷⁵

Szeherezada (8.52) – narracja tytułowej bohaterki nie jest prezentowana z tak stoickim spokojem jak w nagraniu paryskim z 1982 roku. Jej opowieści są prowadzone przez pianistę żywo, dynamicznie, chwilami wręcz bezwzględnie (dźwięki repetowane, napieranie agogiczne, skrajne zakresy dynamiki). Czynn timerpresjonistyczny wydaje się górować nad impresjonistycznym. Element wirtuozowski jest stale obecny. Powstałe obrazy muzyczne o ostrych konturach nacechowane są chwilami brutalnością, a ustępy spokojniejsze dalekie od liryzmu. *Błazen Tantris* (5.38) – żywiołowy, wielokrotnie zmieniający swe oblicze, z nie zawsze dokładnie dogranymi wszystkimi dźwiękami, potraktowany został na wskroś wirtuozowsko. Ukazywanie dużej – jak na tego wykonawcę – dawki liryzmu pozwala uniknąć pianaście jednostronnego potraktowania tytułowej postaci i opisującej go materii dźwiękowej. Nieco przesadzone są szybkie tempa, co sprawia wrażenie nerwowości w prowadzeniu narracji.

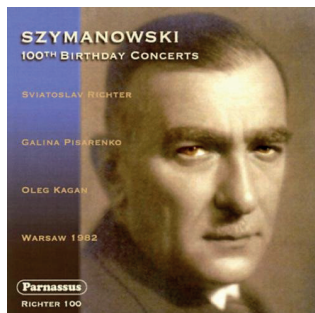
Światosław Richter (live, Paryż, Salle Gaveau, 5 listopada 1982 r.)

Bardzo impresjonistyczna interpretacja z niemającą sobie równych spokojną, nienatarczywą, choć konsekwentnie rozwijaną narracją, prymatem melodyki i kreowania barw. *Szeherezada* (9.38) nie wykrzykuje swych opowieści, lecz snuje je powabnie, urzekająco. Nieeksponowany czynnik wirtuozowski, bezbłędne ujęcie architektoniki dzieła, gęste, idealnie równe tryle – każdy szczegół zachwyca i został podporządkowany odzwierciedlaniu muzycznej idei utworu.



⁷⁵ Ś. Richter nie (na)grał ostatniej części tryptyku – *Serenady Don Juana*.

Niezwykle mocno, ostro i szybko rozpoczęty *Błazen Tantris* (6.18) jest pełen wigoru oraz mocy, a dzięki temu skrajnie kontrastuje z poprzednim ogniwem *Masek*. Szybko jednak zmienia swe oblicze, to popadając w zadumę, to w niczym niepohamowaną euforię. Równie skrajne jest operowanie dynamiką. Powstaje obraz o skrajnych nastrojach, w którym nie ma miejsca na niedopowiedzenia, wypośrodkowanie emocji. Wszystko albo nic – oto dewiza tego wykonania. A jednak – co jest typowe dla interpretacji Ś. Richtera – muzyczna akcja odbywa się w nadzwyczaj wyraźnych ramach architektonicznego ujęcia oraz porządku metrycznego.



Światosław Richter (nagr. Warszawa, 25 listopada 1982 r., live)

Szeherezada (9.48) – prowadzenie narracji trzema barwnymi liniami jest od samego początku tak wyraziste, że wręcz namacalne. Stan spokoju i ukojenia nie mąci nawet temat sułtana, który wydaje się początkowo niegroźny. Technika repetycyjna w tym nagraniu przypomina raczej vibrato na jednym dźwięku – to genialny efekt. Narracja i barwy brzmienia gęstnieją, by w ustępie *Allegretto tranquillo e semplice* (od t. 44) urzekać delikat-

nością i niewinnością, niezakłócaną dyskretnymi tremolami. Płynne i łagodne przechodzenie od tematu do tematu, budowanie napięć na długich odcinkach, skupienie się Ś. Richtera na narracji i przekazywaniu treści muzycznych, a nie pokazywaniu warsztatu pianistycznego pozwalają artyście na wszechstronne i bardzo sugestywne ukazanie dzieła i pozostawienie słuchaczowi czasu na jego indywidualny odbiór oraz własną interpretację mentalną – odkrywanie dzięki muzyce prawdy psychologicznej oraz pokładów emocji nieujawnianych na co dzień. Do pierwszej dużej kulminacji dochodzi w t. 123. Łagodne kołysanie trionami w partii lewej ręki w *Andantino* (od t. 143), wszechobecny spokój i ukojenie ukazują z jednej strony mistrzostwo kreowania nastrojów przez Ś. Richtera, a z drugiej – genialność kompozycji, jej budowy i inwencji twórczej Szymanowskiego. Pianista buduje baśniowy świat – urzekający, powabny, odległy, a jednak przez słuchacza pożądany, zachęcający, by się w nim zanurzyć. Genialne jest ukazywanie przeplatania się i splatania tematów od t. 205 – nie ma wątpliwości, który wątek obrazuje proszącą, wreszcie błagającą Szeherezadę, a który należy do władczego i nieugiętego sułtana, który nie musi epatować mocą (głośnością gry). Rewelacyjnie poprowadzona została faza wygaszania napięcia (od t. 281), po której pojawienie się skruszonej, ale „całej i zdrowej” Szeherezady brzmi jakże odświeżająco i optymistycznie – oto zwycięża płeć (niby) słaba, delikatnością i uwodzeniem pokonująca despotę. W tej wspaniałej kreacji trzeba podkreślić, że Richter, budując kulminacje, nie brutalizuje brzmienia, jest barwny

i ewokuje różne nastroje. Doskonale słyszalne są wszelkie szczegóły interpretacji, a także perspektywiczne budowanie narracji oraz ujęcia architektonicznego. To wykonanie *non plus ultra*!

Błazen Tantris (6.23) rozpoczęty bardzo szybko, bojowo i burzliwie, z narracją naprężoną agogicznie. Dopiero od t. 18 (*Poco meno*) następuje na chwilę gra subtelna i spokojniejsza. Wzajemne przeplatanie się odcinków mocnych i szybkich z powolnymi (potraktowanymi lirycznie) towarzyszy całemu utworowi, co ukazuje w pełnej krasie dwoistą naturę bohatera. Richter wykorzystuje maksimum środków wyrazowych, a jednocześnie przestrzega temp zaordynowanych przez kompozytora. Postawa pełna nostalgii i liryzmu zaczyna zwyciężać aż do t. 54, gdzie *Tantris* wyrwany z letargu (mocne brzmienie, drapieżna artykulacja – krótka, ale dogłębna – do dna klawisza i bardzo szybkie tempo) ze zdwojoną siłą ukazuje swe sztuczki. Tempo narasta jeszcze bardziej od t. 73 (*Subito molto vivace e agitato*) i połączone jest z wyraźnym napieraniem na puls. Dynamika zostaje rozbudowana aż do „szczekania psa” (t. 90), które jest co prawda głośne, ale artykulacyjnie wydłużone i bez odcienia bezwzględności. Wspaniale brzmi *Meno mosso. Andante* (od t. 95) – zagrane marcato, z podkreśleniem wagi każdego akordu, a jednocześnie z doskonale budowaną linią narracji. Rozpływa się ono w cichnącej dynamice i zwalnianiu tempa oraz rozmydlanej (wydłużanie połączone z lekkością, a nie tenutami) artykulacji w partii lewej ręki.

Obie *Maski* wykonane przez Ś. Richtera w Warszawie w 1982 roku, a zwłaszcza urzekająca, nieoczekiwanym zwykłe w interpretacjach Richtera, liryzmem i spokojem *Szeherazada*, należą bez wątpienia do jednych z najlepszych interpretacji wszech czasów.

Podczas warszawskich (w setną rocznicę urodzin Szymanowskiego) monograficznych występów 25 i 26 listopada 1982 roku, Ś. Richter był w znakomitej, najwyższej formie. Wszystkie jego interpretacje są kreacjonizmem najwyższej próby – zarówno dwie *Maski*, jak i *II* oraz *III Sonata*, jak i wybrane mazurki z op. 50⁷⁶.

Ś. Richter (ur. 1915 r. w Żytomierzu, zm. 1997 r. w Moskwie) lubił występować w krajach Europy Środkowej, szczególnie w czeskiej Pradze. Systematycznie utrwalano tam jego interpretacje, a nagrania te – dziś bezcenne – stały się świadectwem nie tylko jego wspaniałej sztuki wykonawczej, ale i stosunku do otaczającego świata oraz przyjaznych mu słuchaczy. Pamiętne pozostają sesje

⁷⁶ 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.

nagraniowe oraz występy Ś. Richtera w Warszawie, z których część została utrwalona fonograficznie i opublikowana przez PN Muza oraz firmy zagraniczne, które wykupiły licencje. Artysta gościł w stolicy Polski w listopadzie 1954 roku, dając aż cztery występy (Chopin, Szymanowski, Czajkowski, Prokofiew, Szostakowicz, Beethoven – *III Koncert c-moll*); we wrześniu (*V Koncert G-dur* Prokofiewa na festiwalu „Warszawska Jesień”) i październiku 1958 roku (m.in. Schumann); w kwietniu/maju 1959 roku (koncerty Mozarta, Rachmaninowa, Schumannna oraz utwory solowe), 23 marca 1963 roku (recital), dwukrotnie w 1964 roku (dwa recitale – w czerwcu i grudniu), 3 lutego 1965 roku (recital), 11 marca 1967 roku (recital), 13 stycznia 1970 roku (recital), 27 i 28 października 1972 roku (recital monograficzny – Skriabin), 2 października 1973 roku, 12 i 13 grudnia 1974 roku, 25 i 26 października 1982 roku (monograficzne występy w setną rocznicę urodzin Szymanowskiego)⁷⁷. Warto przypomnieć, że Ś. Richter należał w ostatnich dwóch dekadach swej działalności artystycznej do najczęściej nielegalnie (piracko) nagrywanych pianistów.

O stosunku Ś. Richtera do Szymanowskiego i jego twórczości świadczy to, że pianista prawie dwudziestokrotnie wspomina jego nazwisko na łamach swoich pamiętników – *O muzyce* i prowadzonych od 1970 do 1995 roku. Już od 1939 roku Richter studiował utwory Szymanowskiego, zapewne pod wpływem swego nauczyciela i mentora – prof. H. Neuhaus. Na swój japoński debiut, uważany przez niego samego za udany⁷⁸ (Osaka, 3.09.1970 r.) wybrał m.in. dwie pierwsze części z *Masek op. 34*. Do jego ulubionych utworów tego kompozytora należały przede wszystkim *I Koncert skrzypcowy*, *II* i *III Sonata fortepianowa*, ale także balet *Harnasie* (wysłuchany w Leningradzie 19.04.1979 r., pod dyr. Zdzisława Szostaka, z genialnym solistą w tym dziele – tenorem Andrzejem Bachledą, z którym łączyła Richtera przyjaźń od czasów poznania się w Zakopanem), słyszane kilkakrotnie *Stabat Mater* (m.in. pod dyr. Witolda Rowickiego), *III Symfonia* (dyr. W. Rowicki), *Król Roger* (był zachwycony przedstawieniem pod dyr. Roberta Satanowskiego 13 grudnia 1976 roku w Teatrze Starym w Krakowie).

O nagranych w Osace 3 września 1970 roku utworach Béli Bartóka i Szymanowskiego (*Błazen Tantris*) Richter napisał 19 czerwca 1974 roku: „Wszystko było jasne. (Ocena pozytywna)”⁷⁹.

77 Na podst. Marian Gołębiowski, *Filharmonia w Warszawie w latach 1901–1976*, Kraków 1976 r.; Falk Schwarz, *The Recorded Legacy of Sviatoslav Richter 1947–2012*, Dresden 2012.

78 Zadowolenie z występów było rzadkością u Richtera, który wobec własnej gry pozostawał niezwykle krytyczny.

79 Bruno Monsaingeon, *Richter. Dniwniki, Dialogi* (wyd. ros.) Moskwa 2007, s. 161.

W Wiedniu, 11–20 lipca 1983 roku pianista słuchał swoich nagrań z Paryża z Sali Gaveau (z listopada 1982 r.; m.in. *II i III Sonata* oraz *Maski*):

Znowu przesłuchuję „mojego” Szymanowskiego. Wg ilości utworów jakie gram, można zrozumieć moje przywiązanie do niego. *Jest ono prawdziwe!* Niewielka (ale bardzo powoli) prawdziwa muzyczna publiczność zaczyna go rozumieć, i być może, „uznawać” (wśród nich nie jest zbyt dużo muzyków). Marzę o tym (ale się boję) nauczyć jeszcze dwa utwory z *Metop: Wyspę syren* (niezwykłej trudności) i *Calypso* – ale kiedy to będzie? Ileż na świecie jest dobrej muzyki!?!⁸⁰

W połowie sierpnia 1990 roku Richter powrócił do nagrania z Osaki z 3 września 1970 roku i napisał: „*Szeherezada* + Dobrze, ale nie do końca (dużo gubi się/przepada). *Błazen Tantris* +++ Dobrze! I z nastrojem”⁸¹.

Garrick Ohlsson⁸² (nagr. Londyn, 23 stycznia 2008 r., live, wyd. Wigmore Hall)

Kolorystyczna, wielowarstwowa opowieść *Szeherezady* (9.48) staje się chwilami wręcz usypiająca, gdyż tchnie ogromnym spokojem i ponadczasowością. Duże kulminacje trzymane są na „emocjonalnej uwięzi”. Pianista kontroluje absolutnie wszystkie elementy wykonania i własne emocje również. Jest przy tym bardzo arystokratyczny, ale nie wyniosły. Zwiewny, lekki, dzięki krótkiej artykulacji i przejrzystej pedalizacji, bardzo zalotny *Błazen Tantris* (5.36) z cudownymi, lirycznymi ustępami, tak naprawdę nigdy nie popada w śmieszność – jego oblicze artysta nasycą prawdą psychologiczną. Zdumiewa niesłychana i niesłyszana w innych nagraniach stabilność tempa. Tę wyjątkową interpretację „ozdabiają” jedna nieczysto potrącona nuta oraz wyjątkowo naturalistyczne „szczekanie psa” (cztery akordy poprzedzone przednutkami w kodzie utworu).

Serenada Don Juana (6.08) brzmi nęcąco, ze skłonnością artysty do refleksji, zadumy. Zmienność tematów i ich nastrojów nie zaskakuje kapryśnymi zmianami temp. Jego stałość przyczynia się do „przewidywalności” interpretacji op. 34 i czyni go z jednej strony łatwym w odbiorze, z drugiej zaś, pozbawia



⁸⁰ Tamże, s. 286.

⁸¹ Tamże, s. 368.

⁸² 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.

wykonanie elementów niespodzianki. Mimo że jest to nagranie *live*, w interpretacji op. 34 nie ma niczego przypadkowego, ale i porywającego, nieoczekiwanego i nieprzeczuwalnego przez słuchacza. Artysta gra swobodnie, choć maksymalnie daleki jest od gry quasi-improvizacyjnej. Czytelność artykulacyjna i słyszalność każdego dźwięku są znakomite. W sumie bardzo zrównoważona w każdym calu interpretacja, której zarzucić można jedynie brak większej giętkości agogicznej.



Carol Rosenberger (Delos DE 1002, nagr. Los Angeles, 1973 r.)

Szeherazada (9.55) – na początku znaczna zmiana ćwierćnutowego rytmu dolnego głosu (dźwięk a z oktawy malej) spowodowana dodawaniem dużej ilości czasu na przednutki oraz arpeggia, co zafałszowuje jednostajność pulsacji (bardzo wydłużona pierwsza miara w takcie, skrócona trzecia). W t. 19 puszczenie prawego pedału powoduje skrócenie o połowę brzmienia basowej oktawy. Od t. 32 przebiegi trzydziestodwójkowe wygrywane technicznie,

a nie muzycznie sprawiają abstrakcyjne wrażenie. Słyszalny odgłos zmian prawego pedału (od t. 45) i stosunkowo wolne tremola, nerwowo grane dźwięki repetowane potęgują i tak nerwową narrację. Jednostajność dotyczy barwy brzmienia i dynamiki – pierwsza wielka kulminacja (*Con passione*, od t. 123) nie została przygotowana i poprzedzona adekwatną fazą narastania napięcia. Artystka często ukazuje „pianistyczną kuchnię” – elementy techniczne, zamiast muzycznych. Nieróżnicowanie barw/kolorystyki powoduje, że utwór odbiera się w różnych odcieniach szarości, a nie choćby w kategoriach czarnych (wątek sułtana) i białych (tytułowa bohaterka) w charakterystykach poszczególnych wątków (postaci). Przy tego rodzaju mankamentach, splatanie się tematów nie jest plastycznie odzwierciedlone, a całość odbiera się płasko i jednowymiarowo. Cierpi na tym epickość ujęcia, bo o liryczności też mowy w tym wykonaniu być nie może. Artystka nie pobudza wyobraźni słuchaczy, gdyż jedynie formalnie traktuje utwór i wskazówki kompozytora.

Błazen Tantris (5.56) – bardzo szybkie i nerwowe tempo, brak synchronizacji rąk, brak punkowanego rytmu w t. 11, nierówności w szesnastkach t. 13–15 nie nastrojają optymistycznie. Na szczęście temat liryczny (*Meno mosso*, od t. 28) i jego rozwinięcie oraz kolejny epizod brzmią właściwie i przekonująco. Granie motywami (od t. 53), suche, płaskie brzmienie cechują dalszą prowadzenie narracji przez pianistkę. Pięknie dźwiękowo wypadają jedynie końcowe takty, w których słuchać staranie się C. Rosenberger o ukazanie kilku płaszczyzn

brzmieniowych, zaokrągloną fazę, większe operowanie dynamiką w niższych jej gradacjach. To jednak za mało, by uznać wykonanie za udane.

Serenada Don Juana (5.59) – wydaje się, że czynnik wirtuozowski jest najbardziej słyszalny w tym utworze, a jego „hiszpańskość” odpowiada *emploi* pianistki, ale i tu przerost techniki nad warstwą sonorystyczną i melodyczną jest wyraźnie obecny, podobnie jak formalizm w podejściu do idei dzieła.

Op. 34 w interpretacji C. Rosenberger nie jest szczytem wyrafinowania ani technicznego, ani tym bardziej muzycznego. Operowanie frazą i jej czasem jest nieprzekonujące, o kreowaniu barw brzmienia nie ma mowy. Ukazywanie technicznej strony wykonania, pozostawiającej przecież wiele do życzenia, dodatkowo pogarsza odbiór. *In plus* można zaliczyć jedynie to, że każda kolejna część tryptyku jest grana nieco lepiej.

Cedric Tiberghien (nagr. Henry Wood Hall, Londyn, 10–12 marca 2013 r.; wyd. Hyperion 2014 r.)

Szeherezada (12.22) – mistrzostwo w operowaniu barwą, prowadzeniu wielogłosu i pedalizacją słyszalne są od pierwszych taktów. Bardzo dużo muzycznego czasu, niespieszna, nieco usypiająca (jak w literackim pierwowzorze) narracja tworzą właściwą aurę dzieła. Podkreślana jest delikatność i filigranowość wizerunku bohaterki, wydatne operowanie agogiką (służącą uwy pukleniu frazowania), artykulacją/*touché* i barwami, a przede wszystkim genialne – namacalne wręcz – ukazywanie oraz splatanie wątków Szeherezady i sultana zapierają dech w piersiach. Tak bogatej palety nastrojów i plastyki tworzonych obrazów próżno szukać w innych wykonaniach. Artysta przemawia każdym motywem, frazą, zdaniem muzycznym, tworząc arcydzieło gatunku. Nie ma w tej kreacji ani jednej „pustej”, mało ważnej nuty. Genialna interpretacja z tak głęboko przemawiającymi muzycznymi obrazami sprawia wrażenie, jakby czytało się fascynującą książkę. Tym bardziej że artysta pozostawia odbiorcy czas na przeżywanie i rozumienie treści dzieła oraz wyobrażanie rozgrywających się scen. Architektoniczne ujęcie pozostaje przy tym *non plus ultra*. To wyjątkowa pod każdym względem kreacja.

Błazen Tantris (7.37) i jego błżeństwa ukazwane są przede wszystkim przez niespokojne, groteskowe, a nawet wydawałoby się absurdałne, operowanie agogiką w wymiarze makro, a przede wszystkim mikro. Zabieg ten służy wszechstronnemu naświetleniu i ukazaniu postaci głównego bohatera, jego złożoności, skomplikowanej osobowości pełnej wewnętrznych sprzeczności. Dokładność techniczna, artykulacyjna, sugestywna akcentacja, logika prowadzenia narracji wykluczają jednak chaos, gdyż intencje pianisty są doskonale wyczuwalne od



samego początku utworu, podobnie jak pewna doza umowności oraz dystansu. Mistrzowskie operowanie prawym pedałem wzbogaca i tak bogatą paletę barw. Wobec tak szerokiej skali ewokowanych uczuć, takiej gry nastrojów i barw, przeplatania się skrajnych emocji nie przechodzi się obojętnie. Artysta ukazuje maksimum kunsztu, polotu, wyobraźni, bogactwa dzieła, a paradoksalnie nie przytłacza odbiorcy. Najczystsza, cudowna liryka przeplata się z gwałtownością, łagodność z niepohamowanymi wybuchami i spazmami. Chwilami ma się wrażenie, że artysta gra na dwóch instrumentach, tak głęboko potrafi różnicować barwę brzmienia, prowadzić kilkuwatkową narrację, nadając każdemu głosowi własny, by nie rzec osobisty, wymiar oraz dostosowując ją do celowych i przemyślanych zadań interpretacyjnych. Wykonanie nie dominuje nad utworem – staje się jego immanentną, niezbywalną częścią, będąc zarazem dialogiem między pianistą a kompozytorem, a jednocześnie pianistą i słuchaczem. Siła przekonywania, sugestywność myśli, ich spontaniczne wypowiedzianie (a przecież zamysł interpretacyjny został przemyślany w najdrobniejszych szczegółach) są przeogromne. To szczytowe osiągnięcie sztuki wykonawczej w interpretacji tego dzieła, które pod palcami pianisty zamienia się w niemające sobie równych arcydzieło. To wielka, poruszająca kreacja odzwierciedlająca wewnętrzne rozterki człowieka.

Serenada Don Juana (7.44) – wirtuozowsko potraktowana, z dużym diapazonem dynamicznym i agogicznym, prymatem myśli muzycznych, przejrzystą artykulacją. Szybko zmieniające się nastroje obrazują rozterki bohatera miotanego skrajnymi uczuciami. Jego oblicze jest zazwyczaj poważne, nigdy nierozważne, skupione na samym sobie i nie do końca szczere. Musi ukrywać swe prawdziwe zamiary, by osiągnąć cel. Jak groźne memento brzmi powtarzający się refren. To podstarzały Don Juan, zmęczony życiem i miłosnymi podbojami, który tylko chwilami zdobywa się na uśmiech będący w rzeczywistości grymasem.

C. Tibergchien każdemu obrazowi z op. 34 nadaje własne, niepowtarzalne i natychmiast rozpoznawalne oblicze. Zgodnie z tytułem ukazuje nie tyle bohaterów, ile zakładane przez nich maski, spod których wyłania się jednak skrywana, prawdziwa, choć nie zawsze piękna twarz/osobowość. Artysta czyni to w genialny, głęboko uzasadniony psychologicznie sposób, dzięki czemu wyłania się prawda nie tyle o tytułowym, literackim pierwowzorze każdego ogniwa, ile o człowieku i jego kondycji – o każdym z nas. Ta niezwykle aktualna interpretacja, nakazująca przyjrzeć się sobie, jest głęboko filozoficzna i na bardzo długo zapada w pamięć oraz emocje odbiorcy.

Marie-Katharine Girod (nagr. Paryż, czerwiec 1983 r.; wyd. FY Record 111.)

Szeherezada (8.33) – tchnący spokojem początek z rozmytym na prawym pedale, zawoalowanym brzmieniem nie zostaje zakłócony nawet przez temat sułtana, który nie jawi się jako brutalny. Stopniowo nabiera jednak wręcz nieokiełznanej mocy, dając znać, że jest władcą wymagającym całkowitego posłuszeństwa. Szeherezada próbuje jednak załagodzić emocje, przebijając się stopniowo ze swoją opowieścią. Kolejna kulminacja (wybuch złości sułtana) jest potężniejsza od poprzedniej, ale w sukurs przychodzi przebiegle snująca swój wątek tytułowa bohaterka. Sugestywne falowanie faz napięć i odprężeń, swoboda agogiczne, niepowodująca jednak zafalszowania rysunku rytmicznego utworu, znakomita pedalizacja tak bardzo wspomagająca koloryt utworu i wzbogacająca barwę instrumentu składają się na tę wciągającą, dojrzałą i mądrą interpretację, w której czynnik obiektywny (nutowy tekst) i subiektywny (emocje wykonawczyni) pozostają w doskonałej, uzupełniającej się symbiozie.

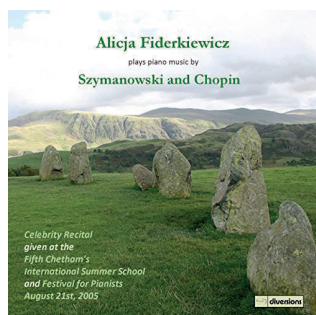


Błazen Tantris (5.04) rozpoczęty bardzo szybko i twardym brzmieniem stanowi całkowitą antytezę poprzedniej części. Szybko jednak cudowne operowanie niskimi poziomami dynamiki plus mistrzowska pedalizacja tworzą fascynującą swą plastycznością wizje muzyczne. To prawdziwy obraz duchowości Tantrisa. Jedynie co jakiś czas ukazuje się jego pozorne, błazeńskie oblicze – bezwzględności (twarde brzmienie) i nieugiętego (napierająca agogika, wysokie gradacje dynamiczne) człowieka, za wszelką cenę dążącego do wyznaczonego celu, którym jest połączenie z ukochaną. Pianistka ukazuje w pełnej krasie przewrotną osobowość bohatera utworu, ukrytą pod maską błazna – jego determinację z jednej, a tęsknotę za miłością z drugiej strony. Ta bardzo piękna, może chwilami zbyt dosadna interpretacja, ujmuje czytelnością szczegółów, klarownością budowania architektonicznego i bogatą, wiarygodną psychologicznie charakterystyką postaci. Od strony czysto pianistycznej, trudno jej coś zarzucić.

Serenada Don Juana (5.14) – zmiany nastrojów idealnie współdziałają ze zmianami temp, artykulacji, dynamiki i pedalizacji. Tworzone obrazy muzyczne są przekonujące, chociaż namiętność serenady graniczy chwilami z szaleństwem. Podkreślanie wielowątkowości i jednoczesne prowadzenie kilku linii (polifonia kontrastowa) tworzą podstawę wciągającej narracji.

W całości cyklu uwidacznia się staranie pianistki o uchwycenie i uwypuklenie charakterystyk poszczególnych tematów/wątków zgodnych z programową treścią poszczególnych części tryptyku. A mimo to, wyczuwalna jest wspólna

nić łącząca poszczególne jego części – jakże ludzkie emocje, które ukazywane są prawdziwie, bez retuszy. A ponieważ utożsamia się z nimi sama pianistka, utożsamia się z nimi także jej słuchacz.



Alicja Fiderkiewicz (Diversion ddv 24160, nagr. *live*, 21 sierpnia 2005 r.)

Szeherezada (9.47) okazuje się mistrzynią nie tylko opowiadań, ale w wykonaniu A. Fiderkiewicz mistrzynią przedłużania czasu – w tym wypadku muzycznego. Początek tchnie takim spokojem i ponadczasowością, że natychmiast ewokuje obrazy rodem z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Jak bardzo okazuje się to zwodnicze słuchacz przekonuje się wcześniej – przy pojawieniu się „tematu

sultana” – zaborczość, apodyktyczność (wyrównana dynamika *forte*). W temacie *Szeherezady* repetycje, tryle i tremola mogłyby być nieco szybsze, a jednocześnie cichsze, tworzyłyby wtedy niemal impresjonistyczne tło dla pozostałych muzycznych wydarzeń. Znakomite jest budowanie napięć na bardzo dużych płaszczyznach. W całości wydaje się jednak, że pianistka postawiła na interpretację emocjonalną, epicką, chwilami zaborczą (twarde, niemoderowane *fortissimo*), a nie wyrafinowaną. Podsuwa przy tym słuchaczowi gotowe recepty odczytania utworu, zamiast sugerować jego koloryt (brak choćby prób kształtowania barwy brzmienia w dynamikach powyżej *mezzo forte*) i treść.

Błazen Tantris (6.03) – niefrasobliwość postaci tytułowej pianistka przenosi już od samego początku utworu na grę – nieprecyzyjne (dynamicznie i artykularyjnie), a nawet niedogrywane dźwięki repetowane w partii lewej ręki, opuszczenie jednej szesnastki w t. 1 (na końcu drugiej miary, lewa ręka), dodanie dwudźwięku na końcu czwartej miary taktu drugiego (prawa ręka), nerwowość kwintol szesnastkowych i przebiegów szesnastkowych nie nastrajają optymistycznie. I dalej wcale nie jest porządniej i dokładniej. Nieco lepszy wykonawczo fragment następuje dopiero od t. 18 (*Poco meno*). Dziwny (czytaj nieprawidłowy) rysunek rytmiczny od t. 24 (*Allegro moderato*) spowodowany jest niezdarną realizacją przednutek (za każdym razem są innej długości i inaczej umieszczone – to wyprzedzająco, to równo z partią prawej ręki, to opóźniane wraz całym akordem, a to ostanie powoduje metryczne przesuwanie akordów w lewej ręce). Łamanie pionów w Szymanowskim? Takie woluntarystyczne podejście do nutowego zapisu nie może być usprawiedliwiane chęcią muzycznego ukazywania błazeńskich sztuczek tytułowej postaci utworu, gdyż powoduje zafalszowanie zapisu nutowego, a tym samym intencji kompozytora, co wypacza sens dzieła. Kolejne, spokojne ustępy realizowane są prawidłowo. Niezagranie kilku dźwięków w lewej ręce w t. 54 (na 3 i 6 miarze taktu; powrót

tematu błazna), totalny bałagan techniczny i niedogrywanie dźwięków w t. 61 i 62 (partia prawej ręki, szybkie przebiegi triol szesnastkowych), niedogranie motywu na szóstej mierze t. 67 (prawa ręka – dwie podwójne tercje; spowodowało to lukę brzmieniową a fraza straciła sens), niezagranie ostatniego akordu w t. 71 (prawa ręka), nie ten akord na drugiej mierze t. 91, wszechobecny chaos i nerwowość budzą poważny niepokój graniczący z irytacją. W tej formie utwór nie powinien znaleźć się na płycie. Tego typu „wpadki” mogą zdarzać się (i zdarzały nawet największym wykonawcom) w nagraniach *live*, ale nie w takiej częstotliwości występowania w jednym utworze, lecz sporadycznie. *In plus* można tylko wspomnieć, że fazy wygaszania napięcia są sugestywne i piękne. Nie mogą jednak przesądzić o jakości tej interpretacji.

Serenada Don Juana (5.56) potwierdza braki techniczne (repetycje, tryle) pianistki. W porównaniu z poprzednią częścią cyklu została znacznie lepiej i rzetelniej zagrana. Brak skrajności emocjonalnych, skrajnych temp i wyolbrzymionej dynamiki wyszedł utworowi na dobre. Stępił jednak wieloznaczność i barwność utworu.

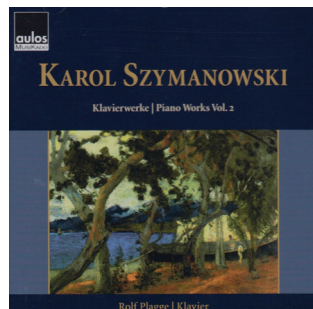
Podsumowując cały cykl, należy stwierdzić, że kolorystyczny, impresjonistyczny pierwiastek *Masek* nie znalazł należytej uwagi w interpretacji A. Fiderkiewicz.

Rolf Plagge (Aulos vol. 2)

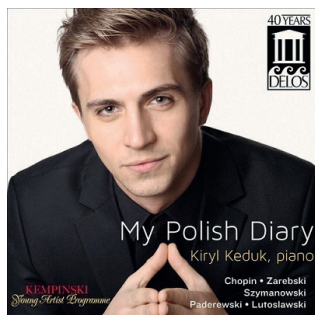
Szeherazada (10.17) – subtelna gra pozorów, udawanie miłości, zaborczość sułtana, przebiegłość Szeherazady – ta bogata paleta niedopowiedzeń, podtekstów, kapryśności charakterów, zmienność muzycznego dziania się („akcji”), kalejdoskopowa feeria barw nie w pełni znajdują odzwierciedlenie w interpretacji R. Plagge. Niedostatki wykonawcze natury emocjonalnej oraz spłaszczanie emocji (dokładniej – ich udawanie) nie wychodzą utworowi na dobre.

Błazen Tantris (5.44) – rubaszny, niecierpliwy, tryskający wigorem i epatujący nie tylko pianistycznymi sztuczkami (np. ciągi przednutek lub arpeggia grane niemal w pionie), w fazach spokojnych tylko udaje zadumę i liryzm (co rozpoznać można po nielogicznych rubatach niepasujących do dynamiki, ogólnego klimatu danego miejsca, jakości brzmienia). Przy tym narracja określana w żargonie pianistycznym jako „kwadratowa” (czyli kanciasta) chwilami wydaje się niecierpliwa, a nawet chaotyczna.

Serenada Don Juana (6.05) – brak dystansu, natręctwo, obcesowość odstraszyłyby niejedną niewiastę od tego typu zalotów. Utwór uchodzi za najbardziej



wirtuozowską część *Masek*, ale wykonaniu brakuje po prostu linii/melodii/śpiewności i ogólnej idei, czy jak powiedzieliby niektórzy „planu wykonawczego”.



Kiryl Keduk⁸³ (Delos, nagr. 2012 r.)

Szeherezada (11.23) – słyszalne odgłosy mechanizmu prawego pedału. Powolnie prowadzonej narracji pianista przeciwstawia bardzo motorycznie wygrywane szybkie przebiegi i repetycje bez „amortyzującej” agogiki (zaczynane i kończone niezwykle obcesowo, wręcz bezwzględnie). Temat sułtana jest hałaśliwy, zamiast groźny, twardy dźwiękowo i agogicznie. Temat *Szeherazydy* niezbyt liryczny, mało elastyczny agogicznie i zbyt szybko nabrzmiewający emocjami. Rzadko zdarzają się

momenty gry quasi-uwodzicielskiej, subtelnej. Wszelkie bardziej skomplikowane przebiegi K. Keduk gra głośno i z napieraniem agogicznym. Dźwięk fortepianu w najwyższym rejestrze jest niezwykle suchy i krótki. Wykonanie prezentujące za dużo technicznej strony, o narracji niezbyt elastycznej agogicznie, dlatego nie do końca przekonuje muzycznie, a tym bardziej emocjonalnie.

Błazen Tantris (6.33) rozpoczęty dziarsko, w stałym, bardzo długo utrzymywanym pulsie. Operowanie różnymi poziomami dynamicznymi powiązane z różnymi odcieniami artykulacyjnymi tworzy bardzo dobrą podstawę do tworzenia/budowania ekspresji. Temat od t. 24 otrzymuje na moment minimalnie taneczny i jednocześnie zawadiacki charakter, by coraz głębiej zanurzać się w liryzmie. Gra K. Keduka emanuje spokojem i tworzeniem różnych nastrojów, czego zdecydowanie brakowało w *Szeherazadzie*. Nerwowość przebiegów wkrada się od t. 59, co przy braku spokojnego kończenia motywów powoduje rozczłonkowanie/urywanie narracji. Wydaje się to jeszcze bardziej wyraźne, ponieważ w kolejnym ustępie – w t. 73–79, pianista z kolei dopowiada motywy i frazy, kończąc je niewielkimi zwolnieniami. Gęstym brzmieniem zamazywanym pedałem (t. 82–85) i małą czytelnością muzyczną motywów w t. 86–87 utwór dochodzi do kulminacji, która okazuje się za krótka. Zbyt duże wycofanie agogiczne (zwalnianie na końcach t. 92–94) i dynamiczne w t. 92 załamuje narrację i nie pomaga próba podjęcia jej na nowo. Z tego też powodu wygaszanie napięcia wydaje się za długie, ponieważ nie bardzo jest co wygaszać... Zgrabna,

⁸³ Ur. w 1987 r. w Grodnie. Studiował w Gdańsku (u prof. Waldemara Wojtala) i w Imoli/Włochy (u Borysa Pietruszańskiego). Laureat kilku konkursów pianistycznych. Jego debiutancka płyta zawiera utwory kompozytorów polskich.

ciekawa interpretacja z niepotrzebnym załamaniem emocjonalnym pod koniec utworu.

Serenada Don Juana (7.19) – niezwykle szybki przebieg końcowego fragmentu szeroko rozbudowanej kadencji początkowej (świetnie repetowane dźwięki w partii lewej ręki) tworzy silny kontrast z pierwszym refrenem i pierwszym kupлетem – bardzo kapryśnymi agogicznie, ale rozpadającymi się na motywy/frazy z powodu zbyt długiego czekania między nimi oraz pedantycznego realizowania pauz, bez podbudowywania narracji minimalnie dłuższą pedalizacją. W drugim refrenie i kupiecie sytuacja się odrobinę polepsza, dzięki czemu nie następuje aż tak gwałtowny przeskok w typie narracji od t. 47 (trzeci kuplet) – narracji napierającej agogicznie, ale niestety również wielokrotnie zatrzymywanej nadmiernymi zwolnieniami. To tak, jakby K. Keduk widział szczegóły (drzewa), a nie widział całości (lasu). Mimo wielu ciekawych muzycznie miejsc, utwór rozpada się na mniejsze fragmenty, a narracja wydaje się stać w miejscu, gdyż bez przerwy muzyczna akcja jest hamowana. I nie można się oprzeć powyższemu wrażeniu w całej serenadzie, nawet gdy począwszy od czwartego refrenu (t. 81) i czwartego kupletu (od t. 89) pianista coraz bardziej scala narracyjnie i agogicznie materiał muzyczny.

Po niezbyt udanej *Szeherazadzie*, kolejne części *Masek* brzmią ciekawie(j), pomysłowo, mimo stanowczo zbyt częstych niedociągnięć powodujących rozpadanie się utworu na fragmenty.

Easley Blackwood⁸⁴ (wyd. Cedille Records, nagr. Chicago, 30 czerwca – 2 lipca 1990 r.; 21.58)

Szeherazada (10.08) – to wysoki standard wykonania. Wszystkie elementy interpretacyjne pasują do siebie, tworząc harmonijną całość. Zmiany nastrojów odbywają się ewolucyjnie, a nie skokowo, plastyka prowadzenia linii melodycznych jest wyśmienita, podobnie jak eksponowanie ich jednocześnie na kilku płaszczyznach. Temat sułtana nie brzmi zaborczo i groźnie – pianista ukazuje jego ludzkie oblicze. Giętka, plastyczna agogika wspomagana jest przez dynamikę, współgrając z przejrzystym ujęciem architektonicznym i nieprzejaskrawionym brzmieniem. Temu epickiemu obrazowi mogłaby



⁸⁴ Urodzony w Indianapolis w 1933 r. Studiował w Yale i Paryżu, głównie kompozycję. Od 1958 r. wykładał w Chicago. Jako pianista nagrywał i propagował twórczość współczesną (Ives, Boulez, szkoła nowo wiedeńska), a także utwory Szymanowskiego i Caselli oraz własne.

się przydać jedynie większa doza liryzmu i intymności – Szeherezada byłaby jeszcze bardziej kobieca i pociągająca.

Błazen Tantris (5.50) – przejrzysta, dokładna artykulacja uwzględniająca sugestie kompozytora, czysty rysunek niezamazywany pedałem. Błazen wydaje się być odrobinę nieśmiały, chwilami zakłopotany a często popadający w zadumę/zamyślenie i rozmarzenie (bardzo specyficzne zwolnienia wewnątrzfrasowe). Swoje żartobliwe sztuczki robi z przymusu i przyzwyczajenia, ponieważ nie odzwierciedlają jego prawdziwego oblicza i chwilowego nastroju. Na pełną otwartość w prezentacji uczuć zdobywa się w ostatniej kulminacji (od t. 91, zwłaszcza w t. 95–96). Nie uspokaja się jednak na dobre – artysta nie zwalnia w ostatnich trzech taktach, ignorując tym samym wskazania kompozytora (*allargando, morendo, Lento assai, perdendosi*). Osiąga tym samym efekt niedopowiedzenia, który umożliwia mu naturalne przejście do ostatniej części *Masek*, zapewniając scalenie cyklu.

Serenada Don Juana (5.51) – witalna, ostro zarysowana rytmicznie wstępna kadencja tryska energią, jej wigor wyczerpuje się wraz z pierwszym kupлетem. Bohater odsłania swe prawdziwe oblicze – zalotnika znużonego życiem i upływem czasu. Stać go jeszcze na poryw uczuć i zapalenie miłością (gwałtowny początek trzeciego kupletu), autentyczną delikatność i czułość (*meno mosso, subito pp dolcissimmo* – od t. 56), choć jego przekora i przebiegłość dają o sobie znać (repetowane dźwięki w partii lewej ręki nawiązujące do motywu refrenu, od t. 65) i ostatecznie zwyciężają (czwarty refren, od t. 81). Dar przekonywania do swej gry przyjmuje od czwartego kupletu (od t. 89) podwójne i zarazem symboliczne oblicze/znaczenie – przekonujący swą autentycznością jest pianista jako wykonawca (świeżość spojrzenia i bezpośredniość emocjonalna nieprzeradzająca się wszakże w dosłowność), który tym samym nadaje w sugestywnej interpretacji podobne cechy kreowanej sylwetce. Szkoda, że w wysokiej dynamice dźwięków jest płaski i płytki, mało nasycony, gdyż wrażenia estetyczne byłyby jeszcze głębsze.

Bardzo piękna, wielowątkowa i wieloznaczna interpretacja ukazująca w muzycznie znakomity sposób rozterki oraz walkę Don Juana z samym sobą. Wykonanie przeradza się w uniwersalną, mądrą i głęboką psychologicznie przypowieść o zmaganiach z dwoistością człowieczej natury. Nie ma w niej elementów bezpośredniego pouczenia czy natrętnego moralizowania. Ten uniwersalizm postawy pianisty i jego wypowiedzi artystycznej o bardzo wysokiej próbie godnie wieńczy cały cykl.

Wielka czystość rysunku i niezamazywanie go pedalizacją, logika w prowadzeniu narracji oraz jej plastyczność, trafne przedstawienie charakteru poszczególnych tematów, identyfikowanie się z wykonywaną muzyką to największe, chociaż nie jedyne atuty gry Easley'a Blackwooda.

Evgeny Starodubtsev⁸⁵ (Honens, nagr. Banff/Alberta/Kanada, listopad 2010 r.)



Szeherezada (9.01) – w *pianissimo* urzeka miękkością *touchè* i łagodnością frazowania, jego wykwinnością i precyzją. Pianista narrację rozpoczyna powoli, bardzo spokojnie. W miarę rozwoju utworu staje się ona nieco szybsza, wraca jednak do tempa zasadniczego. Powabność i delikatność tematu *Szeherezady*, obliczalny sułtan udający jedynie apodyktyczność – tak zgrabnie artysta charakteryzuje obie postacie. Splatanie się tematów i ich motywów wydaje się w tej interpretacji zabiegiem łatwym, oczywistym i naturalnym, bowiem czytelność każdego wątku jest nadal znakomita. Tematy przenikają się, oddziałując i modyfikując nawzajem. Napięcie sięga zenitu od t. 123, by rozpląnąć się w łagodności i śpiewności tematu *Szeherezady* (od t. 142), która kolejny już raz moralnie zwycięża silniejszego przeciwnika. W ustępie tym (do t. 192) zwraca uwagę kongenialne prowadzenie jednocześnie kilku głosów z nadawaniem im odmiennej barwy, charakterystyki emocjonalnej i logiki rozwoju. W ostatnim *entrèe* sułtana utwór znajduje swą największą kulminację, która ukojona zostaje końcowym opowiadaniem bohaterki. Pianista zawsze dysponuje odpowiednią ilością czasu, by doprowadzić do końca muzyczne myśli, a jego gra nie jest powierzchowna i ukierunkowana na tanie efekciarstwo.

Niezwykłe malarska interpretacja, pełna ciepłych kolorów i optymizmu. To zwycięstwo kobiecej delikatności nad brutalną męską siłą.

Błazen Tantris (5.45) o bardzo ożywionym wizerunku, ujmujący swą gracją, błyskotliwością myśli i ich szybkością (z niedograniami kilku dźwięków w partii lewej ręki) ujawnia swą drugą twarz (maskę?) od t. 28, która okazuje się liryczna, delikatna, zamyślona i wzniosła w swych uczuciach, aczkolwiek niecierpliwa (nieuzasadnione muzycznie przyspieszenia wewnątrz motywów). Tylko niekiedy nieśmiało do głosu dochodzi początkowe oblicze bohatera. Przemiana następuje od t. 54 (*Vivace ma non troppo*) – zadziorność, drapieżność, niecierpliwość (niedogranie dźwięków w lewej ręce, a zwłaszcza okropne tzw. zbitki w t. 62–63 i 86–87) negatywnie wpływają na kształtowanie narracji. Glissandowe (zamiast palcowe) granie trzydziestodwójkowych biegników w lewej ręce (t. 64–69) dobitnie z kolei ukazuje, że pianista nie rozumie idei kompozytora

⁸⁵ Ur. w 1981 r. Laureat kilkunastu konkursów pianistycznych. Studiował w konserwatorium moskiewskim w klasie Natalii Trull, która jest wychowanką Jakowa Zaka (ucznia H. Neuhausa) i Michaiła Woskriesienskiego. Nagrywa muzykę XX w. (Bartok, Feinberg, Ginastera, Hindemith, Prokofiew, Schönberg, Strawiński, Szymanowski).

(lub ją lekceważy), polegającej na rozwijaniu i ukazywaniu w różnych wariantach danego motywu. Nierytmiczne jest „szczekanie psa” (t. 90). Z ogólnej koncepcji wykonawczej wyłamują się także wielodźwiękowe toczone (t. 23 i 52) – tak wirtuozowsko szybkie, że pozbawione jakiegokolwiek muzycznego sensu. Określając językiem młodzieżowym powyższe niedociągnięcia i błędy, można stwierdzić, że „pianista zaszalał”, gdyż nie powstrzymał wirtuozowskiego zacięcia, narażając utwór na duży uszczerbek w sferze muzycznej. Ostatnie fragmenty dzieła są grane prawidłowo z wyjątkiem ostatnich trzech taktów. Całkowicie niezrozumiałe oraz nie do zaakceptowania jest, po wykonaniu bardzo dużego *allargando* (tempo wyjściowe to *Andante*; t. 106), nagle przyspieszenie w t. 107 przy wskazówce *Lento assai (sic!)* oraz wykonanie tego taktu nie tylko szybciej, ale i z nieprawidłowym rysunkiem rytmicznym w partii lewej ręki (błędne rozliczenie pauz). Czarę goryczy przelewa w tym miejscu niedogranie przednutek na repetowanym dźwięku (nie brzmią one niemal wcale, gdyż nie są choćby potrąceniem klawisza) i zignorowanie w ostatnim takcie (108) wskazówki *perdendosi*.

Interpretację *Blazna Tantrisa* trzeba uznać za nieudaną mimo wielu ciekawych i przykuwających uwagę momentów. Technicyzacja szybkich przebiegów, a zwłaszcza nieuwzględnianie wskazówek kompozytora wskazują na woluntaryzm pianisty. W obu częściach *Masek* zwraca uwagę arpeggiowanie szerzej rozłożonych akordów, zwykle powyżej jednej oktawy, a nawet w ramach oktawy wielodźwięków o skomplikowanym i trudnym (tj. wzmagającym napięcie mięśni krótkich) rozstawie palców, co może wskazywać na niewielką dłoń pianisty.

Serenada Don Juana (6.17) – wirtuozowski, barwny, impresjonistyczny początek, zaskakujące antywirtuozowskie repetowane *des1* w lewej ręce, wykonywane z tak dużym zwolnieniem i *diminuendo*, że zwalnia ono w naturalny sposób do tempa i dynamiki pierwszego refrenu (*Poco mosso*). To pomysł niespotykany w innych nagraniach. Motywy i frazy o umiarkowanym tempie i dłuższych wartościach rytmicznych grane są w miarę przekonująco. Pojawienie się natomiast trzydziestodwójkowych przebiegów oraz kadencji ornamentalnych działa na wykonawcę zbyt stymulująco – maksymalna prędkość, obcesowość, nieczytelność przedbiegu, ponieważ nie sposób percypować muzycznie tak błyskawicznie następujących po sobie dźwięków. Twarde brzmienie w forte i fortissimo, bezwzględność agogiczna (żadnych ustępstw i kompromisów natury czasowej) cechują dalsze epizody. Gra napierająca agogicznie i dynamicznie sprzyja co prawda tworzeniu długich płaszczyzn narracyjnych, lecz nie są one finalizowane bądź pointowane muzycznie – w kluczowych momentach (także tych w piano) pianista nie bardzo wie, co ma czynić i jak poprowadzić utwór dalej (t. 32–33, 52–53 z brakiem gry *appassionato*, 55 – wstrzymanie narracji (t. 103–105) – nadmierne osłabienie dynamiczne po dużej kulminacji plus załamanie narracji – zamiast *Subito più mosso, stringendo* w t. 103, wykonawca

zwalnia, a stringendo zaczyna pod koniec t. 104; w t. 114 zamiast kulminować na pierwszą miarę w dynamice *fortissimo sempre*, stosuje nagle wyciszenie do piano a następnie crescendo. Niemal glissandowe falowanie maksymalnie szybkich biegników (t. 125–130) nie pasuje do znakomitych jedenastu przedostatnich taktów. W dynamice piano i pianissimo, w tym typie narracji i aury dźwiękowej pianista czuje się świetnie. Zgrabny finał nie wieńczy jednak dzieła (ani tym bardziej całego cyklu), a tym bardziej nie ma zastosowania przysłowie, że „wszystko dobre, co się dobrze kończy”. Zbyt wiele niedokładności nie tylko natury technicznej, lecz muzycznej, rzutuje na jednoznacznie negatywną ocenę tej interpretacji. E. Starodubtsev pokazuje nawet w ostatnim akordzie, że nie liczy się z wolą kompozytora i że stawia się ponad nim. Otóż gra go w pionie, mimo że poprzedzony jest przednutką.

Należałoby się zastanowić, czy wyliczone powyżej odstępstwa od nutowego tekstu i idei kompozytora są dopuszczalne, a nie wszystkie zostały wskazane i wyliczone w op. 34. Zdecydowanie nie. Rolą wykonawcy jest przekazanie dzieła takim, jakim zostało ono zapisane oraz twórcze wzbogacenie go własną indywidualnością, wizją pozostającą w zgodzie z zapisem. Przecież zapis – nawet najbardziej dokładny – jest i tak zaledwie przybliżony. Cała reszta należy do wykonawcy. W muzyce nie chodzi bowiem „czy” („realizować lub nie”), ale „jak” osiągnąć i odkryć pełne piękno utworu (np. jak duże crescendo, jak wydatne zwolnienie). Nie po to Szymanowski z przysłowiową pedantycznością księgowego opatrzył swe utwory mnóstwem nadzwyczaj szczegółowych wskazówek interpretacyjnych. Skąd więc u rosyjskiego pianisty, wychowanka moskiewskiego konserwatorium, takie podejście? Przecież wszyscy rosyjscy koryfeusze fortepianu i guru pedagogiki fortepianowej (wymieniając największych: Wasilij Safonow, Harry Neuhaus, Konstantin Igumnow, Aleksander Goldenweiser, Samuel Feinberg i dziesiątki innych) kładli niezwykle duży nacisk na wierne odczytywanie i rozszyfrowywanie prawdziwego zamysłu kompozytora. Odpowiedzi na powyższe pytanie najlepiej poszukiwać w biografii pianisty. Oto jeszcze przed rozpoczęciem studiów pianistycznych E. Starodubtsev zajmował się kompozycją. Własne wizje dzieł skomponowanych przez innych, chęć ich „ulepszenia”, „poprawienia” to stawianie się ponad (s)twórcą. Być może to klucz do zrozumienia jego postawy, ale nie jej zaakceptowania. Zwraca także uwagę repertuar, jaki nagrywa (wydał dotąd trzy płyty) – wyłącznie dzieła twórców XX wieku. Bo jak zagrałby np. Chopina?...



Roland Pöntinen (wyd. BIS, nagr. Sztokholm; luty, marzec, wrzesień 2005 r.)

Szeherezada (10.18) – niezrozumiałym zabiegiem jest zagranie dwóch pierwszych taktów (sześciokrotne powtórzenie dźwięku *a* z oktawy malej) *pianissimo*, by pojawienie się pierwszego akordu granego *arpeggio* w takcie trzecim „powitać” nie tylko akcentem, ale i intensywniejszą dynamiką (*mp*). A przecież i tak siedem dźwięków na pierwszą miarę tego taktu nawet przy zachowaniu dynamiki *pp* brzmiałoby mocniej⁸⁶. Błąd

ten rodzi kolejną implikację – pierwsze *crescendo* wypisane znakiem w t. 3–5 nie może być wydatne, bo głośność osiągnęłaby zbyt wysoki poziom, gdyż „startuje” od *mp* zamiast *pp*. Temat sułtana już przy pierwszym jego pokazie brzmi groźnie i mocno, by nie powiedzieć dobitnie. Odpowiedź Szeherezady również nie jest potulna i skrajnie wycofana dynamicznie. Zdecydowanie za głośno i mało powabnie brzmią w niej tryle w partii lewej ręki (t. 44–53). Splatanie się obu wątków i wzrost emocji wyrażony dynamiką i agogiką nieuchronnie dąży do pierwszej wielkiej kulminacji (od t. 123). Zbyt wczesne (od t. 130) „wyczyszczenie” (zmiana) prawego pedału i zredukowanie jego roli powoduje pokawalkowanie narracji, urywane brzmienie i niedosyt jego wolumenu. Poza tym nie ma uzasadnienia muzycznego. W t. 160–170 intencje pianisty są nieczytelne i nie wiadomo, które elementy (nawiązujące do którego tematu) chciałby podkreślić. Rezultatem jest tzw. puste miejsce i załamanie narracji⁸⁷. Mało czytelny dźwiękowo i artykulacyjnie jest temat z repetycjami w dwóch głosach (od t. 226), za co w znacznym stopniu winę ponosi zbyt długa pedalizacja. Dalszy przebieg interpretacji utworu odbywa się bez nieoczekiwanych niespodzianek. Może tylko w ostatniej kulminacji (od t. 255) brzmienie wydaje się zbyt brutalnie egzekwowane.

To ciekawa, choć niepozbawiona kilku strukturalnych błędów interpretacja z właściwą charakterystyką przeciwstawnych tematów.

Błazen Tantris (6.14) – zwinny, lekki początek z nie do końca wyostrzoną (staccatowe kropki, akcenty) artykulacją. Tchnący spokojem epizod w t. 16–23 plus nie za duży kontrast zarówno tempa, jak i dynamiki oraz artykulacji od t. 24 skalają narrację. Bardzo nostalgicznie, ale nie za wolno pianista traktuje ciąg

⁸⁶ Nathan Perelman zjawisko to komentuje w następujący sposób: „Fortissimo (...) otrzymuje się z 98% piano i 2% mezzo forte pomnożonych przez szybkość”. Nathan Perelman, *W klasie rojalia...*, s.71.

⁸⁷ W wielu wykonaniach tego miejsca przez innych pianistów jest podobnie.

dalszy utworu, popadając w zadumę, a nawet grając lirycznie. Ponowne pojawienie się skoczego tematu (od t. 54) zaskakuje niemile – w t. 58 pojawiają się obce dźwięki. Słaba jest czytelność triol w partii prawej ręki (od t. 60), a zamazywane na pedale szybkie biegunki grane są w dodatku zbyt cicho, co potęguje niekorzystne wrażenie (t. 64–68). W t. 76 niewłaściwie odczytany dźwięk w drugiej połowie taktu (szesnastka *cl* a nie *cis1*, co ewidentnie zafalszowuje rysunek motywu). Osiągnięcie od t. 72 znacznego tempa ulega od t. 86 dużemu i nieuzasadnionemu muzycznie ani niezwiązanemu z wolą kompozytora zwolnieniu, co tylko częściowo pozwala pianiście na uporządkowanie nerwowej gry, która stała się ociężała artykulacyjnie, dynamicznie i narracyjnie. Wprost rewelacyjne wykonawca gra t. 90 – owo szczekanie psa. Bardzo wyraźne i maksymalnie długie przekreślone przednutki odzwierciedlają warknięcia poprzedzające właściwe, krótkie i ostre szczeknięcia (akordy opatrzone znakami akcentu z ogólną uwagą *secco*). Jako wyraz źle pojętej ekspresji, pianista stosuje łamanie niektórych akordów między lewą a prawą ręką (t. 94 i 95 – słaba część pierwszej miary, t. 96 i 99 – czwarta miara), co znacznie narusza strukturę tego fragmentu i jego muzyczny wymiar, tym bardziej że i tak pianista musi arpeggiować niektóre, dla niego zbyt szeroko rozpostarte akordy w partii lewej ręki. Nie stosuje się natomiast do wyraźnych i pedantycznych wskazówek kompozytora – brakuje *Subito più mosso*. *Allegro moderato* (t. 92), w t. 93 następuje przyspieszenie (a kompozytor wpisał *allargando*) i utrzymanie osiągniętego tempa w t. 95 (kompozytor wpisał w nim *Meno mosso*. *Andante*). Ostatnia faza (wygaszanie napięcia) jest poprowadzona prawidłowo. Niemal niesłyszalny jest dolny dźwięk pierwszej przednutki w przedostatnim takcie.

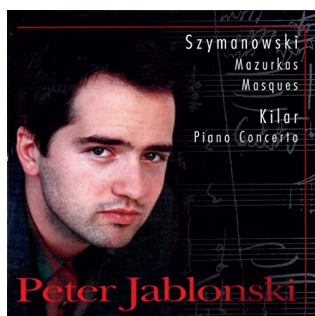
Tak dokładne wyszczególnianie niedociągnięć w interpretacji *Błazna Tantrisa* przez R. Pöntinena (i innych pianistów w utworach Szymanowskiego również) służy uprzytomnieniu, że kompozytor, czelując szczegóły swych utworów i będąc sam pianistą, doskonale wiedział, co chce osiągnąć muzycznie i jakie środki wyrazu i środki techniczne są do tego konieczne. Nawet słuchając wykonań bez wczytywania się w tekst nutowy, można stwierdzić, na ile budowanie architektoniczne utworu podczas jego interpretacji jest prawidłowe (wskazane powyżej załamania kulminacji burzą sens i „zabijają” emocje), czy narracja przekonuje swą plastyką i logiką, czy artykulacja, dynamika i agogika zostały dobrane z uwzględnieniem sensu⁸⁸ danego motywu, frazy, zdania, czy pedalizacja pomaga, czy przeszkadza w ujawnieniu muzycznych idei. Oczywiście w przypadku utworów bardzo znanych i „osłuchanych” zagadnienie to jest znacznie

⁸⁸ Muzykologia rosyjska posługuje się pojęciem intonacji i obrazu muzycznego, co jest zgodne z przyjętą w Rosji na początku XX w. heteronomiczną koncepcją estetyki muzycznej.

łatwiejsze, jednak każdy kompozytor posługuje się właściwym sobie, rozpoznawalnym stylem muzycznym, sobie właściwą paletą środków muzycznych, ekspresyjnych, które najczęściej ewoluują i dojrzewają wraz z nim.

Serenada Don Juana (6.11) – brutalne tremolo i zwiewne oraz lekkie biegniki od początku oznajmiają dwoistą naturę głównego bohatera. Z jednej strony jest on nieugięty (dokładność pulsu, zdecydowane operowanie dynamiką), z drugiej bywa swobodny i lekkomyślny (krótka artykulacja, niskie gradacje dynamiczne). Trzeci oraz czwarty kuplet, ich dźwiękowe aury zamazywane są zbyt długą pedalizacją w miejscach o dynamice *forte*, co powoduje zlewanie się rysunku – do słuchacza dochodzi tylko jego przybliżony charakter. Skrajnie technicznie zagrane falujące biegniki w t. 125–130 ukazują nieprzemogłą chęć pianisty wirtuozowskiego zabłyśnięcia w utworze.

Wykonanie *Masek* przez R. Pöntinena nie stoi na wyrównanym poziomie artystycznym. Obok pięknych miejsc, jego gra zaskakuje nieprzemyślanymi działaniami zafalszowującymi wolę kompozytora.



Peter Jablonski (Koch, wyd. 1999 r.)⁸⁹

Szeherazada (11.50) – idealnie równe i spokojne ostinatowe ćwierćnuty *a* w głosie najniższym. Zmiana nastroju już od t. 12 (*Poco avvivando*) obrazuje pojawiający się niepokój głównej bohaterki, ponieważ zbliża się sułtan, którego temat (od t. 23) nie przyjmuje demonicznego i groźnego rysu, chociaż jest zdecydowany i burzliwy. Łagodność Szeherazady (od t. 44) szybko uspokaja nieco powierzchowną (udawaną) zapalczliwość. Splatanie się

obu wątków w dalszym przebiegu, obrazowe, wręcz malarskie zmiany nastrojów sprzyjają przyjemności odbioru. Doskonale przygotowywana od t. 108 i poprowadzona kulminacja (od t. 123) stopniowo cichnie – rozplywa się coraz bardziej, przechodząc w kolejną, usypiającą (ostinatowe, rozłożone kwinty w najniższym głosie) swą łagodną narracją opowieść Szeherazady (od t. 146). Jak lot nocnej ćmy dążącej do światła brzmi ustęp *Vivace assai* (t. 193–204), a taniec cieni (gra mroku i półmroku ze światłem) zdaje się budzić od t. 205 (*Vivace agitato*) sułtana przewracającego się z boku na bok (partia lewej ręki *staccato, secco, senza pedale* z wielokrotnie powtarzanym motywem – szeroko rozpięty akord i skok na dźwięk *Fis*). Sułtana próbuje coraz usilniej, lecz nadaremnie, uspokoić Szeherazadę (temat z repetowanymi dźwiękami, od t. 226). Atmosfera stopniowo

⁸⁹ Szwedzko-polski pianista ur. w 1971 r. Nagrywa muzykę romantyczną (Chopin, Liszt, Czajkowski, Musorgski), a przede wszystkim XX w., poczynawszy od Skriabina.

zagęszcza się, staje się coraz bardziej napięta i gorąca (doskonale ukazane nakładanie się błagalnego tematu Szeherezady z repetycjami i sultana z okta- wami i akordami, wręcz walka między nimi). Dominację uzyskuje sultan (od t. 249) i wybucha kolejną wielką i bardzo długą kulminacją, cichnącą dopiero w t. 285, ale przecież podczas jej trwania nadal przebija się głos Szeherezady (tryle/tremola) – pełen trwogi, dramatyzmu (255–256, 259–260 i analogiczne), a w końcu proszący i doskonale przygotowujący *Andantino* (od t. 295), które brzmi jak dalekie wspomnienie upojnych chwil. Pojawienie się, a raczej przy- pomnienie tematu początku utworu działa kojąco, retrospektywnie – zarówno pod względem emocjonalnym, jak i architektonicznym spina arcydzieło swoistą klamrą. Szeherezada zwycięża.

Bardzo malarska wizja pianisty, z doskonale rozplanowaną agogiką i dynamiką, nosi nie tylko cechy impresjonistyczne, ale i dojrzałego ekspresjonizmu, udatnie łącząc w sugestywną całość przeciwstawne tendencje, które są wręcz siłą moto- ryczną tego ogniwa *Masek*. Pozostaje przy tym na wskroś pianistyczna, suge- stywna, czytelna. Warsztatowo i artystycznie trudno jest cokolwiek zarzucić tej interpretacji.

Błazen Tantris (8.27) – mocno i zdecydowanie, zadziornie rozpoczęty, choć w nie za szybkim tempie. Miękkie brzmienie i długa pedalizacja od t. 18. Nie wszystkie dźwięki biegnika w t. 22 są równie dobrze słyszalne. Dosadnie uka- zany kolejny czterotakt (t. 24–27) silnie kontrastuje z nostalgią i powabno- ścią następnego ustępu (*Meno mosso, espressivo, piano dolce*; t. 28–33). Podsta- rzały błazen nie wyrzeka się jednak swych sztuczek (od t. 34), w końcu znużony pozwala sobie na dłuższy odpoczynek, odrobinę liryzmu, rozmarzenie i wresz- cie drzemkę (t. 38–53). Przebudzenie (od t. 54) nie jest jednak nagle, mocne ani tym bardziej gwałtowne, a artykulacja tego miejsca wydłużona. Tempo przebiegu pozostaje bardzo umiarkowane. Emocje narastają jednak nieustan- nie. Zbyt głośna gra z długą pedalizacją od t. 64 (kompozytor przewidział *f sem- pre*) powoduje nie tylko niemożność dalszego rozbudowywania dynamicz- nego tego fragmentu, ale i nieczytelność trzydziestodwójkowych figur. W t. 64 drugi akord w partii prawej ręki źle odczytany pod względem wysokości nut, a w t. 67 brak ostatniego dźwięku (*fis1*) w partii prawej ręki. Bardzo długie cze- kanie na kresce taktowej między t. 69–70 powoduje nagle załamanie kulmina- cji. Nie wszystkie dźwięki trzydziestodwójkowych figur w t. 73–87 są zagrane lub dokładnie dogrywane/wygrane, co powoduje niewielki bałagan. Skróce- nie drugiej miary t. 91 niemal o ósemkę (*sic!*) powoduje poważne zaburzenie metrorytmiczne, emocjonalne, a nawet harmoniczne („czysty” akord C-dur w tym miejscu nie ma szans na dotarcie do świadomości słuchacza). *Subito più mosso. Allegro moderato* wydaje się zbyt powolne, nie jest ani *agitato*, ani nie buduje podstawy ostatniej kulminacji (od t. 95), która wydaje się stanowczo

za powolna – wręcz ślamazarna i nie utrzymuje napięcia, gdyż nie tworzy frazy, lecz rozpada się na poszczególne „słupy” (akordy) – także z powodu bardzo dziwnego agogicznie grania jednego złamanego (zbyt duża rozpiętość składników) oraz jednego arpeggiowanego akordu (odpowiednio t. 96 i 97). Dopiero od połowy t. 97, w dynamice *mp* narracja jest znowu płynna. Pianista nie może jednak zrealizować w tym takcie wskazówki *rit.*, gdyż tempo stałoby się znowu zbyt powolne i uniemożliwiające *rit.* i *rall.* w t. 98–99. Stałoby się to z kolei zabójcze dla narracji w t. 100, który trzeba zagrać *Meno mosso*. W ten sposób jedna, wydawałoby się, mała zmiana (za powolne, mimo wyraźnych wskazówek kompozytora, tempo w t. 92) pociągnęła za sobą kilka kolejnych, zafałszowujących intencje twórcy. Wykonanie ostatnich ośmiu taktów jest w pełni przekonujące.

W odróżnieniu od *Szeherezady*, *Błazen Tantris* wykazuje kilka poważnych niedostatków rzutujących zarówno na odbiór emocjonalny wykonania, jak i jego ujęcie architektoniczne, nie wspominając o zagadnieniu wierności autorskiemu tekstowi. Długi czas wykonania, nie oznacza, że jest ono nudne.

Serenada Don Juana (7.08) – kipiące tremolando, wirtuozowskie biegniki potęgują zaniepokojenie, jak wykonawca rozwinie emocjonalnie utwór. Co prawda krótka pedalizacja, mocne i krótkie akordy (zwłaszcza w większej gradacji dynamicznej brzmiące trochę natrętnie), ostre kontury rytmiczne i artykulacyjne kojarzą się z witalizmem, jednak pojawiające się ustępy o impresjonistycznym kolorycie (*piano*, długa pedalizacja, zwiewny dźwięk, np. drugi kuplet) znakomicie kontrpunktują go. Drobne wartości rytmiczne grane są zawsze ściśle, szybko, mocno, z naciskiem. Udana jest kulminacja i falowanie napięć w trzecim kupiecie, którego fragmenty brzmią iście ravelowsko, np. *Meno mosso* od t. 73. Wielopłaszczyznowe (polifoniczne) jest traktowanie ustępów czwartego kupletu i bardzo dobre rozplanowanie go pod kątem dynamiki z osiągnięciem maksymalnej kulminacji. Szybkie biegniki w piątym refrenie wyraźnie nawiązują do wstępu utworu. Ravelowskie potraktowanie *Poco meno* (od t. 132) udanie kończy ostatnią część *Masek*.

Niepozbawiona niedoskonałości interpretacja op. 34 przez P. Jablonskiego potrafi być „pełnokrwista” – bardzo pianistyczna, a nawet wirtuozowska, bogata nastrojami i barwami.

Josef Bulva⁹⁰ (nagr. lipiec 1983 r.; wyd. Orfeo 084 831, 1983 r.) *Szeherazada* (11.12)

– żaden inny wykonawca nie gra tak wolno trzech początkowych arpeggiów + toczków (dodając zapisaną razem z nimi basową nutę dopiero na końcu, czyli po ich zagranii!!!), tak lekko i przejrzyście bez pedału repetowanych dźwięków i wielu biegników. Faktura staje się tak przeźroczysta jak muśliny Szeherazydy. Granie z minimalnym użyciem prawego pedału tworzy jednak klimat wyobcowania. Niezbyt gęste tryle i tremola są mocne i zbyt głośne oraz niezawołowane pedalizacją. Obfitsze użycie prawego pedału występuje jedynie chwilami (np. od t. 54), by znowu przechodzić do gry bez niego. Pod względem jego użycia, pianista hołduje zasadzie, że najlepiej wcale go nie używać, a jeśli już go stosować, to wyłącznie z rzadka, za to głęboko wciskając i trzymając na krótkich odcinkach. Najdziwniejsze jest to, że nie zawsze pedał jest przypisany do konkretnych motywów, wątków obrazujących głównych bohaterów. Szybkie przebiegi grane są bardzo technicznie (etiudowo). Narracja prowadzona jest krótkimi, a nie „klejącymi się do siebie” odcinkami. To bardzo dziwne, chociaż jednocześnie w całkowicie surrealistycznej wizji, konsekwentne wykonanie obfitujące w wiele wewnętrznych sprzeczności. W sumie dużo dźwięków, nieco mniej muzyki, emocjonalności brak.

Błazen Tantris (5.49) – dziwacznie rozpoczęty pod względem rytmicznym, strasznie kanciasty metrycznie, z przyspieszeniami na sforzata w t. 9, brakiem ostatniej pauzy szesnastkowej w t. 11. W t. 18–21 uporczywie powtarzane triolowe schematy w ogóle nie wpisują się w narrację prowadzoną przez lewą rękę. Brak *crescendo* w drugiej połowie t. 22 załamuje tok muzycznych wydarzeń, tym bardziej że pianista rozpoczyna tryl w lewej ręce dopiero na ostatniej nucie kończącej biegnik w ręce prawej, czyli o ćwierćnutę z kropką za późno! Narrację pianista musi więc podjąć na nowo od t. 23. Niecierpliwie prowadzona melodia „błazna lirycznego” (frazy z repetowanymi dźwiękami oznaczone jako *Meno mosso*, od t. 28 i 40), brak kontrastów wyrazowych (i artykulacyjnych) z maską „błazna grymaśnego” (ustępy oznaczone jako *Allegro moderato*, od t. 24 i 34), nagle zatrzymania lub agogiczne powstrzymywanie narracji nie służą ani ukazywaniu kapryśności przebiegu, ani nadawaniu tematów głębszej charakterystyki. Takt 46 (*Ancora meno*) zagrany szybciej i mocniej (błędnie odczytane w partii prawej



⁹⁰ Josef Bulva (ur. 1943 r. w Brnie, zm. 2020 r. w Monako) nagrał utwory m.in. Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Mendelssohna, Webera, Brahmsa, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Skriabina, Prokofiewa.

ręki dźwięki na trzeciej miarze taktu) niż dwa takty poprzednie oznaczone jako *Poco meno*. Ten sam „manewr” agogiczny zostaje powtórzony w t. 51 (oznaczony jako *sempre allargando!!!*). Bardzo lekko, cicho, z przetrzymywaniem dźwięków na pauzach, nierealizowaniem akcentów, bez skonstrastowania z poprzednim materiałem, bez skoczności i sprężystości, w zamian z rozmiękczeniem/rozwodnieniem artykulacyjnym i brzmieniowym (jednym słowem bez charakteru przewidzianego przez kompozytora) rozbrzmiewa od t. 54 (*Vivace ma non troppo*) myśl nawiązująca do *Allegro moderato*. Granie fragmentów tematu nie w tych rejestrach, które przewidział kompozytor (t. 59–61) to już obelga i kpina z odbiorcy. Takie „wpadki” nie mają prawa się zdarzać w studyjnych nagraniach, bowiem dyskredytują nie tylko wykonawcę, ale i reżysera nagrania. Granie „rzutami” (co jest równoznacznie z nadmierną akcentacją początku formuł technicznych i niedogrywaniem ich końców), niewyraźna artykulacja („mamrotanie”, a nie pobudzanie dźwięków), zignorowanie w t. 64 oznaczenia *f sempre*, nagle przyspieszenie opadających sekundami akordów na końcu t. 71 sprawia, że kolejny odcinek oparty na tym samym, co poprzedni materiale tematycznym (od t. 73) i w dynamice *pp* pozbawiony został racji bytu. Pianista *pp* grał już od t. 64. Okazuje się więc, że zignorowanie jednej wskazówki kompozytora (poziomu dynamicznego w t. 64) zaowocowało całym cyklem zafałszowań nie tylko natury głośności przebiegu i wzajemnych proporcji, ale także wpłynęło na budowanie właściwej architektoniki utworu. W tym wykonaniu powtórzenie niemal tego samego materiału w tej samej co poprzednio dynamice traci sens formotwórczy. Od t. 82 słuchacz otrzymuje zamiast *poco più [mosso]* oraz *f sempre* – piano i wycofanie tempa i niewyraźne „mamrotanie” szesnastek. Skracanie pauz ósemkowych w t. 86–88 i zignorowanie zaznaczonego podwójną ukośną kreską przecinającą piątą linię górnej pięciolinii oddechu powoduje zamęt metrorytmiczny i błędne ukazywanie motywiki. Nawet podwójna kreska oddzielająca t. 90 i 91 nie powstrzymuje wykonawcy od skrócenia czasu muzycznego przed przednutką w basie – bezsensownie przechodzi on dalej, by... czekać na oktawie B-B w t. 91, który został zagrany szybciej niż poprzednie, mimo wskazówki *Largo*. T. 92 – *Subito più mosso. Allegro moderato, molto agitato* – zagrany wolniej niż poprzedni. Przyspieszanie zaczyna się od t. 93. Nagłe pchnięcia do przodu na drugich miarach t. 94 (*allargando!!!*) i t. 95 (*Meno mosso. Andante!!!*) są zupełnie niezrozumiałe. Bardzo rozwleczone (harfowe) arpeggio w t. 97 z inną kolejnością dźwięków niż w zapisie⁹¹ dodatkowo hamuje narrację. Brak dźwięku H w t. 98 (druga miara, partia lewej ręki). Szybko zagrany t. 100 (*Meno mosso!!!*). *Allargando morendo* połączone ze znakiem *diminuenda* (t. 106) J. Bulva gra...

⁹¹ *Arpeggio* pianista kończy na dźwięku *ais1* w prawej ręce, a po nim dopiero dodaje oktawę *eis1-eis2*. To zresztą nie jedyny przypadek w wykonaniu *Masek* przez tego pianistę.

przyśpieszając!!! W t. 107 – przedostatnim (*Lento assai*) wykonawca ma bardzo poważne problemy z wyliczeniem pauz i zachowaniem pulsu (w takcie tym nie widnieją oznaczenia agogiczne). Tym samym metrum 4/4 przeradza się w twór zawierający ok. 10,5 ósemek (zamiast ośmiu!!!).

Tak całkowicie niespotykan(i)e (a raczej niesłychan(i)e) woluntarystyczne potraktowanie autorskiego tekstu wprost najeżonego drobiazgowymi oznaczeniami wykonawczymi przez kompozytora, który dokładnie wiedział, co i jakim efektem chciał uzyskać, zasługuje na potępienie. Ta koszmarna „wizja” pianisty jest nie do przyjęcia pod każdym względem. Staje się nie interpretacją muzycznego zapisu i powołaniem go do muzycznego życia, lecz antyinterpretacją i próbą dezawuowania znakomitego dzieła.

Serenada Don Juana (6:17) – po stosunkowo spokojnym wstępie refren jawi się jako wręcz nostalgiczny, powolny i nie tworzy kontrastu z pierwszym kupлетem. Drugi kuplet (od t. 26, *Meno mosso*) zagrany szybciej, skoczniej (krótszą artykulacją) i bez narastania dynamicznego. Trzeci kuplet (od t. 47), mimo wskazówki *forte deciso e agitato*, brzmi cicho, bez pasji. Postać Don Juana jawi się w tej interpretacji cherlawo, karłowato. Chęci do życia nabiera dopiero w czwartym refrenie (od t. 81), a zwłaszcza w czwartym kuplecie (od t. 89), granym niestety małymi jednostkami formalnymi (czytaj – motywami i przez to rwany narracyjnie), jak również bez większej pasji. Piąty refren (od t. 119) bardzo wycofany dynamicznie, ostrożny agogicznie. Koda zaczyna znienacka brzmieć impresjonistycznie, z długimi pedałami, ciepłym i lejącym się dźwiękiem, a nawet lekkim i gęstym, wręcz migotliwym trylem.

„Wyjątkowość” wykonania przez J. Bulwę *Masek* op. 34 Szymanowskiego polega głównie na tym, że nikt inny ich aż tak źle nie gra. I nie jest to artystyczna prowokacja na poziomie kreacji G. Goulda w wielu dziełach J.S. Bacha (zwłaszcza w *Wariacjach Goldbergowskich* i *Suitach francuskich*), jednak ma w sobie coś z drażnienia się ze słuchaczem, robienia wielu rzeczy na przekór jego oczekiwaniom – być może i rozsądkowi również. Czyż takie jest *emploi* artysty? O wierności muzycznemu tekstowi trzeba w tym wykonaniu całkowicie zapomnieć. Taka gra nie może zadowolić nawet tych, którzy nie słyszeli innych wykonań. Dotyczy to zwłaszcza części środkowej cyklu. Część ostatnia jest najbardziej zbliżona do oczekiwanych standardów.



Barbara Karaśkiewicz (Divine art., wyd. czerwiec 2017 r.)

Szeherezada (10.16) – ład i porządek metroritmiczny znacznie ułatwia śledzenie wszystkich wątków. Już pierwsze pojawienie się „tematu sułtana” brzmi groźnie i dosadnie. Materiał obrazujący tytułową bohaterkę daleki jest od wysublimowania i nie brzmi uwodzicielsko. Jej postać rysowana jest trzeźwo i konkretnie. Pianistka kształtuje narrację dość dosadnie, modelując przede wszystkim dynamikę przebiegu (z unikaniem

cichych i najcichszych gradacji), ale nie różnicując kolorystyki, a tym bardziej odcieni artykulacyjnych. Siermiężność dźwiękowa pozostaje stale obecna. Agogika zaordynowana przez kompozytora jest przestrzegana, ale o mikroagogice należy zapomnieć. Ujęcie rzeczowe, solidne, jednak pozbawione wyrafinowania sonorystycznego.

Błazen Tantris (6.48) rozpoczęty tanecznie (!) i szybko już po dwóch pierwszych taktach zaczyna osiadać w tempie. Względnemu bogactwu artykulacyjnemu nie towarzyszy sugestywne operowanie agogiką, mimo formalnego przestrzegania przez pianistkę niemal wszystkich wskazówek kompozytora. Dotyczy to t. 41 (zagrane po prostu nierytmicznie), a zwłaszcza niewielkich (motywicznych) przyspieszeń w t. 46–51, czyli fragmentu według dyspozycji kompozytora o stale zwalnianym, zamierającym tempie (*Ancora meno* oraz *rall.* – t. 46; *Ancora meno. Largo* – t. 47; *sempre allargando* – t. 51). Pianistka gra na odwrót – najwolniejszy jest t. 46, t. 47–48 nieco szybsze, jeszcze szybszy puls mają t. 49–50, a najszybszy jest t. 51. Doskonałe są w zamian *morendo*, tryl oraz *pp* w t. 53, co pozwala na stworzenie silnego kontrastu z następną, bardzo przekonująco interpretowaną (z wyjątkiem niezbyt precyzyjnych triol szesnastkowych w partii prawej ręki w t. 59–62) fazą utworu. Obficie pedalizowanym motywom od t. 64 przeciwstawione są wywodzące się z nich motywy od t. 73 – początkowo skąpo pedalizowane, a od t. 75 obficie (łączenie prawym pedałem poszczególnych motywów), co pozbawia narrację prześmiewczego charakteru. Dlaczego od t. 86 pianistka ordynuje znacznie wolniejsze tempo, by bezpośrednio przed t. 90 („szczękanie psa”) przyspieszyć? Skąd te niekonsekwencje? Ostatnie kilkanaście taktów wykonane jest w sposób przekonujący. Znaki chromatyczne w dwóch wieloskładnikowych akordach odczytane zostały nieprawidłowo. Powyższe zastrzeżenia nie wpływają na to, że tej *Maski* słucha się z zaciekawieniem, a gra pianistki jest bogata również kolorystycznie.

Serenada Don Juana (7.11) – technika trylowa w lewej ręce nie jest mocną stroną pianistki, o czym można przekonać się w początkowej kadencji (połowa

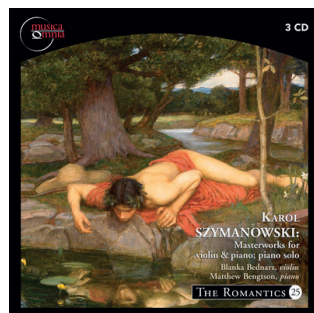
dźwięków jest niesłyszalna = niedograna lub niezagrana). Dziwne, że bardzo długie tryle (t. 61–67 oraz w kodzie) są znacznie lepiej dograne, choć i tak daleko im do doskonałości. Zgrabnie dobrane tempa i artykulacja (niekiedy na zbyt długich pedałach) kolejnych refrenów i kupletów przyczynia się do właściwego uchwycenia charakteru poszczególnych wątków. W czwartym refrenie w t. 83 niezagrana środkowa szesnastka z trioli. Zbyt ostrożnie wykonawczyni podchodzi do budowania kulminacji od t. 98 – brakuje *con forza e passione*, a całość nie płynie, lecz stoi narracyjnie. Koda utworu również nie rozkwita pełnią ognia i emocji. Tytułowy bohater nie pyszni się i nie bryluje, jak literacki pierwowzór. Przepedalizowana 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 B. Karaśkiewicz nie są doskonałe, nie żyją pełnią emocji, ale i tak nie można im odmówić wielu dobrych cech.

Matthew Bengtson (Musica Omnia 703, nagr. marzec 2013 r.)

Szeherazada (9.58) – pianista od samego początku utworu prowadzi narrację „wielopiętrowo”, każdemu z głosów nadając odmienne brzmienie i charakter. Najbardziej malarskie i piękne dźwiękowo są spokojne ustępy w niskich gradacjach dynamicznych. Szybkie wydają się być zbyt „techniczne”, nie tak cyzelowane pod względem frazowania, a przede wszystkim kolorystyki. Pewna doza niepokoju/nerwowości daje w nich o sobie znać, minimalnie zaburzając symetrię odcinków i czytelność ujęcia architektonicznego. Wydaje się, jakby opowieść Szeherazady rozpadała się na fragmenty, bowiem brakuje nici przewodniej i wyraźniejszego powracania do ukazanych w coraz to innym oświetleniu wątków. Wykonanie to nie można też nazwać poetyckim.

Błazen Tantris (6.06) Uporczywy puls początku kontrastuje z powabniej prowadzonym *Poco meno* (od t. 18). Podobnie jak w poprzedniej *Masce*, ustępy spokojniejsze brzmieniowo i agogicznie są znacznie bardziej przekonujące niż szybkie i głośne. Szczególnie słyszalne jest to od t. 59, gdzie wyrazistość artykułowania biegników pozostawia sporo do życzenia, także za sprawą długich pedałów. Takt 91 zagrany szybko (kompozytor wpisał *Largo!*). Zupełnym nieporozumieniem jest zignorowanie wskazówek kompozytora dotyczących temp i agogiki w kodzie utworu, która powinna zamierać w kilkunastu ostatnich taktach, a nie nagle przyspieszać w takcie trzecim i drugim od końca.

Serenada Don Juana (6.33) jawi się jako natrętna, pozbawiona wdzięku i po prostu nieszczerza. Operowanie dynamiką udaje emocje, frazowanie jest kostyczne, a *touché* ciągle takie samo.



Kunsztowne, zgrabne, wyczelowane, powabne, to określenia niepasujące do ujęcia *Masek* przez M. 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 wykonanie nie jest wieloznaczne i umożliwiające odkrywanie przez słuchacza tkwiących w nim emocji, podtekstów, do których poszukiwania i odczytywania odbiorca jest zachęcany. Nie ma w nim także poezji.



Cathy Krier⁹² (wyd. CAVI-music, 15 września 2017 r.)

Szeherezada (10.22) – brakuje oddechu po t. 11 (zaznaczony przez kompozytora podwójną pionową kreską przecinająca piątą linię) i jednocześnie fermaty. Pianistka nie eksponuje wirtuozowskiej strony utworu (np. techniki repetycyjnej), skupiając się na linearnej, plastycznej, bardzo uporządkowanej narracji, starając się prowadzić ją wielopłaszczyznowo (polifonicznie). Tempa dobrano sugestywnie, gdyż nigdy nie są pośpieszne. Niestety kilka fragmentów popada w zbyt

mechanicznie stosowany puls, co zabija kontrolowaną rozumem spontaniczność przebiegu utworu. Konflikt tematów *Szeherezady* i sułtana ukazany w niewyolbrzymiony sposób, dzięki czemu wykonawczyni unika dosłowności i bezwzględności w grze. Solidna, choć nieporywająca gra.

Błazen Tantris (5.54) rozpoczęty lekko, niemal tanecznie, bez bezwzględności dźwiękowej i przeciążenia dynamicznego. Prawdziwą, niewytłumaczalną zagadką staje się wykonanie t. 23, który został skrócony o... cztery ósemkowe pauzy!!! W dalszym przebiegu pianistka dość kapryśnie wykonuje rytm, przednutki, nie powoduje jednak zaburzeń w czytelności przebiegu. Źle odczytany akord na pierwszej mierze t. 51. Eksplozja animuszu i temperamentu następuje od t. 54. Bohater diametralnie zmienia swoje oblicze. Znacznie skrócone są pauzy w t. 90 („szczekanie psa”). W drugiej połowie t. 95 duże przyspieszenie mimo wskazówki kompozytora *Meno mosso. Andante*, które zostało zrealizowane jedynie... w pierwszej połowie taktu. Dalszy przebieg pod względem stosowania zjawisk agogicznych nie pozostaje w całkowitej zgodzie ani ze wskazówkami kompozytora, ani z kształtem frazy i linii. Zrealizowany na końcu t. 100 oddech zaznaczony przez kompozytora podwójną kreską przecinającą

92 Pochodząca z rodziny muzyków, urodzona w 1985 r. w Luksemburgu. Kształciła się w rodzinnym mieście oraz w Kolonii i Fiesole (Włochy). Koncertowała w Europie, USA i Chinach. Na kilku płytach nagrała utwory Scarlattiego, Rameau, Haydna, Chopina, Liszta, Janačka, Dutilleuxa, Debussy’ego, Berga, Schönberga, Zimmermanna, Ligetiego, Szymanowskiego.

piątą linię ma się nijak do kończącej się elizyjnie frazy w następnym takcie i przeczy dokładnie tak samo zaznaczonemu miejscu w t. 11 *Szeherazady*. To brak konsekwencji. Dwoistość natury Tantrisa ukazano w tym wykonaniu inaczej niż w niemal wszystkich innych nagraniach, w których poszczególne frazy, a nawet motywy obrazują tę rozdartą wewnętrznie postać pod różnym kątem i w różnym oświetleniu, niemal od samego początku, tworząc niekiedy fascynującą, wielobarwną i wielowymiarową postać. C. Krier kreśli wizję Tantrisa odmiennie – jako delikatnego, wesołego i spełnionego człowieka (mniej więcej do połowy utworu), a następnie jako zbuntowanego, niemal bezwzględного, apodyktycznego, choć nie zgorzkniałego osobnika, chcącego odmienić swój los. Ujęcie postaci bohatera przez C. Krier jest jednak znacznie bardziej przekonujące i muzycznie, i emocjonalnie w pierwszej połowie utworu niż w drugiej.

Serenada Don Juana (5.49) z niezwykle oszczędnym użyciem prawego pedału powoduje nie tylko w pierwszym i drugim kupiecie (odpowiednio od t. 6 i 26) niezamierzony efekt komiczny – urywanie brzmień akordów w partii lewej ręki, przez co prawa pozostaje prawie bez podpory harmonicznego⁹³. Czyżby Don Juan stawał się błaznem? Z całą pewnością jest znerwicowany i niepewny siebie przy paradoksalnie bardzo pewnej grze C. Krier. W zamian przepedalizowany został początek trzeciego kupletu (od t. 47). Polifonizująca gra w czwartym kupiecie o dużym napięciu emocjonalnym pozostaje długi czas na tym samym poziomie dynamicznym. Zgrabnie wypadł ostatni ustęp utworu.

C. Krier porządnie pod względem warsztatu pianistycznego i dość ciekawie interpretuje *Maski*, chociaż kilka jej pomysłów wybiega poza przyjęte, także przez kompozytora, konwencje i ramy. To (jeszcze) nie oryginalność, czy nowatorstwo, lecz raczej próba poszukiwania i zdefiniowania swojego stosunku do utworu oraz jego treści – muzycznej i pozamuzycznej.

Andrea Vivonet (wyd. Naxos 8.551401, nagr. kwiecień 2019 r.)

Szeherazada (11.07) – bardzo spokojny, wręcz kojący początek kontrastuje z pojawiającym się w t. 12 *Poco avvivando*, choć kontrast ten nie jest jaskrawy. „Temat sułtana” nie szokuje ani brutalnością, ani szybkością i głośnością. Pozostaje jednak zdecydowany, władczy, by wkrótce ulec łagodności tematu *Szeherazady*. Splatanie się obu wątków jest plastyczne i bardzo



⁹³ Pianistka skrupulatnie realizuje luki artykulacyjne i gra „na krótkim oddechu”, co jeszcze bardziej obnaża kwestię krótkości brzmienia w partii lewej ręki i kwestię pedalizacji.

czytelne – słuchacz może z łatwością przypisać poszczególne motywy i frazy konkretnej postaci. Dzieje się tak m.in. za sprawą stabilnych, nieforsowanych temp, oszczędnemu operowaniu zmianami agogicznymi oraz dokładnego realizowania znaków artykulacyjnych. Brakuje jedynie bardziej kolorystycznego potraktowania utworu, sugerowania nastrojów (zwłaszcza powabności, miękkości, łagodności), a także czarowania barwami brzmienia, które mogłyby stać się przeciwwagą i/lub naturalnym dopełnieniem narracji wykazującej pewien stopień stagnacji.

Błazen Tantris (6.26) rozpoczęty skocznie i rześko ukazuje swoje jakże różne oblicza, a w miejscach lirycznych odkrywa prawdziwą twarz. Prowadzenie narracji i frazowanie są znacznie bardziej plastyczne niż w *Szeherazadzie*. Szersza jest też skala stosowanej ekspresji i różnorodności *touché*. Dyskretne utrzymywanie sprężystej pulsacji staje się czynnikiem porządkującym materiał dźwiękowy, co przy przejrzystym ujęciu architektonicznym sprawia, że z jednej strony utwór wydaje się być łatwy w odbiorze, z drugiej zaś powoduje, że słuchacz ma do czynienia z pełnym wigoru oraz energii, a nie podstarzałym i tylko udającym młodzieńca, głównym bohaterem. „Akcja” utworu dzieje się tu i teraz i nie nosi cech retrospekcji. Osobnym zagadnieniem jest to, czy proponowane przez pianistę wykonanie pozostaje w zgodzie z programowym tłem utworu, z literackim pierwowzorem, czy jest tylko pewnym uproszczeniem, spłyceciem idei – jedno- zamiast wielowymiarowym muzycznym ujęciem/ukazaniem wątku tak głęboko zakorzonego w literaturze i świadomości człowieka⁹⁴.

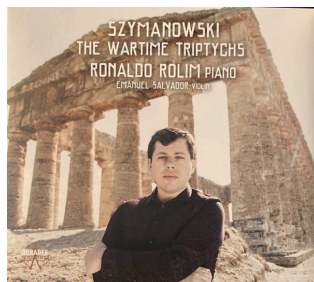
Serenada Don Juana (6.51) z wyraźnie wyczuwalnym pierwiastkiem tanecznym, niespieszną narracją, wydzielaniem poszczególnych faz utworu jest daleka od szaleństw i wirtuozowskiego blasku – głównie za sprawą niezwykle stabilnego tempa. Świetnie brzmią wszystkie fragmenty w niskich gradacjach dynamicznych – ciepło i niemal impresjonistycznie, dzięki czemu pianista nawiązał w tej interpretacji do pierwszego ogniwa cyklu.

Interpretacja *Masek* przez A. Vivaneta nie epatuje wirtuozowskim zacięciem czy feerią barw. Rzetelność w szczegółowym odczytaniu tekstu i wskazówek wykonawczych idzie w parze z niewygórowanymi i bardzo stabilnymi tempami. Całości brakuje odrobiny szaleństwa, spontaniczności, emocji, większej dozy entuzjazmu oraz zachwyty nad urodą tego cyklu, by móc głęboko wciągnąć słuchacza w tok narracji.

⁹⁴ W doskonalej publikacji *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* (Warszawa, 2009) Krzysztof Lipka dokładnie roztrząsa (s. 220–225, 241–242) zagadnienie treści i symboliczności muzyki, a zwłaszcza, czy odnosi się ona do dzieła jako takiego, czy do jego wykonania.

Ronaldo Rolim (nagr. luty 2018 r.; Odradek Records, wyd. 2019 r.)

Szeherezada (10.40) dochodząca z oddali o sennym, statycznym początku, już od t. 12 nabiera energii i zdecydowania. Wyraziste kontrastowanie charakteru poszczególnych tematów i fragmentów staje się podstawowym żywiołem tej interpretacji. Udawana powabność tematu tytułowej bohaterki (niezwykle konsekwentne dotrzymywanie pulsu, co równa się wręcz oszczędności, a nawet skąpstwu w stosowaniu środków agogicznych) nie zbliża się nawet do wylewności emocjonalnej. To raczej wyrachowana kalkulacja udająca naturalność, by omdlać sultana. Odzwierciedlenie tej muzycznej postaci nie jest ani bezwzględne, ani brutalne, ani choćby dosadne, a raczej wypływające ze świadomości własnej siły. Bohaterowie doskonale zdają sobie sprawę, że to tylko przewidywalna gra, która i tak zakończy się bez rozstrzygnięcia, chociaż obie strony uważać się będą za zwycięzcę. I tak właśnie ową grę nastrojów pianistycznymi środkami ekspresji oddaje wykonawca. Jest przewidywalny, stabilny, zaciekawia, ukazując wielowarunkowość i wielopoziomowość muzycznej materii, jej strukturę i architektonikę, ale jednak nie fascynuje, ponieważ trzyma bohaterów na emocjonalnej uwięzi. Pod względem warsztatowym niczego nie można mu zarzucić.



Błazen Tantris (6.19) sprężyscie, a zarazem tanecznie rozpoczęty z bardzo wyrazistą, „dookreśloną” artykulacją i niewielkim napieraniem na puls. *Allegro moderato capriccioso e scherzando* (od t. 24) tryska energią, by w *Meno mosso* (od t. 40) urzekać powabnością, wyciszeniem, idealnym *legato* i plastyką frazowania. Nieco zaborczo i szybko brzmią motywy w partii lewej ręki (od t. 58) i prawej (od t. 64, *L'istesso tempo*). Coraz szybsze tempa (od t. 73, *Subito molto vivace e agitato*) prowadzą jednak, pomimo znakomitego wyrównania tzw. techniki palcowej, do minimalnego spadku poziomu czytelności szczegółów. Woluntarystycznie potraktowany rytm w t. 91 zaburza kulminację, do czego przyczynia się również niezrozumiałe, bo dotąd niestosowane przez tego pianistę nierównoczesne między rękoma uderzanie akordów. Świetna jest faza wygaszania napięcia. To ciekawa interpretacja z nieco rozwichrzoną kulminacją.

Serenada Don Juana (6.59) – wybitnie improwizacyjny charakter przy zachowaniu elastycznej agogiki, zmienność nastrojów, prowadzona w oczywisty sposób narracja, unikanie skrajnych kontrastów agogicznych i dynamicznych, a zarazem nadawanie każdemu odcinkowi własnego oblicza emocjonalnego powoduje, że interpretacji słucha się z zaciekawieniem i uwagą.

Bardzo przemyślana i czysta pedalizacja, wyrazista artykulacja, czytelność zarówno szczegółów, jak i całościowego zamysłu architektonicznego są cechami

łączącymi wszystkie ogniwa cyklu. R. Rolim każdą następną jego część gra coraz bardziej swobodnie i przekonująco, tworząc ciekawy i spójny koncepcyjnie tryptyk.



Justyna Gabzdyl (DUX 1393, nagr. 2017 r., wyd. 2018 r.)⁹⁵

Szeherezada (10.47) rozpoczyna się (t. 1–11) bardzo spokojnie, refleksyjnie, wręcz z namaszczeniem, by od t. 12 w temacie sułtana ukazany półgłosem zaskoczyć niecierpliwością, kapryśnością przy zachowaniu idealnej precyzji rytmicznej i artykulacyjnej (świetne repetycje łączone z *crescendo*). Nastroje zmieniają się nieustannie, narracja jest stale rozwijana, emocje potęgowane.

Artystka temat bohaterki różnicuje od tematu władcy/sułtana m.in. większą obfitością w użyciu prawego pedału, zachowując zawsze idealną czytelność i dokładność artykulacyjną. Przy takiej grze tworzone jest jednocześnie wielkie bogactwo nastrojów, emocji, a interpretacja staje się bardzo obrazowa i całkowicie wciągająca słuchacza. Powroty łagodnego, kojącego wręcz tematu *Szeherezady* przeplatane władczymi ustępami sułtana, warietowość w ukazywaniu wątków, ich splatanie i wzajemne interakcje tworzą znakomitą pożywkę dla wyobraźni odbiorcy. Tak pięknie i przekonująco zainicjowany cykl *Masek op. 34* każe oczekiwać wielu dalszych wspaniałych wrażeń w kolejnych jego odsłonach. Poprzeczka wymagań/oczekiwań stawianych wykonawczyni przez słuchacza została zawieszona tu niesłychanie wysoko.

Błazen Tantris (6.13) – z udawaną, błazeńską niezdarnością na początku utworu, w nie za szybkim tempie, przy zachowaniu superprecyzyjnej artykulacji (to zresztą stała cecha gry pianistki), bez nadmiernego użycia pedału J. Gabzdyl tworzy sugestywne muzyczne obrazy. Szczególnie piękne są miejsca liryczne. To właśnie w nich pianistka odsłania nie tylko prawdziwą twarz *Tantrisa*, lecz i swoją... W kilku miejscach należy nie zgodzić się z pewnymi rozwiązaniami artystki, dotyczącymi drobnych szczegółów (np. w kwestii operowania muzycznym czasem i rytmem – *vide* t. 46–52; t. 67 – źle odczytane wysokości dźwięków w partii prawej ręki w podwójnych tercjach, wskutek czego zmienił się kierunek melodyczny motywu cząstkowego na piątej i szóstej mierze tego taktu⁹⁶; t. 72 – nie tyle brak *allargando*, ile dwa akordy ćwierćnutowe zostały zagrane

⁹⁵ Dwupłytowy album oprócz op. 29 i 34 Szymanowskiego zawiera nagrania ballad Chopina.

⁹⁶ Autor w przedmowie monografii określa, które wydania nutowe stanowią punkt odniesienia dla porównania zgodności nagrań z tekstem muzycznym.

jako ósemkowe; tym samym metrum tego taktu – $3/4$ zostało „ściśnione” – skrócone do metrum $2/4$; piąta miara t. 75 – zagrane *cis2* zamiast *c2*; niezrozumiały nie tylko pod względem rytmicznym t. 81; niewłaściwie realizowany rytm w partii lewej ręki t. 100 – oktawy grane jako triole szesnastkowe, a nie trzydziestodwójkowe – formuła ta powtarzana jest w takcie trzykrotnie!; przyspieszanie na końcu t. 104 i t. 106, chociaż w obu widnieją wskazania kompozytora – odpowiednio: *molto allargando* oraz *allargando morendo*; t. 107 – skrócenie taktu $4/4$ wskutek dwukrotnego nierytmicznego = przedwczesnego zagrania repetowanych oktaw w partii lewej ręki, czyli inaczej mówiąc skrócenia poprzedzających je pauz szesnastkowych). Siła przekonywania pianistki oraz spójność interpretacji są jednak przemożne pod warunkiem, że nie zna się tekstu nutowego utworu i/lub nie wyczuwa jego pulsacji. Nagromadzenie przez kilkadziesiąt taktów aż tylu niedociągnięć rodzi pytanie o staranność w odczytaniu nie tylko tekstu utworu, ale i kwestię wniknięcia w intencje kompozytora.

Serenada Do Juana (6.44) grana ze swadą, w szybkim tempie, z kontrolowaną, improwizacyjną swobodą agogiczną i nadawaniem poszczególnym ustępom własnego oblicza robi duże wrażenie. Szczególnie pięknie brzmią epizody powolne w dynamice *piano* oraz te, w których pianistka ukazuje wielowarstwowość faktury, nadając poszczególnym wątkom odrębny barwowo, artykulacyjnie i dynamicznie odcień. Czytelność prowadzenia narracji, a także intencji wykonawczyni nie pozostawiają wiele do życzenia.

Nadzieje rozbudzone świetnym wykonaniem przez J. Gabzdyl *Szeherazady* nie do końca zostały spełnione w *Maskach op. 34*, traktowanych jako tryptyk, czego powodem są dość liczne, chociaż w większości drobne odstępstwa od tekstu muzycznego i założeń kompozytora w drugim ogniwie cyklu.

Patricia Arauzo (Ibs CLASSICAL IBS 42021, nagr. 28–30 lipca 2020 r., Auditorio Manuel de Falla/Granada; wyd. 2021 r.)⁹⁷

Szeherazada (9.16) to idealnie „trafione” tempo i klimat początku, znakomite kontrastowanie tematów obrazujących obojga bohaterów, które odbywa się głównie za sprawą sugestywnego operowania barwami brzmienia instrumentu oraz dynamiką. Podstawą tektoniczną tworzenia narracji staje się utrzymywanie stałego (co nie oznacza metronomicznie, beznamiętnie równego,



⁹⁷ Debiutancka, monograficzna płyta zawiera ponadto *Mazurki op. 50* (nr 1–4, 13–20), *Mazurki op. 62*, *Walc romantyczny*, *Wariacje b-moll op. 3*.

lecz żywego i zmiennego w niewielkim zakresie) pulsu, co skutecznie scala narrację. Wszystkie elementy wykonania pasują do siebie tworząc homogeniczną i w pełni przekonującą wizję dzieła. Przeplatanie się faz napięć (temat sułtana) i odprężeń (tytułowa bohaterka) jest nie tylko logicznie przeprowadzane, ale i tchnie psychologiczną prawdą, skutecznie przykuwając uwagę odbiorcy otrzymującego jakże interesującą wizję utworu.

Błazen Tantris (5.23) rozpoczęty bez oszalałego tempa, ze zwróceniem uwagi na frazowanie, rozwijany jest nieustannie. Artystka co chwila zmienia swe podejście do utworu w zależności od jego muzycznej treści. A jednak ponad wszystko panuje tu optymizm, beztroška, lekkość, a nie zgorzkniałość postarzałego błazna, którego rozpoznaje wyłącznie pies... W takim anturazie tym bardziej ujmują liryczne, delikatnie potraktowane ustępy obywatelskie wszakże bez rozwlekania tempa, po których wybuchy energii i wzmożony ruch sprawiają jeszcze większe wrażenie. Finałowy triumfalizm (od t. 91) ustępuje stopniowo wyciszeniu dynamicznemu, zamieraniu ruchu, wyczerpaniu energii, tak jakby kompozytor i wykonawca obwieszczali wszem i wobec: *le maschere sono cadute, finita la commedia*. Znakomite, bogate skojarzeniowo i muzycznie wykonanie!

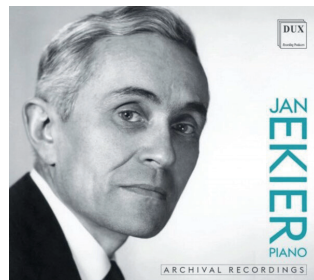
Serenada Don Juana (5.31) to wirtuozowskie spojrzenie na utwór skrzące się dowcipem, szybkimi biegnikami, popadające chwilami w zadumę szybko przestaczającą się w przypływ energii. Nieustanne balansowanie między czynnikiem/pierwiastkiem męskim (zdecydowanie) a żeńskim (znakomity liryzm) odzwierciedla dwoistość natury bohatera. Tematy podano przejrzyście. Od strony czysto pianistycznej, brzmieniowej, faz budowania napięć i odpoczynków niczego tej interpretacji nie można zarzucić. P. Arauzo gra emocjonalnie i z przekonaniem, starając się przekazać słuchaczowi całe bogactwo tej muzyki.

Niezbywalną cechą ujęcia *Masek* przez P. Arauzo 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 – o czym nie można zapomnieć – południowym temperamentem skutkuje powoływaniem muzycznych obrazów fascynujących swą urodą i siłą przekonywania. Tym bardziej że słuchacz ma do czynienia z bodaj najwspanialszym programowym utworem fortepianowym swej epoki.

Obok płyty Marka Szlezera z 2018 roku (zawierającej m.in. *Preludia op. 1, Etiudy op. 4 i Wariacje op. 10*) i z 2021 roku (*Mazurki op. 50 i op. 62*, utwory nieopisane), a także nagrań Krystiana Zimermana (wyd. DG 2022 r.) interpretacje P. Arauzo stanowią najciekawsze ujęcie wybranych dzieł fortepianowych Szymanowskiego, opublikowanych fonograficznie w ostatnich kilku latach, chociaż

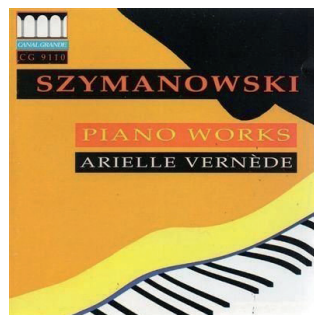
są jakże odmienne pod względem stylu wykonania od wyżej wymienionych artystów.

Jan Ekier – *Szeherazada* z cyklu *Maski op. 34* (DUX 1838, wyd. 2021 r.; archiwalne nagr. PR, Willa „Atma” w Zakopanem, 10 marca 1978 r.)⁹⁸



Dźwięk pozbawiony suchego odcienia młoteczkowego charakteryzuje całą interpretację utworu, podobnie jak bogactwo odcieni artykulacyjnych i agogicznych. Każdy temat otrzymuje optymalny dźwiękowy kształt i przekonujący charakter, wzmacniany znakomitą stosowaniem odcieni agogicznych i dynamicznych, adekwatnych do muzycznej, a także pozamuzycznej treści utworu, dzięki czemu słuchacz nie musi „domyślać się”, czy ma do czynienia z tematem *Szeherazady*, czy jej opowieściami, czy sultana. Obrazowa gra pianisty jest frapującym zjawiskiem również jako komentarz pozamuzycznej akcji, gdy dany wątek trudniej przypisać konkretnej osobie czy zjawisku. To bogata, wszechstronna interpretacja z sugestywnym kształtowaniem obrazów muzycznych.

Arielle Vernède (Canal Grande CG 9110, nagr. czerwiec 1991 r.)⁹⁹



Szeherazada (9.13) z cyklu *Maski op. 34* nr 1 – oazą spokoju jest początkowe 11 taktów. Pojawienie się jednak tematu sultana brzmi złowieszczo i zapowiada dalszy, nader ciekawy rozwój wypadków. Muzyczna charakterystyka obu głównych postaci utworu jest niezwykle wyrazista i niemal skrajna – z jednej strony słodka, powabna *Szeherazada* z dźwiękową sylwetką osnutą/podkreślaną pedalizacją, a z drugiej strony – brutalny pokaz siły jej władcy ze skąpym użyciem prawego pedału, dosadną dynamiką i „dookreśloną” artykulacją. Wydaje się jednak, że męski pierwiastek jest eksponowany nazbyt gorliwie, a przez to nie do końca przekonująco. Splataniu się wątków towarzyszy gra *secco* – zbyt dosłowna i niepotrzebnie ukazująca „techniczną kuchnię” pianistki. *Emploi* artystki to głównie liryzm, o czym można się przekonać w jej innych interpretacjach dzieł Szymanowskiego.

⁹⁸ Płyta zawiera ponadto *Mazurki* z op. 50 nr 1–4, *Mazurki* op. 62 oraz utwory F. Chopina.

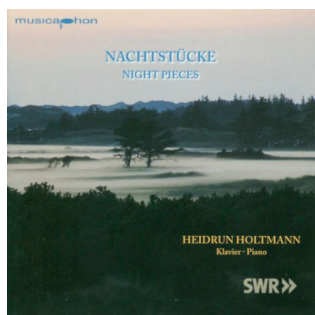
⁹⁹ Monograficzna płyta A. Vernède zawiera ponadto *Wariacje* h-moll op. 10 i *12 Etiud* op. 33.



Jerzy Romaniuk (MHS 4483, wyd. 1981 r.)

Szeherazada (9.59) to celebrowanie pierwszych 11 taktów będących oazą spokoju. Nadzwyczaj czysto brzmieniowo i precyzyjnie prowadzony rysunek melodyczny o drobnych wartościach rytmicznych nie jest rozmazywany zbyt długą pedalizacją. Wyrażenie pod względem agogicznym i dynamicznym kształtowane są poszczególne tematy, którym artysta nadaje optymalny kształt. Ich zazębianie się i nakładanie ukazano plastycznie i w sposób oczywisty dla słuchacza. Tryle nie-

zbyt szybkie. W dwóch fragmentach nieco trudniej uchwytne są intencje wykonawcy. Narastanie emocji coraz większymi falami przedzielono lirycznymi, niemal słodkimi epizodami (temat *Szeherazady*) o delikatnie improwizacyjnym charakterze. Całość sprawia wrażenie, że pianista tu i teraz lepi kształt utworu, który rodzi się na oczach odbiorcy. Do pozytywnego wizerunku tej ciekawej interpretacji przyczynia się również brak brutalizacji brzmienia.



Heidrun Holtmann¹⁰⁰ (wyd. Musicaphon 56904; 2008 r.)

Szeherazada (9.49) rozpoczęta skrzętnie skrywanym liryzmem, pod którego pozorami kryje się pragmatyczna postać tytułowej bohaterki. Pianistka dość wcześnie osiąga duże gradacje dynamiczne, a jednak narrację prowadzi tak, że pozornie mocny, burzliwy temat sułtana staje się jedynie dodatkiem do rzekomo powabnej, uległej, a tak naprawdę przebiegłej i zdeterminowanej *Szeherazady*. Prawdziwe, niemal senne ukojenie i uspo-

kojenie następuje od t. 142, dzięki czemu pianistka może ponownie rozbudowywać emocjonalnie utwór. Trzeźwe, pragmatyczne podejście do dzieła spowodowało niewielki deficyt pierwiastka baśniowego, nierzeczywistego, ulotnego w jego wykonaniu, co wynika również z pewnej „oczywistości”, otwartości brzmienia, które musi się obejść bez odcieni ciepła i cyzelowania najniższych gradacji dynamicznych.

¹⁰⁰ Niemiecka pianistka ur. w 1961 r. w Münster. Studiowała w Niemczech i Szwajcarii. Nagrała płyty z muzyką Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Chopina, Schumanna, Liszta, Skriabina, Debussy'ego, Ravela i inn.

Mikołaj Warszyński (nagr. Sherwood Park/Alberta/Kanada, styczeń 2014 r.; wyd. Anima Records, 2015 r.)

Szeherezada (9.53) – celebrowany początek utworu. Spokojne tempo sprzyja czytelności szczegółów. Pianista gra wielopłaszczyznowo, różnicując głosy pod względem barwy, dynamiki, artykulacji i charakteru. Repetowane dźwięki starannie wygrywane, tryle/tremolo niewyrównane dynamicznie i artykulacyjnie. Bogactwo szczegółów i ich ukazywanie stanowi zaletę tego nagrania, ale niejako „przy okazji” M. Warszyński gubi globalne, całościowe ujęcie utworu, który rozpada się na mniejsze fragmenty. Wrażenie to potęgowane jest przez „puste miejsca” („puste przebiegi” jak zwykł mawiać prof. Jan Ekier), w których muzycznie niewiele się dzieje. Czyżby zabrakło pomysłu lub inwencji twórczej? Materiałem wiążącym utwór okazuje się na szczęście temat Szeherezady, do którego pianista powraca za każdym razem w dokładnie takim samym tempie i klimacie dźwiękowym.



Podsumowanie

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. 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 metryczne i architektonicznego budowania wizerunku utworów.

Oba nagrania A. Stefańskiego są zbliżone do siebie, co świadczy o dużej stabilizacji artystycznych wizji wykonawcy w ciągu kilkunastu lat. To późniejsze (Wifon) wydaje się bardziej pogłębione, wyrafinowane, choć brzmieniowo zbyt naturalistyczne. P. Anderszewski z powściągliwym operowaniem barwą i falowaniem dynamiczno-agogicznym rozwija narrację, czyniąc to z coraz większą amplitudą. Prawdłowo buduje fazy napięć i odprężeń. 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, ponieważ 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 w zamian obarczona dużą liczbą błędów zarówno natury technicznej, jak i muzycznej. E. White prezentuje kontrowersyjne i pozbawione mocy przekonywania nagranie op. 34. Bardzo liczne są niedoróbki techniczne, a dysharmonia między poszczególnymi elementami wykonania, które nie pasują do siebie przyczynia się do braku spójności narracyjnej. Kreacja J. Trzeciaka okazuje się wyjątkowa pod wieloma względami. Przełamuje stereotypy i tradycje wykonawczą, nadając (zwłaszcza nr 2) inną charakterystykę. Bogactwa, autentyczności emocjonalnej muzycznych obrazów nie jest w stanie zakłócić ani kiepski instrument, ani słaba akustyka. J. Fialkowska gra op. 34 kontrowersyjnie – ze słabym wyważeniem emocjonalnym (popadaniem w skrajności) i częstym ignorowaniem wskazówek kompozytora. M. Wesołowski dość ciężko i powolnie wykonuje *Maski*. E. Wiedner-Zając interpretuje tryptyk ciekawie, wielowymiarowo, choć nie zawsze precyzyjnie technicznie. M. Rudy gra wirtuozowsko, ale często mechanicznie (mała elastyczność we frazowaniu oraz stosowaniu zjawisk agogicznych i łączenie ich z bezwzględnie egzekwowaną dynamiką) z predylekcją do stosowania skrajnych temp. Ś. Richter (1970 r.) gra niekiedy nerwowo, ekspresjonistycznie i potrafi być chwilami bezwzględny. Jego interpretacja z 1982 roku jest spokojniejsza, bardziej impresyjna. Oba nagrania łączą nadzwyczaj wyraźne ramy architektonicznego ujęcia oraz porządek metryczny.

W rewelacyjnej interpretacji *Masek* gra K. Zimermana (*live*, 1992 r.) pozostaje zawsze rozpoznawalna – bezwzględnie dokładna technicznie, głęboko przemysłana i z supremacją pierwiastka intelektualnego nad emocjonalnym. Czynniki wirtuozowski jest stale obecny. Właśnie oprócz ostatniej cechy, wykonanie to pokrewne jest ujęciu Ś. Richtera.

G. Ohlsson 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. Rosenbergera nie stanowi szczytu wyrafinowania ani technicznego, ani tym bardziej muzycznego. C. Tibergchien kreuje op. 34 w sposób bardzo aktualny, a jednocześnie głęboko emocjonalnie i filozoficznie. Jego interpretacja to introspektywna i retrospektywna wiewielka, który zawsze przywdziewa tytułowe *Maski*, spod których wзира jednak niezafałszowane, bezbronne „ja” każdego z nas. M.-K. Girod ukazuje emocje głównych postaci cyklu bez upiększającego retuszu, dzięki czemu osiąga w swej interpretacji jakże głęboką psychologiczną prawdę. A. Fiderkiewicz postawiła na emocjonalną, epicką, chwilami zaborczą interpretację op. 34. Niestety gra pianistki wykazuje wiele technicznych braków oraz pełna jest nierespektowania wskazówek kompozytora. 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 proponowana przez K. Keduka tylko chwilami bywa pomysłowa i przekonująca. Częste niedociągnięcia powodują rozpadanie się utworów na fragmenty.

Znakomicie *Maski* interpretuje E. Blackwood – 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. Niepozbawiona niedoskonałości interpretacja op. 34 P. Jablonskiego potrafi być „pełnokrwista” – bardzo pianistyczna, a nawet wirtuozowska, bogata nastrojami i barwami.

E. Starodubtsev prezentuje czasami niezwykle ciekawe rozwiązania interpretacyjne, jednak bardzo częste odstępstwa od zapisu nutowego oraz niekonsekwencja stawiają pod znakiem zapytania prawidłowość takiego ujęcia. Wykonanie R. Pöntinena także jest kontrowersyjne, ponieważ obok pięknych fragmentów zaskakuje nieprzemyślanymi działaniami niezgodnymi z intencjami kompozytora. Nagranie J. Bulvy należy jednoznacznie określić jako bardzo złe i niespełniające standardów, gdyż pianista zbyt woluntarystycznie potraktował muzyczny tekst – „gra siebie” (i to w sposób nieprzemyślany i nieprawidłowy muzycznie), a nie utwory Szymanowskiego.

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

Kunsztowne, zgrabne, wyczelowane, powabne, to określenia niepasujące do ujęcia *Masek* przez M. 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 ujęcie dzieła nie jest wieloznaczne i umożliwiające odkrywanie przez słuchacza tkwiących w nim emocji, podtekstów, do których poszukiwania i odczytywania odbiorca byłby zachęcany. Nie ma tu poetyczności.

J. Romaniuk gra *Szeherezadę* precyzyjnie, mądrze, skupiając się na prezentowaniu treści muzycznych. Interpretacja *Masek* A. Vivaneta nie epatuje wirtuozowskim zacięciem czy feerią barw. Rzetelność w szczegółowym odczytaniu tekstu i wskazówek wykonawczych idzie w parze z niewygórowanymi i bardzo stabilnymi tempami. Całości brakuje odrobiny szaleństwa, spontaniczności, emocji, większej dozy entuzjazmu oraz zachwyty nad urodą tego cyklu, by móc głęboko wciągnąć słuchacza w tok jego narracji.

Przemysłana i czysta pedalizacja, wyrazista artykulacja, czytelność zarówno szczegółów, jak i całościowego zamysłu architektonicznego są cechami łączącymi wszystkie ogniwa cyklu w ujęciu R. Rolima. Artysta każdą następną jego część gra coraz bardziej swobodnie i przekonująco, tworząc ciekawy i spójny koncepcyjnie tryptyk.

Obok płyty Marka Szlezera z 2018 r. (zawierającej m.in. *Preludia op. 1, Etiudy op. 4 i Wariacje op. 10*) i kolejnej z 2021 roku (*Mazurki op. 50 i op. 62*, utwory nieopusowane) a także nagrań Krystiana Zimmermana (wyd. DG 2022 r.) interpretacje P. Arauzo stanowią najciekawsze ujęcie wybranych dzieł fortepianowych Szymanowskiego opublikowan fonograficznie w ostatnich kilku latach, chociaż są jakże odmienne pod względem stylu wykonania od wyżej wymienionych artystów.

Z ponad 40 przeanalizowanych 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, która jest zjawiskowym wykonaniem.

Zadziwiające przepychem i kolorytem, bogactwem nastrojów, nowym typem (zmysłowość) ekspresji *Metopy* oraz *Maski* oszałamiają i porywają słuchacza 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 zmianom 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 zmianom uczuć, różnorodnością muzycznych wątków, nowym języku harmonicznym (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 o nowej estetyce – stanowią fascynujące, wyjątkowe zjawisko. I chociaż zostało ono przygotowane przez utwory wcześniej komponowane, kompozytor w swych opus 29 i 34 odcina się od neoromantycznych retrospekcji.



ROZDZIAŁ 4

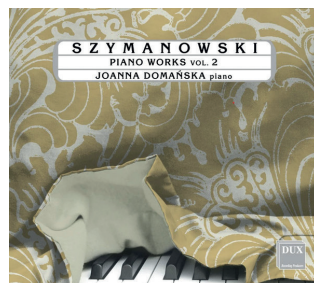
NAJNOWSZE INTERPRETACJE DZIEŁ FORTEPIANOWYCH KAROLA SZYMANOWSKIEGO¹

Preludia op. 1

Joanna Domańska (DUX 1673, wyd. 2021 r.)²

Preludium nr 1 (2.30) brzmi skromnie, ale w stosunkowo potoczystym tempie. Wrażenie to wynika z minimalnie niecierpliwej narracji w autonomicznie prowadzonej partii lewej ręki, zgrabnie łączonej z pieczołowitym oddaniem agogiki (zwolnienia) oraz kulminacji dopasowanej/wpisującej się w aurę przejrzystości dźwiękowej. Pewna doza minimalizmu (zwłaszcza brzmieniowego) tej interpretacji sprawia, że *Preludium nr 1* staje się prawdziwym wstępem – preludium do kształtowania kolejnych ogniw cyklu jako wzajemnie powiązanych utworów.

Nr 2 (2.46) – ukazywanie urzekającej prostoty rysunku melodycznego i powściągliwego wyrazu emocjonalnego wydaje się być priorytetowe dla wykonawczyni.



¹ W rozdz. zaprezentowano analizę najnowszych interpretacji pianistycznych dzieł Karola Szymanowskiego utrwalonych fonograficznie, które ukazały się w ostatnich latach już po wydaniu poprzednich tomów prezentowanej serii monografii, lub do których autor nie miał wcześniej dostępu. Przyjęto opusową kolejność utworów, a w jej ramach alfabetyczną kolejność nazwisk wykonawców.

² Monograficzna CD J. Domańskiej zawiera oprócz *Preludiów op. 1*, *Wariacje b-moll op. 3*, *4 Etiudy op. 4* oraz *Fantazję op. 14*.

Siłą napędową tego preludium jest wykwintnie prowadzona agogika podkreślająca zarówno walory melodyczne, jak i harmoniczne utworu.

Nr 3 (1.26) to kolejna odsłona świata uczuć i nastrojów pierwszego opusu Szymanowskiego – udatnie ukazowanego przez J. Domańską. Deklamacyjny charakter prowadzenia wątków melodycznych, opowiadanie dźwiękami ważkich spraw/prawd, polifoniczne traktowanie dźwiękowej materii sprawiają, że interpretacji słucha się z zaciekawieniem.

Nr 4 (1.28) – ruch, eteryczność, wypukłe frazowanie to domena ujęcia tego preludium. Pianistka nieustannie rozwija emocje i narrację. Dotyczy to nie tylko preludium nr 4, ale również nr 1–3 tworzących z nim nieustanny ciąg – galerię obrazów o innych barwach, odmiennej narracji, ukrytych znaczeniach – cykl kilku miniatur opowiadających o uczuciach, miłości i powołaniu do muzyki, a jednocześnie pod względem emocjonalnym stopniowo przygotowujących kolejną perłę op. 1 – *Preludium d-moll* nr 5. Wydaje się, że J. Domańska przełamuje w swym ujęciu pewien stereotyp traktowania najwcześniejszego opusu Szymanowskiego, wynikający z postrzegania tego dzieła z perspektywy dojrzałego artysty. Reaktywacja w sobie młodzieńczych uczuć, wnikięcie wyobraźnią w świat ówczesnej epoki i kształtującego się stylu zaowocowały interpretacją nietuzinkową oraz różniącą się od innych tym, co niewypowiedziane i trudne do opisanego, bo zaklęte w dźwiękach, których znaczenie odbiorca samodzielnie powinien odczytać i przeżywać.

Nr 5 (1.18) – interpretacja ta, o znakomitej czytelności, dzięki m.in. najwyższemu kunsztowi stosowania prawego pedału, szerokiej skali dynamicznej i przede wszystkim wręcz oczywistym prowadzeniu wątków melodycznych, wywiera duże wrażenie. Nie jest też skrajnie naprężona dynamicznie i emocjonalnie ani zaborcza, co obiecuje dalsze „rozwojowe” traktowanie kolejnych ogniw cyklu.

Nr 6 (2.15) pianistka potraktowała swobodnie – quasi-improwizacyjnie, kształtując ekspresję głównie brzmieniem. Przy takim ujęciu łatwo sobie wyobrazić podczas słuchania kompozytora siedzącego przy instrumencie i pieczołowicie poszukującego najlepszego kształtu utworu. Jego kulminację pianistka dostosowała do idei coraz intensywniejszego rozwijania emocjonalnego cyklu, co sprawiło, że poprzednie preludium (*d-moll* nr 5) nie stało się w mechaniczny sposób centralnym (bo środkowym) ogniwem op. 1. Artystka zadbała więc o stworzenie sobie możliwości dalszego twórczego traktowania kolejnych preludium, a tym samym zaciekawiania i przykuwania uwagi słuchacza.

Nr 7 (2.32) – ujęcie bardzo ruchliwe, szybkie, intrygujące swoją stroną agogiczną, jest pełne swobody, a jednocześnie dyscypliny metrycznej okraszanej niezwykle zgrabnymi i odpowiednio dozowanymi m.in. *ritenutami*,

rallentadami, rubatami. Dzięki dużej dozie determinacji wykonawczynie, właśnie to preludium staje się kulminacją cyklu. To jedyne w swoim rodzaju ujęcie pozwoliło J. Domańskiej na immanentne scalenie op. 1 jako wzajemnie powiązanych utworów mających nie tylko logikę w budowaniu narracji każdego preludium z osobna, lecz także, a może przede wszystkim *in gremio*.

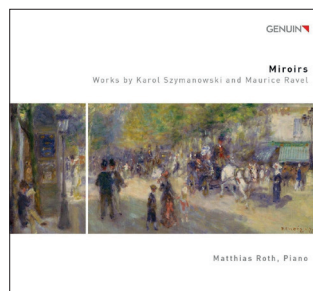
Nr 8 (2.28) to zasłużony odpoczynek po zbudowaniu kulminacji. Giętkość frazowania, subtelność cieniowania dynamicznego pozwalają dopiero tu odetchnąć słuchaczowi. Pianistka interpretuje utwór tak, że jak dotąd po raz pierwszy można usłyszeć w nim dalekie odniesienia do wczesnej twórczości A. Skriabina.

Nr 9 (2.44) można odczytać jako intymne pożegnanie, spowiedź, rozrachunek z przeszłością, odchodzenie w dal. Preludium w tak urzekającym, głęboko psychologicznym ujęciu jest przepiękną, końącą kartą na zakończenie cyklu. Z interpretacji wзира prawda o kondycji człowieka – prawda o każdym z nas, dlatego można tej kreacji słuchać bez końca – J. Domańska nie stroni także od powiązania swojej interpretacji z twórczością A. Skriabina.

Pewna doza młodzieńczej nieśmiałości, a być może dla niektórych nawet niepewności, nienarzucanie odbiorcy własnych wizji odczytania, rozumienia i odczuwania utworów, traktowanie ich jako propozycje artystyczne, to wspólny mianownik preludiów – kompozycji z jednej strony zafiksowanych nutami i będących emanacją wyobraźni twórcy, a z drugiej ich dźwiękowego urzeczywistnienia w pianistycznej interpretacji. J. Domańska twórczo odczytywała 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” Joanny Domańskiej jest autentyczny oraz autonomiczny. I dzięki temu prawdziwy, jedyny, wyjątkowy.

Matthias Roth (Genuin, GEN 18627, wyd. 2018 r.)³

Preludium nr 1 (2.08) – w partii lewej ręki pierwsze dźwięki wielu taktów są „wybijane” (niewielkimi akcentami metrycznymi), co w połączeniu ze stosunkowo szybkim tempem nie tworzy klimatu spokoju, czy ponadczasowości, a powoduje pewne odczucie



³ Płyta zawiera ponadto *Wariacje b-moll op. 3* i *Etiudę b-moll op. 4* nr 3 K. Szymanowskiego oraz *Miroirs* Ravela.

mechaniczności w prowadzeniu narracji. Doprowadzenie do niezbyt rozbudowanej kulminacji odbywa się jedynie drogą crescendowania pozbawionego napierania na puls lub/i choćby niewielkiego przyspieszania. Melodii prowadzonej w partii prawej ręki daleko do wyrafinowania czy wykwintności. Brzmi ona mało ciekawie, pusto, niemal nie niesie ze sobą żadnych emocji. Pianista nie kształtuje obrazów muzycznych w sposób plastyczny i przekonujący, a wpisane ręką kompozytora dyspozycje *dolce cantando* są mu całkowicie obce. *Rallentando* w ostatnich taktach zrealizowane w sztuczny, mechaniczny sposób.

Nr 2 (2.15) grane jest *con moto* (zamiast *Andante con moto*), bez estymy, z krótkim frazowaniem, a chwilami nawet bezduszenie. Prymat arytmetycznego realizowania miejsc polirytmicznych (oraz z synkopami) nad melodyką – tak bardzo powabną w zamyśle kompozytorskim – obnaża miałość ujęcia tego preludium. Jedynie wykonanie 6 ostatnich taktów, dzięki wolniejszemu tempu, zyskuje lepsze oblicze artystyczne.

Nr 3 (1.16) – tempo dobrze dobrane do sposobu prowadzenia narracji to zaleta wykonania, niepochylenie się nad jego stroną brzmieniową, a w drugiej połowie utworu „dostawianie nuty do nuty” (rozumiane jako brak kształtowania linearnego przebiegu linii melodycznej, brak płynności frazowania) oraz niezgrabności dynamiczne – to poważne wady. I nie może ich zniwelować próba nadmiernego ukazywania przez pianistę poszczególnych głosów w ich polifonicznym przebiegu, jeśli nie są one plastycznie i logicznie eksponowane.

Nr 4 (1.20) – rozpoczynanie każdej frazy od delikatnego akcentu (t. 1–8, ale również niektóre kolejne), bardziej nerwowe realizowanie powtórzenia pierwszego ośmiotaktu, a przede wszystkim powtarzanie ciągle tego samego wzoru frazowania (delikatne przyspieszanie wraz z crescendowaniem przy wznoszącym kierunku linii melodycznej oraz ściszenie i zwalnianie przy opadającym) staje się niezwykle natarczywe, gdyż powtarzane jest dokładnie w ten sam sposób w całym utworze – sztańcowo, bezduszenie, z nieuwzględnianiem napięć harmonicznym, rozwoju formy i narracji. Pianista nadal poszukuje (od *Preludium nr 1*) klucza do odczytania intencji kompozytora, ale go nie znajduje, wskutek czego nie można mówić o próbie narracyjnego budowania cyklu preludium, gdyż jak dotąd żadne z nich nie stanowi przekonującego, ujmującego swą ekspresją samoistnego, a jednak współzależnego od poprzedniego i/lub następnego ogniwa cyklu.

Nr 5 (1.15) – w szybkim tempie (niestety bez napierania na pulsację) oraz wysokiej dynamice pianista czuje się pewnie, choć i tak nie zachwyca ani frazowaniem, ani głębią brzmienia. Forte jest głośne, ale nie wypełnione emocjami. O falowaniu dynamiczno-agogicznym nie ma mowy, podobnie jak o żarze czy pogłębionej ekspresji. Dźwięk fortepianu nie jest nasycony, spotęgowany – instrument

nadal brzmi jasno i sucho. Takty 43–46 brzmią niczym ćwiczenie techniki okta-
wowej (partia lewej ręki).

Nr 6 (2.12) o dziwo pianista uchwycił nieomal skriabinowski wydźwięk tego
preludium – gra spokojnie, operuje niskimi gradacjami dynamicznymi, ma
dużo muzycznego czasu. Gdyby jeszcze pokusił się o elastyczniejsze frazowanie
i kształtowanie sonorystyczne – efekt byłby pełen. Wykonawca nie lubi przecho-
dzenia z rytmu dwójkowego na triolowy lub kwintolowy (t. 25–28), co było sły-
szalne również w poprzednich preludiach.

Nr 7 (2.34) z niezwykle kontrowersyjnym kształtowaniem wewnątrzfrasowej
agogiki, które polega na w miarę swobodnym traktowaniu ćwierćnut z kropką,
ćwierćnut i ósemek, ale absolutnie arytmetycznym/metronomicznym wygry-
waniu szesnastek, kwintol, sekstol, nonoli, decymoli. Zdarza się zbędne akcen-
towanie pierwszej miary w takcie. Niedograny ostatni dźwięk (c) w t. 39. Ostat-
nie siedem taktów zagrano mechanicznie, z bardzo sztucznym zwolnieniem.
W wymiarze makro pianista poprawnie (co nie oznacza przekonująco) wyko-
nuje większość dyspozycji, dokładnie wpisanych w tym preludium przez
kompozytora.

Nr 8 (2.29) pozostaje w duchu *Preludium nr 6*, a pianista stara się je kształtować
z długim frazowaniem. Mechaniczność wykonania niektórych fragmentów jest
jednak chwilami wyczuwalna.

Nr 9 (2.24) zmianom dynamicznym nie towarzyszą zmiany agogiczne, co two-
rzy dziwną dysharmonię – wzajemną niekompatybilność niektórych elementów
wykonania. Dopiero od t. 10 gra staje się bardziej spójna pod tym względem.
W t. 22–23 do głosu dochodzi „aptekarskie”, całkowicie sztuczne realizowa-
nie pauz, a to za sprawą puszczenia prawego pedału. Tworzą się wtedy swoiste
„dziury” w muzycznej materii, które nie mają artystycznej racji bytu.

Emocjonalna pustka, niewsłuchiwanie się w wybrzmiewające dźwięki, ordy-
nowanie nie zawsze adekwatnych do typu narracji, nieco za szybkich temp, gra
bardzo powierzchowna emocjonalnie, arytmetyczne rozliczanie miejsc poliryt-
micznych, a zwłaszcza nieprzekonujące operowanie agogiką zafałszowują w uję-
ciu M. Rotha prawdziwy, głęboki, romantyczny wydźwięk pierwszego opusu
Szymanowskiego. To bardzo przeciętne pod względem artystycznym wykona-
nie, bez choćby próby ukształtowania indywidualnego oblicza każdego ogniwa,
ani tym bardziej całego cyklu.



Radosław Sobczak (DUX 1502, wyd. 2018 r.)⁴

Preludium nr 1 (2.16) – bardzo dziwne operowanie muzycznym czasem (zwolnienia, powstrzymywanie niektórych dźwięków, przyspieszenia nieadekwatne do treści muzycznej) ma się nijak do operowania dynamiką (oba te czynniki są niekompatybilne), granie poszczególnymi frazami, a nie obejmowanie większych odcinków to minusy. I nie może tu pomóc we właściwym oddaniu istoty utworu jedynie prawidłowa pedalizacja.

Nr 2 (2.14) interpretowane płynnie, niestety historycznie pod względem agogicznym, o przyjemnym, ciepłym brzmieniu, ładnym legato i z właściwą pedalizacją.

Nr 3 (1.48) z zupełnie zdezintegrowanym, nieprawidłowo realizowanym rytmem, oddalonym tak bardzo od zapisu nutowego, że nie można już tego zjawiska kłaść na karb improwizacyjnego podejścia do utworu i swobody twórczej. To już nie *Preludium* op. 1 nr 3, lecz wariacja na jego temat.

Nr 4 (1.46) – o dziwo wykonawca powstrzymuje nieco swe zapędy agogiczne, choć i tak z gry wyziera duża niecierpliwość i niezwykajne pojmowanie muzycznego czasu utworu. Aura brzmieniowa jest przekonująca.

Nr 5 (1.21) – może nie jest wykonane arcyprecyzyjnie pod względem technicznym i superczytelne, ale przynajmniej nie ma w jego interpretacji dziwactw agogicznych. Wolumen brzmienia duży, jednak wydobywany dźwięk nie jest na szczęście „przebijany”, frazowanie logiczne a linie melodyczne ukazywane wyraźnie.

Nr 6 (2.06) – wewnątrzfrazowe rozchwanie pulsu na samym początku (nie wiadomo, jakie jest zasadnicze tempo utworu), a także późniejsza jego niestabilność nie wpływają aż tak destrukcyjnie na to preludium, jak w niektórych poprzednich.

Nr 7 (3.09) – a jednak można mieć trochę czasu na agogiczne kształtowanie frazy. Szkoda tylko, że nie idzie ono w parze z cyzelowaniem dynamiki. Kapryśność rytmiczna tego utworu podkreślana dodatkowo kapryśnością wykonawcy i jego bardzo swoistym wyczuciem agogiki, są spotęgowane przez woluntaryzm w kształtowaniu dynamiki, a chwilami również niewielką asynchroniczność gry obu rąk. Budowanie głównej kulminacji przekonujące, wygaszanie utworu na końcu już nie, ze względu na nerwowość agogiczną.

⁴ Monograficzna płyta zawiera ponadto *II Sonatę A-dur* op. 21 K. Szymanowskiego. *Mazurki* op. 50 nr 14 i 15, *Etiudę b-moll* op. 4 nr 3.

Nr 8 (2.35) rozpoczęte dużym poziomem głośności (kompozytor wpisał *pp*), który ma tendencję do dalszego wzrastania, stając się obcesowy. Nieprzewidywalność agogiczna w połączeniu z dynamiczną (m.in. zdecydowanie przerysowane / zbyt intensywne stosowanie nagłych zmian poziomu głośności, raportowe uwypuklanie drugo- i trzeciorzędowych wątków) powoduje uczucie znacznego rozchwiania emocjonalnego i rozbijania zwartości formy, zwłaszcza w drugiej połowie utworu.

Nr 9 (2.47) – akcentowanie niektórych dźwięków, znienacka wybijających się z tła to główny grzech wykonania tego preludium. O ile pianista niemal panuje nad narracją i operowaniem czasem muzycznym, o tyle nad poziomem głośności już nie zawsze.

Wykonanie przez R. Sobczaka op. 1 Szymanowskiego jawi się jako głęboko rozczarowujące, wręcz mało udane. Wykonawca nie panuje albo nad agogiką, albo nad dynamiką, a niekiedy nad oboma czynnikami naraz, dlatego utwory podlegają w większym lub mniejszym stopniu dezintegracji, stając się jedynie pretekstem do woluntarystycznych poczynañ grającego. O dziwo pedalizacja a także artykulacja nie budzą zastrzeżeń.

Casus R. Sobczaka dowodzi, że kierowanie się (wyłącznie) intuicją i własnym, wewnętrznym wyobrażeniem o utworach jest zbyt często zawodne i absolutnie niewystarczające do (w pełni) przekonującego oddania treści dzieła muzycznego. Okazuje się, że nagrana przez niego część antologii fortepianowej spuścizny Szymanowskiego jest mało odporna na tego typu zakusy czy eksperymenty. Brak stabilności agogicznej i emocjonalnej, chwilami woluntarystyczne traktowanie autorskiego tekstu nutowego to „grzechy główne” tych interpretacji.

Trawestując znane powiedzenie, można jednak skonstatować, że „w beczce dziegciu łyżka miodu”. Otóż nagrania Chopinowskich koncertów z R. Sobczakiem przy fortepianie (Podlasie Chamber Orchestra, dyryguje Kazimierz Dąbrowski) okazują się świeżym spojrzeniem i wytchnieniem dla słuchacza, wyróżniając się spokojną narracją, niewygórowanymi tempami, adekwatnym do rozwoju linii melodycznej stosowaniem *rubato* (zwłaszcza w kadencjach ornamentalnych). Nie jest to interpretowanie arcydzieł Chopina *brillante* – pełne blichtru i chęci ukazania siebie i swej sztuki wykonawczej, z umieszczonym w nich przesłaniem o własnej nieomyślności (*vide* niekiedy zaborcza gra M. Argerich). To ujęcie utworów adekwatne do wieku kompozytora u progu kariery, wykonane przez pianistę bez cech zaborczości, nieco ostrożnie, bez sentymentalizowania, ale też bez epatowania techniką i wirtuozowskim blaskiem. To „Chopin młodzieńczy,

a dojrzały”, ponieważ grany z jakże cenioną przez niego prostotą, którą N. Perelman określa jako grę wyrafinowaną minus manieryczną⁵.



Marek Szlezer (Dux 1367, wyd. 2018 r.)⁶

Preludium nr 1 (2.21) – potoczyste tempo przy zachowaniu wzorowego spokoju, długa, a jednak niezamazująca przebiegu pedalizacja, naturalnie układane frazowanie, dobrane do rozmiaru utworu narastanie do kulminacji – całości słucha się bardzo przyjemnie.

Nr 2 (2.36) – naturalność frazowania, niezwykle ciepłe brzmienie, płynność przebiegu i stosowanej dyskretnie agogiki powodują, że siła przekonywania utworu jest olbrzymia.

Nr 3 (1.22) – w skromności cnota, chce się rzecz słuchając tej urokliwej, jakże wciągającej swą narracją i kompatybilnością, wszystkich czynników wykonawczych, interpretacji.

Nr 4 (1.47) stanowi emocjonalne rozwinięcie poprzedniego. Dyskretna dynamika, idealnie dobrane tempo i dynamika, wyraziste, „wypukłe” frazowanie decydują o uroku tej interpretacji.

Nr 5 (1.10) – kontrolowany rozmach dynamiczny, brak szaleńczego tempa, długa pedalizacja powodująca rozmywanie się konturów dźwięków i tym samym celowe pozbawienie brzmienia elementu stuku, narastanie długimi falami – jest w tym ujęciu wszystko, czego można oczekiwać od doskonałej interpretacji.

Nr 6 (2.30) – prymat linii nad harmoniką i sonorystyką, nasycone brzmienie nawet w niskich gradacjach dynamicznych, brak kapryśności agogicznej pozbawiają wykonanie M. Szlezera skojarzeń z twórczością Skriabina, czyniąc utwór i jego ujęcie autonomicznym.

Nr 7 (3.02) – ciepła barwa brzmienia, dużo muzycznego czasu (w dzisiejszych, pospiesznych czasach to rzecz wyjątkowa i bezcenna!), aura spokoju ewoluująca stopniowo w miarę mistrzowskiego budowania kulminacji (głównie za pomocą dynamiki, w mniejszym stopniu agogiki), dzięki czemu to najcudowniejsze preludium nie jest ekspresyjnym ukoronowaniem cyklu, ponieważ po

⁵ Nathan Perelman, *W klasie rojalia. Krótkie rozsądzienija* [W klasie fortepianu. Krótkie rozważania], wyd. IV, rozszerzone, Leningrad 1986, s. 71.

⁶ Płyta Marka Szlezera z 2018 r. zawiera ponadto *Etiudy op. 4* i *Wariacje op. 10*, nieopusowane *Preludium cis-moll* oraz *Preludium i fugę cis-moll*.

takim zagraniu pozostałe dwa preludia nie miałyby formotwórczej i emocjonalnej racji bytu.

Nr 8 (2.27) – po uniesieniach poprzedniego preludium, pora na retrospekcję i rozliczenie się z własną przeszłością. Tak odczytać można intencje wykonawcy, dzięki którym ogniwo to idealnie dopełnia emocjonalnie poprzedzający go utwór.

Nr 9 (2.34) to pieśń – hymn o rozstaniu, rzeczach ostatecznych, a zarazem rodzącej się (od t. 10) nadziei i pojawiającym się promieniom słońca.

Trzy ostatnie preludia, wypływając ekspresyjnie jedno z drugiego w genialny sposób kończą i podsumowują całe op. 1 Szymanowskiego.

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 przekonania słuchacza sprawiają, że op. 1 w kreacji M. Szlezera jawi się jako wyjątkowy rarytas fonograficzny.

Ta naturalna interpretacja pianistyczna, w znaczeniu, w jakim postulowali ją Karl Leimer i Walter Gieseking już ponad 100 lat temu (nie tylko podporządkowanie się tekstowi muzycznemu i intencjom kompozytora, ale również pełna akceptacja oraz identyfikacja mentalna i emocjonalna z językiem utworu, uznanie go za „własny”) sprawia, że op. 1 Szymanowskiego słucha się z prawdziwą przyjemnością i radością. Fenomenalnym rozwiązaniem interpretacyjnym jest również dawanie słuchaczowi czasu na rozkoszowanie się nie tylko brzmieniem, ale przede wszystkim na postrzeganie i rozpoznawanie przez niego własnych uczuć ewokowanych muzyką i refleksją nad nimi. To bezcenne.

Andrea Vivonet – op. 1 (wybór) (wyd. Naxos 8.551401, nagr. kwiecień 2019 r.)⁷

Preludium nr 2 (2.48) – frazowanie prowadzone jest nieco płasko dynamicznie i agogicznie, a przez to narracja wydaje się zbyt ostrożna. Kulminację artysta ukazuje jedynie dzięki osiągnięciu większej intensywności brzmienia.

Nr 4 (1.38) z wyraźnym dzieleniem (dzięki puszczeniu prawego pedału i chwili czekania) na poszczególne frazy (zwłaszcza w pierwszym ośmiotaktce) sprawia wrażenie nieco



⁷ Płyta zawiera ponadto 12 *Etiud* op. 33, *Maski* op. 34 i *Etiudę b-moll* op. 4 nr 3.

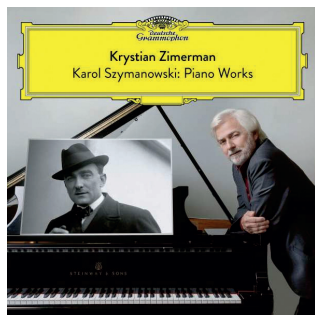
pokawałkowanego. Ponownie rozwój emocjonalny następuje wyłącznie dzięki kształtowaniu dynamicznemu. Podobnie jak nr 2 wykonanie to wydaje się zbyt ascetyczne. Czytelność rysunku melodycznego i czystość pedalizacji są bardzo wysokie.

Nr 6 (2.13) w prowadzeniu narracji pozostaje pokrewne ujęciu preludium nr 2 i 4. Brakuje operowania barwą i plastycznego różnicowania dynamiki w najcięższym jej zakresie. Nie odczuwa się żadnego odniesienia pianisty do twórczości Skriabina. Panuje marazm.

Nr 7 (2.26) – stosunkowo żywe tempo, niewielkie „łamanie pionu”, chwilami ulotny, zwiewny a nawet niefrasobliwy (!) charakter, krótko a czasami skocznie grane przednutki przełamują marazm pobrzmiewający w poprzednich preludiach, ale nie zawsze są zgodne z ideą kompozytora zafiksowaną arcyszczegółowym zapisem nutowym i bogatym stosowaniem określeń wykonawczych. Kulminacja jest duża i budowana konsekwentnie.

Nr 9 (2.33) z dobitnie, prawie natrętnie ukazywaną motywiką mimowolnie nasuwa skojarzenie z obsesyjnie powtarzającą się myślą lub dręczącym wspomnieniem, od którego nie sposób się uwolnić. Jest w tym ujęciu echo jakiegoś fatum, a może żalu, niemożności spełnienia...

Andrea Vivanet wstrzemięźliwie, by nie rzec asekurancko, statycznie, chociaż jeszcze nie kostycznie 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 preludium nr 7 i nr 9 zaczynają pełniej przemawiać do słuchacza.



Krystian Zimerman (wyd. DG 2022 r.)⁸

Preludium nr 1 (2.56) brzmi bez pośpiechu, z wykwintną prostotą, zawoalowanym brzmieniem i wydatnym operowaniem agogiką. Faza narastania emocji jest bardzo długa i nie wiąże się z przyspieszaniem tempa, lecz z operowaniem dynamiką. Partia prowadzona przez lewą rękę nadal jest tektoniczną podstawą utworu – opoką.

Nr 2 (3.43) niezwykle refleksyjnie, z giętkim prowadzeniem frazy przyobleka niemal skriabinowski kształt, do

⁸ Płyta zawiera ponadto *Wariacje h-moll* op. 10, *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 50 nr 13–16.

czego przyczynia się również wydatne kształtowanie agogiczne, wspierane trzymanymi w ryzach zmianami dynamicznymi.

Nr 7 (2.57) na początku przyjmuje improwizacyjny charakter dzięki lekkości, eteryczności i wydatności zjawisk agogicznych. Tempo nie jest powściągliwe jak w nr 1 i 2. Olbrzymia kulminacja doskonale wieńczy dzieło.

Nr 8 (3.31) o pożegnalnym, introwertycznym i skriabinowskim charakterze znakomicie pod względem emocjonalnym dopełnia ten mini cykl, tym bardziej że jego kulminacja brzmi niezwykle okazale, a po niej następuje długa faza sugestywnego wygaszania emocji.

Wyczelowana, przemyślana koncepcja wykonawcza K. Zimmermana (nagranie 2022 r.) mimo znakomitego dozowania faz napięć i odprężeń, zwolnień i przyspieszeń oraz kształtowania aury dźwiękowej nie sprawia wrażenia spontanicznej, dlatego odbiera utworom sporo uroku, co w znacznym stopniu osłabia bezpośredniość oddziaływania wykonawcy na odbiorcę. Pierwiastek intelektualny i stopień dojrzałości (nieomyślności?) wykonawcy są nazbyt eksponowane, wobec czego swoiste „smaczki” interpretacyjne, m.in. „wahnięcia agogiczne” nie zawsze przekonują, wynikają bowiem z przemyślanej, wręcz wyrafinowanej koncepcji wykonawczej, a nie spontanicznej potrzeby serca, co w nadmiernym stopniu niweluje młodzieńczą aurę tych perełek komponowanych przez nastoletniego twórcę.

Niezwykłe delikatne nucenie pianisty podczas gry jest stale obecne.

Wariacje b-moll op. 3

Patricia Arauzo (Ibs CLASSICAL, IBS 42021, nagr. 28–30 lipca 2020 r., Auditorio Manuel de Falla/Granada; wyd. 2021 r.)⁹

Debiutancka solowa płyta hiszpańskiej pianistki różni się akustycznie od standardowych realizacji. Brzmienie wynika nie tylko (a raczej nie tyle) ze specyficznego traktowania przez pianistkę instrumentu, lecz/ile z niestandardowych nastaw korekcji dźwięku i mikrofonów maksymalnie zbliżonych do fortepianu (dźwięk bezpośredni z niewielką, choć słyszalną domieszką odgłosów



⁹ Debiutancka, monograficzna płyta zawiera ponadto *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 50 (nr 1–4, 13–20), *Mazurki* op. 62, *Walc romantyczny*.

pracy mechanizmu młoteczkowego, co sprawia, że nie jest on odczuwany jako sterylny czy nawet wysterylizowany), a jednak niepozbawiony silnego, długie pogłosu. Powyższe może być kojarzone ze „zdobyczami” fonografii radzieckiej, zwłaszcza epoki analogowej, jednak taka odmiana w epoce zestandaryzowanych (czyt. nieróżniących się od siebie) masowych produkcji jest pewnym wyróżnikiem, a dla niektórych może być miłym zaskoczeniem i odmianą.

Wariacje b-moll op. 3 pianistka zdecydowanie umieszcza stylistycznie i wykonawczo w późnym neoromantyzmie z jego wybujałą szatą brzmieniową, skomplikowaną strukturą wielogłosową, zapominając przy tym, że to „zaledwie” pierwszy większy utwór fortepianowy młodziutkiego kompozytora. Jej gra jest ofensywna, emocjonalna, niezrutynizowana.

Temat (1.04) podany bardzo odległe/zdystansowany od prostoty czy skromności. Wydzielanie niektórych dźwięków w partii lewej ręki ma w nieco sztuczny sposób ukazywać polifonizację chorałowego tematu. Jego barwa pozostaje jednak stosunkowo jasna wskutek prowadzenia melodii głównie w partii prawej ręki bez podparcia jej brzmienia w niskim i najniższym rejestrze, co sprzyjałoby zarazem ukazaniu jego polifonicznej faktury.

Wariacja I (0.49) o bardzo interesująco, wielowarstwowo prowadzonej narracji. W porównaniu z dyspozycjami kompozytora pianistka znacznie zawyża poziom dynamiki. To „wybujała” romantyzm!

Wariacja II (0.31) o czytelnych intencjach i temacie, jednak pojawiających się kilku nieprecyzyjnych technicznie miejscach w przebiegach szesnastek (partia prawej ręki).

Wariacja III (1.01) potraktowana umiarkowanie mazurkowo, jednak z wzorowo czytelnym wątkiem narracyjnym. W trzech ostatnich taktach artystka ukazała jednak swą niecierpliwość, przyspieszając od t. 75 (trzeciego od końca!) tempo. W t. 76 kompozytor zadysponował *rallentando*.

Wariacja IV (0.23) przebiega w skromnym tempie, bez wirtuozowskiego blasku, grana jakby z wysiłkiem. Zgodnie z tradycją powtórzony został drugi czterotakt.

Wariacja V (0.52) potraktowana bardzo swobodnie, romantycznie z minimalnym „łamaniem pionów” w kilku miejscach i niedokładnym *legato* (nieprecyzyjne zmiany pedału), co w zamierzeniach wykonawczyni miało stanowić zapewne pierwiastek improwizacyjny. Gra otwarta, bez dozy tajemniczości, z zawyżonymi chwilami poziomem głośności.

Wariacja VI (0.14) – czytelnie, z jednym niedograniem, lecz podobnie jak *wariacja IV* pozbawiona wirtuozowskiego blasku i takiego tempa, przez co efekt *scherzando* uległ znacznemu osłabieniu. Po *poco rit.* w t. 113 pianistka nie powraca

do zasadniczego tempa, tylko gra przez chwilę szybkiej (t. 114 – czwarty od końca), co biorąc pod uwagę zastosowanie podobnego zabiegu w t. 3 od końca wariacji nr III wskazuje na intencjonalne, a nie przypadkowe kształtowanie agogiki w tych miejscach.

Wariacja VII (0.27) – stosunkowo skromne tempo pozwoliło artystce dokładnie dograć wszystkie przednutki i plastycznie frazować tematyczne motywy.

Wariacja VIII (1.12) – podobnie jak w temacie pozbawiona jest ciemnego brzmienia, ale wreszcie nie brakuje w niej prostoty. Słychać jeden zdwojony obcy dźwięk w pierwszym akordzie trioli ósemkowej w t. 144, dlatego brzmi on *major* zamiast *minor*, powstały wskutek zignorowania podwójnych bemoli.

Wariacja IX (0.41) – to skoczny (artykulacja!), zawadiacki (bardzo przejrzysta, wręcz skąpa pedalizacja, mnóstwo agogicznych „smaczków” – zawieszeń, powstrzymań, mikrorozwołnień i mikroprzyspieszeń), a nie sentymentalny pastisz walca, wykonany bez dźwiękowego zawoalowania (kompozytor zaordynował tu dynamikę w zakresie *pp* – *mf*). Rozpatrywanie zagadnień operowania agogiką w połączeniu z powyższymi elementami interpretacji jest niezwykle swoiste i bez zarzutu, jeśli przyjmie się/zaakceptuje, że mamy do czynienia z muzycznym żartem.

Wariacja X (0.31) – to wreszcie oaza tak potrzebnej w op. 3 prostoty i skromności. Pięciokrotne „złamanie pionu” przystaje co prawda do wykonania kolejnej wariacji, nie ma jednak w ujęciu pianistki uzasadnienia muzycznego.

Wariacja XI (1.15) wykonana w nieco za spokojnym tempie niekorespondującym z dwiema poprzednimi wariacjami odbywa się bez choćby minimalnych zmian agogicznych poza ostatnimi 12 taktami. Ale dlaczego pianistka w t. 219 (t. 12 od końca) rozpoczyna przyspieszanie, gdy właśnie w tym miejscu kompozytor wpisał *rall.?! Nabrzmiewanie emocji pod koniec wariacji jest dość przekonujące. Trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego pianistka tym razem stale (we wcześniejszych wariacjach czyniła to sporadycznie) łamie w pionie oktawy w partii prawej ręki? In plus można określić przekonujące, ze starannym frazowaniem i plastycznością dynamiczno-agogiczną prowadzenie głosu tenorowego (pochody ósemek wiązanych łukiem po dwie).*

Wariacja XII (1.56) wykonana w szybkim tempie, z oparciem, swadą. Pojawieniu się tematu w akordach (od t. 248, partia lewej ręki) towarzyszy nieco zmniejszona dynamika i osiągnięte/ostrożniejsze tempo, a także w wielu miejscach granie poszczególnymi, oddzielanymi od siebie motywami (zapewne z chęci czystego trafiania w niewygodnych skokach we właściwe klawisze w partii lewej ręki, co się zresztą pianistce udaje dzięki „skokom/atakowi z przygotowaniem”), jednak tego typu zabieg rozbija narracyjną spójność tej toccaty. Szybkie tempo

od t. 270 ulega na krótkim odcinku znacznemu (niemal dwukrotnemu!!!) spowolnieniu i graniu kulminacji ze stanowczo zbyt słyszalnym wysiłkiem technicznym (t. 276–278), bowiem niezwykle trudno zagrać je czysto. Znaczne przyspieszenie i ściszenie oraz krótkość artykulacji (urywanej pedalizacją) od t. 279 burzy nastrój finałowej wariacji popadającej z tego powodu w trywialność.

Niestety supremacja prawej ręki nad lewą w kilku miejscach oraz „łamanie pionów” finałowej wariacji pozbawia brzmienie właściwej/oczekiwanej „gęstości”, konsolidacji narracji, ciemnej barwy i jej nasycenia.

To niezwykle indywidualne, a przez to natychmiast rozpoznawalne, pełne temperamentu i ekspresji ujęcie tego utworu zostało obarczone wieloma niedociągnięciami.



Joanna Domańska (DUX 1673, wyd. 2021 r.)¹⁰

Temat (0.53) brzmi podniosłe, bez zbędnego namaszczenia i „cedzenia słów” (dźwięków) – płynie swobodnie, a stosowana dynamika podkreśla frazowanie.

Wariacja I (0.57) ze zmienioną – łagodniejszą, cieplejszą barwą w stosunku do początku utworu, prymatem wątku tematycznego z jednoczesnym linearnym prowadzeniem głosów kontrapunktujących i pedalizacją

lekko rozmywającą kontury dźwięków sprzyja naturalnemu frazowaniu.

Wariacja II (0.30) – lekko, szybko, chwilami bojowo, a nawet nerwowo i z kilkoma słabiej dogranymi dźwiękami wykonywanymi pierwszym palcem prawej ręki (ostatnia szesnastka w kilku grupach i taktach).

Wariacja III (0.56) – mazurek ten brzmi zamaszycie, rubaszenie i jedynie w ustępie środkowym liryczniej. Każdy głos obdarzono własną artykulacją.

Wariacja IV (0.15) – lekkość, pewność, błyskotliwość i czytelność techniki oktawowowej oraz plastyczne frazowanie są domeną wykonania tego ogniwa. Naturalność takiego ujęcia wynika również z tego, że artystka nie wydziela w partii lewej ręki dźwięków granych pierwszym palcem, by tworzyć z nich dodatkową linię melodyczną. Pianistka gra to minustudium techniki oktawowowej i arpeggiowej bez tradycyjnego powtórzenia drugiego czterotaktu, co zresztą jest zgodne z zapisem Szymanowskiego.

Wariacja V (1.04) – niewymuszona swoboda, skupienie się na plastycznym frazowaniu (czyniąc je wręcz powabnym) działają kojąco, mimo że J. Domańska

¹⁰ Monograficzna płyta zawiera ponadto *Preludia* op. 1, *4 Etiudy* op. 4, *Fantazję* op. 14.

niekiedy napiera na tempo/puls, by po krótkiej chwili z naddatkiem szczerze obdarować słuchacza muzycznym czasem łączonym z pięknym, zawoalowanym, aksamitnym brzmieniem.

Wariacja VI (0.16) rozpoczęta jakby z zastanowieniem (minimalne ociągnięcie/wstrzymanie agogiczne), przebiegająca w szybkim tempie, z doskonałą precyzją i wszechobecną lotnością/lekkością oktaf (także łamanych) brzmi wykwintnie a jednocześnie wirtuozowsko. Pianistka prowadzi narrację wielopłaszczyznowo, nadając każdemu z planów indywidualny charakter (przez zgrabne operowanie dynamiką i artykulacją), wtapiający się jednak w ogólną wymowę tego ogniwa.

Wariacja VII (0.28) rozpoczęta podobnie jak poprzednia rozwija się nieustannie pod względem stosowanego poziomu dynamiki. Bardzo czytelnie ukazywanie są motywy tematyczne w środkowych taktach tego ogniwa.

Wariacja VII (0.50) rozpoczęta agogicznie jak dwie poprzednie, co wpływa na konsolidację cyklu, ze znakomitymi trylikami (zanotowanymi przez kompozytora jako przednutki). Swada, rozmach nie pozostawiają wątpliwości co do charakteru tej wariacji.

Wariacja VIII (1.16) z niemal nonlegatowym skandowaniem triol ósemkowych (zwłaszcza w ruchu wznoszącym), które przecież objęte są jednym łukiem. Namaszczenie, tajemniczość obecne są wyraźnie(j) w drugim ósmiotakcie.

Wariacja IX (0.38) jest niewiarygodnie bogata w idee wykonawcze/interpretacyjne – od traktowania tego walca *sérieux* po pastisz, rubasznosc, zabawę, a nawet kpinę. Pianistka osiąga swój cel obficie stosując zabiegi agogiczne (np. kongenialne, chwilowe „zawieszenie” narracji na dźwięku *cis2* oznaczonym *tenuto* w t. 157). Dynamika i stosowanie różnorodnej artykulacji, zafiksowanej co prawda w zapisie dzieła przez kompozytora, zostało zrealizowane zbyt dosłownie (z niewielkim przerysowaniem). To przykład stosowania najszerzego spektrum możliwych środków wyrazowych, które nie rozsadzają stylistycznie utworu od wewnątrz, a w zamian sprawiają, że każdy słuchacz odczyta tę interpretację indywidualnie, zapewniając sobie wiele pozytywnych wrażeń artystycznych.

Wariacja X (0.38) – deklamacyjny, wyciszony emocjonalnie charakter tego ogniwa stanowi swoisty komentarz do wariacji poprzedniej.

Wariacja XI (1.24) wykonawczyni potraktowała zgodnie z dyspozycją kompozytora – *andantino*, *affettuoso*, jednak nie *legatissimo* oraz bez *dolce*. Grając soczystym brzmieniem (czyt. zawyżoną dynamiką), *poco legato* i z odrobiną niepokoju, dała słuchaczowi odrobinę wytchnienia przed brawurowym finałem wyłącznie w miejscu przypomnienia czoła tematu (od t. 224), czyniąc to za

sprawą sugestywnego zwolnienia i znacznego ściszenia, co zaowocowało pięknym, ciepłym brzmieniem.

Wariacja XII (1.54) – rozmach, wyrazistość, zdecydowanie, stosunkowo krótka artykulacja niemącona (nad)używaniem prawego pedału (artystka stosuje go „punktowo”) oraz precyzja techniczna dominują w finale *Wariacji*, będącym rodzajem toccaty. Znaczne wycofanie dynamiczne (od t. 252) umożliwia pianistce wykreowanie długofalowego crescendo, które narasta kilkoma mniejszymi/krótszymi falami. Wspaniale, potężnie brzmi ostatnie 8 taktów. To rzeczywiście postawienie „kropki nad i” – zwieńczenie dzieła. Niestety w beczce miodu znajduje się czasem łyżkę dziegciu, którą jest kilka niedogrzanych dźwięków i akordów, rwanie narracji wskutek czekania przed uderzeniem akordu/akordów po dalekich skokach. Niezrozumiałe i kontrowersyjne jest nagle zdjęcie pedału w przedostatnim takcie po pierwszym akordzie, co skutkuje tym, że dwa kolejne akordy nie brzmią tak potężnie, choć zostały oznaczone akcentem oraz *sfff*.

W interpretacji op. 3 przez J. Domańską dominuje nie tyle kontrolowana, ile głęboko przemyślana, być może dla niektórych nawet „zaprogramowana” swoboda, którą artystka łączy z bogactwem odcieni barwowych oraz artykulacyjnych – owego sławnego *touché*. Grane z polotem *Wariacje* sprawiają z jednej strony wrażenie spontaniczności, z drugiej zaś stanowią doskonałą egzemplifikację stylu wykonawczego pianistki – sztuki pianistycznej rozpoznawalnej, bo indywidualnej i charakterystycznej. Sztuka ta łączy realizację wymagań kompozytora z interesującym, własnym spojrzeniem i wejrzeniem w wykonywane dzieło przy równowadze obu czynników.



Jonathan Fournel (Alpha 1064, wyd. 2024 r.; 11.23)¹¹

Temat rozpoczęty półgłosem, w nie za wolnym tempem i potoczystym prowadzeniu narracji brzmi bardzo naturalnie, z prostotą nie zafałszowaną „pomysłami” wykonawcy.

Wariacja I – zachowane to samo tempo co w temacie i ta sama aura brzmieniowa. Wykonanie technicznie spokojem. Linia tematu jest wyraźnie słyszalna, podobnie jak niezwykle giętka, plastycznie pod względem agogicznym i kształtowania brzmienia prowadzona partia prawej ręki, która znakomicie wspomaga temat uwydatniając jego skromną prostotę. Tego typu

¹¹ Francuski pianista urodzony w 1993 r. Nagrał kilka CDs z utworami Mendelssohna, Chopina, Mozarta, Brahmsa. Analizowana CD oprócz obu cykli *Wariacji Szymanowskiego* zawiera ponadto *III Sonatę h-moll* op. 58 F. Chopina.

interpretowanie nutowego tekstu powoduje, że wariacja ta staje się naturalnym „przedłużeniem” tematu. Pod jej koniec plastyczna, chociaż niewielka pod względem dynamicznym kulminacja została doskonale wpisana w wydźwięk tego ogniwa.

Wariacja II – szybka, superprecyzyjna, zdecydowana, z bardzo oszczędnie stosowanym prawym pedałem, zagrana artykulacją poco legato została wirtuozowsko zakończona w *fortissimo*. Znakomita, precyzyjna pedalizacja.

Wariacja III jest nieco za jednostajnie prowadzona metrycznie, bez jakiegokolwiek uwypuklenia charakterystycznego, punktowanego rytmu mazurka. Staje się cudownie rzewna w ogniu środkowym i co jest coraz rzadszą cechą – śpiewna. Brzmi jak senne marzenie, jednak w takim ujęciu słyszalny jest zamysł pianisty, by ogniwo to było kontynuacją zarówno tematu, jak i pierwszej wariacji, co skutecznie scala a jednocześnie rozwija ideę dzieła.

Wariacja IV – lekkość, superdokładność artykulacyjna i pewność techniczna przy bardzo szybkim tempie robią duże wrażenie. Bez tradycyjnego powtarzania drugiego zdania.

Wariacja V zgodnie z wolą kompozytora rozpoczęta *attacca* nawiązuje swą łagodną, aksamitną aurą brzmieniową i spokojem w narracji do poprzednich nieparzystych wariacji, co wskazuje na głęboko przemyślany zamysł pianisty. To niezwykle romantyczna odsłona utworu ze znakomitą kulminacją. Przejście do następnego ogniwa – *attacca*.

Wariacja VI – superprecyzja, pewność i swoboda techniczna nie przesłoniły muzycznej idei ogniwa (*scherzando*), a kilka akcentów na początkach motywów drugiego zdania znakomicie wpisuje się w jego żartobliwy wydźwięk.

Wariacja VII – dwukrotnie częstsza zmiana prawego pedału powoduje, że powstały obraz dźwiękowy nie jest rozmazany, lecz wręcz skrajnie czytelny bez „rwania się” narracji. To niemal wyjątek w porównaniu z innymi, „przepedalizowanymi” wykonaniami op. 3 Szymanowskiego.

Wariacja VIII nie jest zbyt wolna, a przez to nie staje się ociężała. Kształtowanie narracji polega przede wszystkim na plastycznym operowaniu dynamiką uwypuklającą kształt fraz oraz kształtowaniu barw brzmienia (rewelacyjne *misterioso* od t. 142).

Wariacja IX – jakże lekko, jasno, świeżo, z prawdziwą gracją i bez pośpiechu brzmi ten uroczy walczyk, okraszony odrobiną nieśmiałości. Ile w nim smaku, autentyczności, a chwilami (dziecięcej) naiwności. To niespotykana w innych wykonaniach muzyczna retrospekcja lub wizja – wspomnienie/wspominanie odległych, lepszych, ponieważ beztroskich czasów dzieciństwa z jego

nieklamany, bo autentycznym zachwytem nad odkrywaniem i świata, i siebie w nim, i muzyki „co w duszy gra”. Istny *Meisterstück*...

Wariacja X – zagrana stosunkowo szybko, bardzo eterycznie, czym nawiązuje do wariacji poprzedniej. Z prawdziwą, nieklamaną prostotą.

Wariacja XI – zaskakuje bardzo wolne tempo, chociaż mimo to frazowanie jest przekonujące. Aura dźwiękowa nawiązuje do wariacji poprzedniej. Zwraca uwagę długa pedalizacja. Nabrzmiwanie do niewielkiej kulminacji w *mf* (t. 228) wsparte nieco większą potoczystością tempa jest bardzo przekonujące.

Wariacja XII to burzliwa gra od początku finałowego ogniwa, w szybkim tempie, z bardzo przejrzystą pedalizacją. Dopiero od t. 270 następuje osadzenie tempa, gra quasi-marcia i stosowanie dłuższych pedałów, które nie zamazują rysunku melodycznego. Linia tematu jest zawsze bardzo dobrze słyszalna nie tylko w tej wariacji. Stały wzrost dynamiki, aż po ostatni, wspaniały pokaz tematu (partia lewej ręki, od t. 290, *fff*), giętkie operowanie agogiką i czytelność narracji koronują tę nietuzinkową, wyjątkową kreację.

Mistrzostwo w kształtowaniu nastrojów, znakomite stosowanie prawego pedału, superprecyzja techniczna służąca oddaniu muzycznych idei utworu, a nie kreowania siebie (czyli własnego wizerunku jako wirtuoza) to ogromne i nie wszystkie atuty interpretacji. Zgodne z dyspozycjami kompozytora J. Fournel gra **prawdziwe** *attaca* przy przejściu do kolejnych wariacji (nie czeka, nie zwleka, nie „przestawia się” na inny typ gry, lecz czyni to *in extenso* i oczywiście bez montażu)¹². Zdumiewa przy tym wielka wyobraźnia muzyczna J. Fournela i jakże twórcze podejście do utworu. Niezawodna technika pianisty i olbrzymia wyobraźnia muzyczna służą ukazywaniu muzycznego piękna tego utworu.

¹² Wskazuje na to zazębianie się końcowego dźwięku / końcowych dźwięków poprzedniej wariacji z pierwszym(i) następnej wariacji przy użyciu (lub bez użycia) prawego pedału, niezależnie czy dotyczą partii tej samej ręki, czy obu rąk, czy ich zmiany.

Joanna Marcinkowska (AM 1–19 i AM 1–20, nagr. wrzesień 2024 r., Aula Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu, wyd. marzec 2025 r.; 13.05)¹³

Temat brzmi molto legato, z wyważonym brzmieniem, nobliwie i podniosłe oraz na tzw. szerokim oddechu. Spokój panuje i w arpeggiowanych akordach, i w kształtowaniu linii.



Wariacja I – wielowarstwowość została znakomicie odzwierciedlona – wszystkie głosy, a nie tylko prowadzący temat są doskonale słyszalne, dzięki nadawaniu im barwy adekwatnej do roli w tym ogniwie. Molto legato pozostaje jedwabiste, a aura cudownie romantyczna.

Wariacja II – nadal króluje muzyka i linia, a nie wirtuozowski popis, który we właściwie dozowanej dawce odgrywa swoją funkcję, służąc wzmożeniu napięcia.

Wariacja III – hieratyczny mazurek ze znakomicie uchwyconym charakterem i wielowątkowym, symultanicznym prowadzeniem głosów. Prawdziwie polifoniczna, niezwykle mądra i dojrzała interpretacja.

Wariacja IV – to pierwsza z wariacji, w której czynnik wirtuozowski dochodzi śmiało do głosu, a jednak nie dominuje ani nad kształtowaniem linii, ani nie przyczynia się do „technicyzacji” przebiegu wariacji. Precyzja techniczna w wykonywaniu przebiegów oktawowych jest celująca i nie zdominowała powabności w prowadzeniu linii melodycznej. Zgodnie z tradycją drugi czterotakt jest powtórzony, a sugestywnie stopniowane zwolnienie na jej końcu zapowiada kolejne ogniwo.

Wariacja V – zwiększona dawka emocji, estyma, ciemne brzmienie, plastyczne prowadzenie wszystkich planów i stałe nawiązywanie do aury poprzednich ogniw sprzyja rozwojowi narracyjności, a giętkość linii i legato są nadzwyczajne. Wzmoczona skala emocji, gra jest gęsta brzmieniowo, nasyciona.

Wariacja VI to rewelacyjnie zagrane scherzo – lekkie, super dokładne artykulacyjnie i brzmieniowo, bez zapomniania o kształtowaniu frazy i narracji.

¹³ Dwupłytowy album zatytułowany *Muzyka polska* (aż 140 min. nagrań) zawiera wybrane utwory trzech największych polskich kompozytorów piszących na fortepian: F. Chopina (*Mazurki* op. 24, *Scherzo b-moll* op. 31, *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22, 3 walcze: *Es-dur* op. 18, *As-dur* 42 i *As-dur* op. 34 nr 1 oraz 2 nokturny: *Des-dur* op. 27 nr 2 i *H-dur* op. 62 nr 1), Ignacego Jana Paderewskiego (popularne miniatury – *Menuet G-dur* i *Legenda As-dur* oraz niemal nieznanymi i jakże rzadko wykonywanymi cyklami *Pieśni wędrowca* op. 8, nagrany dotąd przez Karola Radziwonowicza a także Jonathana Płowrighta) i Karola Szymanowskiego (oprócz *Wariacji b-moll* op. 3, *Fantazja C-dur* op. 14 i *Mazurki* op. 50 nr 1–4).

Wariacja VII – wirtuozowsko potraktowana, z rozmachem i potęgą brzmienia jawi się jako antyteza poprzedniej wariacji. Zabieg tego typu wbrew pozorom scala narrację, ukazując bogactwo intencji zarówno kompozytora, jak i wykonawczyni, twórczo odczytującej sugestie Szymanowskiego.

Wariacja VIII – wyciszone, pochmurne, skupione w swej narracji ogniwo o wydźwięku żałobnym, urzeka spokojem, powagą i ponadczasowością. To w cudowny muzycznie sposób ukazanie *memento mori*. Jakże bogate skojarzenia może wywołać mistrzowsko skomponowane i kongenialnie wykonanie tej wariacji mającej zaledwie 16 taktów...

Wariacja IX staje się prawdziwym wytchnieniem i przypływem nadziei, stanowiąc antytezę poprzedniej wariacji, chociaż w swym wydźwięku jest odległym wspomnieniem i pragnieniem (powrotu) lepszego świata. Ten spokojnie i nostalgicznie poprowadzony przez pianistkę walc urzeka każdym motywem, frazą, a dobór środków wykonawczych idealnie współgra z ideą zapisaną przez kompozytora nutami... Jego aura dźwiękowa jest *non plus ultra*.

Wariacja X zagrana z ujmującą skromnością, prostotą, z recytatywnym odcieniem, urzeka wdziękiem i wysublimowaną aurą brzmieniową. Dzięki takiemu podejściu J. Marcinkowska przygotowuje słuchacza do kolejnego ogniwa, a jednocześnie poszerza skalę ekspresji, rozumianą nie tylko jako grę głośną, mocną, lecz również w odwrotnym kierunku – cichą, osobistą, wręcz intymną.

Wariacja XI – deklamacyjność, liryzm, łagodność w kształtowaniu frazy są przeżożone. Fragment modulujący, nostalgiczny znakomicie przygotowuje przypomnienie czoła tematu w ostatnich taktach tej wariacji.

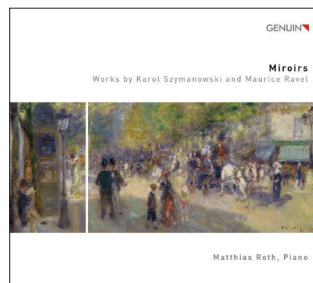
Wariacja XII – gra „długimi falami”, z wyraźnym ukazywaniem linii tematu, dostosowanie pedalizacji zarówno do dynamiki, jak i frazowania, unikanie bezwzględności w „egzekwowaniu” najwyższych gradacji dynamicznych (dzięki czemu brzmienie nigdy nie jest „przebijane”, a frazowanie czytelne) to najbardziej charakterystyczne cechy wykonania finału *Wariacji b-moll*. Nie przerosł się on w toccatę, lecz wspaniałe pod względem ekspresji „dopowiedzenie” zarówno formy utworu, jak i jego muzycznej treści.

Wariacje b-moll op. 3 w ujęciu J. Marcinkowskiej jawią się jako utwór bardzo dojrzały, mądry i zarazem fascynujący, a nie „młodzieńczy” (czyt. niedojrzały, jak chcą niektórzy muzykolodzy). Urzeka m.in. frazowaniem i kształtowaniem barwy. Nieustanne rozwijanie narracji, kalejdoskopowość ujęcia poszczególnych wariacji scementowana adekwatnymi do muzycznej treści barwami brzmienia, co znakomicie świadczy nie tylko o wybornym, szeroko pojętym warsztacie, lecz przede wszystkim o wyobraźni artystki, w tym coraz rzadziej spotykanej wrażliwości na jakość i adekwatność rodzaju dźwięku oraz mistrzostwo w jego

kształtowaniu. Sztuka operowania prawym pedałem pozostaje zawsze na usługach podkreślania muzycznej treści tego arcydzieła. Umiejętność pozbawiania (jeśli potrzeba) brzmienia „młoteczkowego” charakteru sprawia wrażenie grania nie na klawiszach, lecz znacznie bardziej bezpośredniego, nieomalże na strunach. Sztuka ta staje się coraz bardziej nieobecna w nagraniach wielu pianistów, więc tym bardziej zasługuje na podkreślenie. Przemożne wrażenie zwracania się swą grą bezpośrednio do słuchacza jest kolejną cechą interpretacji tej wyjątkowej pianistki.

Matthias Roth (Genuin, GEN 18627, wyd. 2018 r.)¹⁴

Temat (0.52) rozpoczęty nieco szybciej i po kilku dźwiękach zwolniony. Wszystkie składniki akordów słyszalne, ale melodia w nich nie jest uwydatniana. Skąpe stosowanie zmian dynamicznych. Kształtowanie agogiki z tendencją do przyspieszania szesnastek. Charakter tematu pozostaje mało nobliwy i pozbawiony aury tajemniczości.



Wariacja I (0.59) prowadzona spokojniej niż temat, z wyraźnie eksponowaną melodią. Przebiegi w partii prawej ręki pianista gra *molto legato*, nieco leniwie i matowym brzmieniem.

Wariacja II (0.30) nie poraża ani tempem, ani temperamentem, ani wyrazistością i dokładnością artykulacyjną, ani tym bardziej dynamiką (stanowczo za niski jest jej poziom), ani charakterem (brak *agitato*). W drugim ośmiotakcie wyraźnie słyszalna nerwowość i przyspieszanie. W t. 43 źle odczytany pierwszy akord w partii prawej ręki (o kwartę za nisko!!!)¹⁵.

Wariacja III (1.17) grana za wolno, zbyt równa agogicznie, z beznamiętnie prowadzonym akompaniamentem. W środkowym ogniwie jeszcze spokojniejsza, powolniejsza – zupełnie pozbawiona jakiegokolwiek śladu taneczności, a tym bardziej mazurkowości. To już nawet nie wspomnienie mazurka, lecz „martwa natura”. Na kresce taktowej t. 75/76 wyraźnie odznaczająca się chwila ciszy

¹⁴ Płyta zawiera ponadto *Preludia* op. 1 i *Etiudę b-moll* op. 4 nr 3 Szymanowskiego oraz *Miroirs* M. Ravela.

¹⁵ Por. z zapisem nutowym, Karol Szymanowski, *Dziela*, red. edycji Teresa Chylińska, PWM, Kraków: Tom 13 – 9 *Preludiów* op. 1, 4 *etiudy* op. 4, 12 *etiud* op. 33, *Wariacje b-moll* op. 3, *Wariacje h-moll* op. 10, *Fantazja C-dur* op. 14, *Preludium i fuga cis-moll*, wyd. I, red. Ewa Bukojemska, 1982, s. 58. Nie słysząc (niemal) dźwięku *ges* oktawy trzykresłnej, co zafałszowuje rysunek melodyczny głosu najwyższego.

(puszczenie prawego pedału) niepasująca do przedstawianego przez pianistę sposobu narracji (brak tempo rubato).

Wariacja IV (0.13) poprowadzona trochę nerwowo, ale ze słyszalnymi trzema planami: melodią w oktavach (partia prawej ręki zrealizowana ostrym brzmieniem, „technicznie”, przyciężko, bez osłepiania pod względem precyzji i tempa), melodią prowadzoną w partii lewej ręki przez pierwszy palec (górne dźwięki arpeggiowanych akordów) i dolnymi składnikami akordów. Słychać, że wykonawca stara się nadać każdemu planowi inny odcień barwy brzmienia.

Wariacja V (0.58) stosunkowo giętka agogicznie, ze staraniem się o stonowane, zamglone brzmienie. O wyrafinowaniu w stosowaniu środków ekspresji nie ma jednak (nadal) mowy.

Wariacja VI (0.14) – w miarę błyskotliwa, trochę za głośna, z wydatnym (natrętym) realizowaniem widełek dynamicznych i nagłym/gwałtownym różnicowaniem poziomu głośności, co w tak miniaturowej wariacji nie sprawdza się, a staje wręcz samodzielnym, oderwanym od pozostałych czynnikiem wykonania. Żartobliwy nastrój oddany bardzo umiarkowanie, z powodu zbytnej nadgorliwości/dosłowności/dosadności w odczytywaniu wskazówek kompozytora.

Wariacja VII (0.28) z bardzo długą pedalizacją, zamazującą czytelność artykulacyjną szesnastek (partia prawej ręki). Mało wyraźny tryl (t. 121) i przednutki. Ukazywanie melodii tematu w drugiej połowie wariacji problematyczne (narracja rwie się). Wyraźne oddzielenie pauzą (oddechem) od ogniwa następnego (mimo wskazówki kompozytorskiej) *attaca* rozbija cykl i tworzenie większych całości.

Wariacja VIII (1.22) rozpoczęta przekonująco i prowadzona cały czas półgłosem. Pianista w czterech muzycznych odcinkach powiela ten sam pomysł wykonawczy, a raczej brak pomysłu na tworzenie nastroju i kształtowanie wariacyjności przebiegu. Jego gra nie wzbudza ani zaciekawienia, ani emocji, ponieważ pianista nie zmienia barwy (nie uwypukla różnych, a nie tylko górnych składników akordów i nie tworzy z nich plastycznej linii), nie realizuje wpisanej na początku wariacji uwagi *Pesante ben tenuto*, nie rozwija narracyjnie tego ogniwa, nie stosuje mikroagogiki. Wariacja ta brzmi płasko, martwo i nieciekawie.

Wariacja IX (0.42) z przekonującym, stylowym, lekkim początkiem, nieuzasadnionym przyspieszaniem (w miejscach o ruchu ósemkowym – zwłaszcza w t. 161–164) i agresją dźwiękową (tamże) w drugim ósmiotakcie. Wykwintność tego walca została tym samym zburzona. Drugi okres realizowany w zawyżonej dynamice, z przyspieszaniem (analogiczne do pierwszego szesnastotaktu). Ostatnie cztery takty podobnie jak początek – stylowe, spokojne, lekkie.

Pianista nie odzwierciedlił w tej wariacji ulotnego charakteru i polotu tej wyjątkowej muzyki.

Wariacja X (0.39) – „dostawianie” nuty do nuty (dźwięku do dźwięku) w partii lewej ręki bez jakiegokolwiek modelowania agogicznego czy dynamicznego, sztuczne i zbyt duże zwolnienie w t. 193 – w takim ujęciu z tej uroczej wariacji wieje nudą.

Wariacja XI (1.09) grana głośno (choć Szymanowski wpisał *pp*), z wyraźną niecierpliwością agogiczną. Frazowanie pozbawione giętkości i plastyczności a legato wątpliwe (kompozytor wymaga *legatissimo*!). Całkowite pominięcie *rallentando* w t. 213 i wejście „z marszu” w t. 214, w którym rozpoczynają się genialne modulacje/przesunięcia modulacyjne w progresji opadającej dowodzi nierozumienia przez wykonawcę istoty tej muzyki, a być może także budowy formalnej utworu! O dziwo przypomnienie tematu wariacji (od t. 224) wykonane zostało w miarę przekonująco. Ogniwu to obrazuje nie tyle niedojrzałość, ile bezradność muzyczną pianisty.

Wariacja XII (1.43) – początek głośny (w zawyżonej gradacji dynamicznej, co sprawia, że wariacja nie nabrzmiewa wolumenem, zgodnie z wolą kompozytora od *mf* aż do *fff*), w bardzo szybkim tempie, *non legato*, z tendencją do przyspieszania w miejscach, gdzie pojawiają się elementy tematu (w partii lewej ręki). W t. 275–278, granych bez zwalniania, czytelność, precyzja i dokładność (dynamiczna oraz metryczna) wielu dźwięków nie jest najwyższa. W tym tempie nie da się bowiem dograć wszystkiego i to w dodatku czysto. Obraz zaciemnienia za obfita, jak na obrane tempo, pedalizacja. Dopiero w finale *Wariacji b-moll* pianista czuje się jak ryba w wodzie. Wszystkie poprzedzające go ogniwa stanowiły niejako „preludium”, wstęp do (pustego) wirtuozowskiego popisu. Wykonawców tego typu Harry Neuhaus nie cenił, gdyż uważał ich za wirtuozów, ale nie za prawdziwych muzyków.

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



Przemysław Witek (nagr. Radio Watykan, maj 2012 r.; 11.52)

Temat wyciszony, bardzo spokojny z wydatnym operowaniem muzycznym czasem.

Wariacja I płynie bardzo leniwie, statycznie, niewielkie napieranie na tempo wyczuwalne jest w jej dalszym przebiegu z jednoczesnym powracaniem do kojącego, podstawowego pulsu.

Wariacja II obywat się bez przebijania dźwięku, czy wirtuozowskiego blichtru. Doskonała precyzja artykulacyjna i metrorhythmiczna idą w parze z wydatnym frazowaniem.

Wariacja III przekonuje m.in. prawdziwie mazurkowo ujętym tematem z wyraziście punktowanim rytmem i krótką artykulacją. Na tym tle jakże świeżo, niewinnie i uroczo brzmi ustęp środkowy dosłownie (na)szkicowany piórkiem.

Wariacja IV zdumiewa niespotykanym w innych nagraniach potraktowaniem partii lewej ręki – górne dźwięki arpeggiowanych akordów tworzą legowaną linię ukazywaną niezwykle plastycznie. Lekkość i precyzja pochodów oktaowych w partii prawej ręki nie pozostawia niczego do życzenia.

Wariacja V rozpoczęta stosunkowo zwawo stopniowo wygasza swój dynamizm, by po chwili wznieść się do niewielkiej kulminacji.

Wariacja VI – przezroczysta brzmieniowo, z prymatem linii prowadzonej przez prawą rękę nie daje przecucia tego, jak pianista potraktuje kolejną wariację.

Wariacja VII jest osadzona w tempie, zagrana bez forsowania brzmienia, z krótką pedalizacją, z wyraźnym ukazywaniem elementów tematu.

Wariacja VIII brzmi z prostotą, tajemniczo, ale nie żałobnie. Cechuje ją niewielki diapazon stosowanej dynamiki.

Wariacja IX to spokojny, powolny (leniwy) walc, w którym pianista ukazuje nawet – wydawałoby się – mniej ważne motywy. Toczy się on sennie, jakby w półśnie, stając się nierzeczywisty. To wyjątkowe ujęcie.

Wariacja X pozostaje, podobnie jak poprzednia, w ulotnej aurze, choć środki agogiczne są w niej stosowane znacznie bardziej oszczędnie.

Wariacja XI to powrót do rzeczywistości, a deklamacyjny styl prowadzenia frazy sprawia wrażenie opowiadania o czymś niezwykle ważnym. W ten sposób artysta przygotowuje ogniwo finałowe.

Wariacja XII grana jest bardzo równo, wyraziście brzmieniowo, swobodnie. Nie ma w niej przekrzykiwania i forsowania brzmienia nawet w najwyższych gradacjach dynamicznych. Wyczuwa się, że P. Witek pozostawia sobie dużą rezerwę możliwości zarówno technicznych, jak i ekspresyjnych, że nie „wyżywa się” na utworze za wszelką cenę, ale prowadzi narrację mądrze, dojrzałe i bardzo czytelnie. Podobnie jak w wybranych preludiach z op. 1, także 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, a przy tym pozbawiona chęci eksponowania za wszelką cenę własnego pianistycznego kunsztu, a tym bardziej wirtuozowskiego blasku. Artysta nie zapomina, że wykonuje wczesne utwory Szymanowskiego¹⁶.

Etiudy op. 4

Dominik Wizjan (CD KNS Classical A/072, wyd. 2018 r.)¹⁷

Op. 4 nr 1 (3.46) – lotne tempo i jednocześnie ulotna aura brzmieniowa z giętkim frazowaniem. Ogniwo środkowe mogłoby być powściągliwsze w tempie. Pianista nie zapomina, że gra etiudę, a nie preludium (i to w dodatku w stylu Skriabina). Dzięki temu utwór i jego interpretacja brzmi autonomicznie i oryginalnie, a wykonanie nie ma charakteru epigońskiego.

Op. 4 nr 2 (1.59) – czynnik melodyczny jest stale obecny i dzięki temu techniczny nie wysunął się na plan pierwszy. Szybkie tempo przy zachowaniu czytelności brzmienia i artykulacji. Zaskakujące, wręcz zabawowe zakończenie!

Op. 4 nr 3 (5.17) stanowi duży kontrast w stosunku do etiudy poprzedniej. Prowadzona w skupieniu i bez zbędnego namaszczenia narracja nabrzmiewa nieustannie. Wycofanie dynamiczne, a także agogiczne powodują, że doprowadzenie do kulminacji, i ona sama, rozbrzmiewa pełnym blaskiem. Uroczy,



¹⁶ Przemysław Witek nagrał ponadto *Preludia* op. 1 (nr 1–5) oraz *Sonatę c-moll* op. 8 Szymanowskiego. Szczegóły zob. Bogusław Rottermund, *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje: tom I – Preludia, wariacje*, Szczecin 2018, s. 62–63 (preludia); *tom II – Sonaty*, Szczecin 2020, s. 33–34.

¹⁷ Płyta zawiera ponadto nagranie *12 Etiud* op. 25 F. Chopina i *2 Etiudy* K. Dębskiego.

„szepczący” powrót do głównego wątku i rozłożone w czasie wygaszanie tempa brzmią bardzo przekonująco. Takie ujęcie bardzo dobrze wpisuje się w cykl i nie stanowi jego pompacyjnego zwieńczenia, po którym kolejna etiuda stałaby się jedynie sztucznie „doklejona” do op. 4.

Op. 4 nr 4 (3.42) z obszerną pedalizacją rozmywającą brzmienie, z sugestywnie kształtowanym pod względem dynamicznym i agogicznym frazowaniem oraz dozowaniem napięcia sprawia kolosalne wrażenie, dzięki czemu staje się prawdziwym ukoronowaniem op. 4 i postawieniem „kropki nad i”.

Przekonujący muzycznie zamysł ujęcia *Etiud op. 4* Szymanowskiego, nadanie każdej z nich odmiennego charakteru i aury brzmieniowej, sugestywne operowanie agogiką a także brak przerysowania emocjonalnego bardzo podatnej na tego typu zabiegi *Etiudy b-moll nr 3* – wszystko to sprawia, że wykonanie rozbrzmiewa jak cykl wzajemnie powiązanych utworów.



Meejung Yoo¹⁸ (wyd. Huks Music, 2018 r.)

Etiuda nr 1 (3.52) – obficie pedalizowana, zwiewna, delikatna, ulotna, z bardzo przyjemnym, ciepłym dźwiękiem rozbrzmiewa ta wspaniała etiuda, stopniowo nabrzmiewa, kulminuje (drobne nieczystości i niedogrania), by... nie powrócić do zaordynowanego przez kompozytora *piano* (t. 26). Tempo zasadnicze pozostaje niemal bez zmian przez cały utwór (mimo niewielkiego kołysania nim), podobnie jak kopiowanie tych samych pomysłów interpretacyjnych. Ten niezwykle urody

utwór brzmi przez to sztafpowo, bo wykonawczyni cały czas powiela emocjonalny wzór prowadzenia narracji. Na przełomie t. 49/50 dodaje własny półtaktowy tekst nutowy do oryginalnej kompozytorskiej wersji, a w ostatnim takcie (wpisany znak *diminuendo* i słownie *dolciss.*) – *crescenduje!*

Nr 2 (1.54) – brzmi niemal eterycznie, *leggiero*, ale nie *veloce* i nie w tempie *Allegro molto*. Wykonanie każdego taktu jest podobne do poprzedniego i... następnego. Niewielka kulminacja, skromne tempo, względny ład i porządek metryczny – wykonawczyni ma niewiele do powiedzenia w tym utworze... Nic zatem dziwnego, że takie ujęcie nie oddziałuje na emocje słuchacza i nie apeluje do jego wrażliwości.

¹⁸ Urodzona w Korei, wykształcona w USA. Nagrała CDs z utworami Chopina, Mozarta, Schuberta, Rachmaninowa, Debussy'ego, Ravela, Bartoka.

Nr 3 (5.16) z delikatnym łamaniem pionów w t. 2 i kolejnych brzmi spokojnie, ale nieco manierycznie. Narastaniu dynamicznemu nadal towarzyszy spokój agogiczny. Pianistka w t. 19–24 nader oszczędnie wykonuje *crescendo* łączone z *agitato*, by w t. 26 wycofać się dynamicznie, co załamuje narrację. Sytuacji nie ratuje wzmożenie poziomu głośności w t. 29, bo jest na to po prostu za późno, ponieważ t. 30 to kulminacja (*fff passionato*). Zamiast patetyczności – jest sztuczny patos i napuszenie. Ostatnie kilkanaście taktów (od *Tempo I*, t. 44) brzmi nieco lepiej.

Z ujęcia *Etiudy b-moll* – szlagieru sal koncertowych i najpopularniejszego utworu Szymanowskiego na fortepian solo wyziera bezradność emocjonalna pianistki wobec wymagań utworu – nie tyle technicznych, ile dotyczących twórczej wyobraźni oraz współprzeżywania muzyki podczas procesu dźwiękowego powoływania jej do życia, a nie „zwykłego odtwarzania”. Wobec tak wielu innych znakomitych, niekiedy nawet porywających wykonan, poprzeczka oczekiwania słuchacza zawieszona jest tu bowiem niezwykle wysoko...

Nr 4 (3.36) – granie od początku utworu pojedynczymi taktami, zamiast frazami i zdaniami, z powtarzaniem tego samego wzorca i z ignorowaniem wskazówek dynamicznych oraz śladowym stosowaniem *affettuoso e rubato* nie nastraja optymistycznie. Dalszy przebieg staje się bardziej przekonujący emocjonalnie, chociaż o wykwinności kształtowania obrazu muzycznego utworu nie ma mowy. Pozostawienie w utworze stale tej samej pulsacji zabija jego emocjonalną wymowę, mimo stosowania przez pianistkę dużej skali dynamicznej. *Touché* pozostaje niezmiennie takie same.

Wykonaniu przez Meejung Yoo op. 4 Szymanowskiego brakuje koncepcji, pomysłu na prezentację każdej etiudy z osobna, a tym bardziej wysnucie nici je łączących, które stworzyłyby cykl etiud – poematów. Odrobina spontaniczności zamiast agogicznej stagnacji wyszłaby zarówno interpretacjom, jak i odbiorcom na dobre. Strona sonorystyczna i jej kształtowanie (a właściwie jego brak), nie da się jednak zamaskować sztucznym zwracaniem uwagi słuchacza na niektóre tylko elementy dzieła, które nie są w symbiozie z pozostałymi (współ)czynnikami/elementami interpretacji.

I Sonata c-moll op. 8



Joanna Domańska (nagr. 9–10 marca 2025 r.; DUX 2193, wyd. 2025 r.)

Część I – *Allegro moderato* (7.59) – romantyczne rysy tej kompozycją są doskonale słyszalne od pierwszych dźwięków (aura brzmieniowa, operowanie wewnątrz-frazową agogiką i dynamiką). *Temat I* potraktowany z rozmachem i na szczęście bez zbytnich zapędów wirtuozowskich, co pozwala w dalszym ciągu wykonania poszerzyć spektrum emocji. Uroczo brzmi drugi temat (*Meno mosso, amoroso*), którego minorowy ustęp zachwyca spokojem i ciepłem. Artystka nadal rozwija narrację, udatnie kształtując nastroje. Ma przy tym dużo muzycznego czasu. Początek przetworzenia to umiejętnie dozowany pierwiastek wirtuozowski niespychający na dalszy plan muzycznej treści. Wyziera z niego wielka dojrzałość pianistki obywatelki się bez ukazywania „pianistycznej kuchni”, lecz najlepszych strony tego wczesnego dzieła Szymanowskiego. I okaże się, że idea ta przyświeca całej interpretacji op. 8. Prawdziwie *maestoso* (zgodnie z dyspozycją kompozytora) pianistka kształtuje powrót pierwszego tematu w repryzie, który brzmi kojąco, jest wyczekiwany i świetnie „zapowiedziany” w ostatniej fazie przetworzenia. Tym samym uchwycenie formy tej części sonaty okazuje się bardzo przekonujące, podobnie jak budowanie emocji, różnicowanie tematów i wątków. Tempa i barwa brzmienia dobrane do są adekwatnie do materiału muzycznego. Repryza przebiega w sposób równie udany, zamykając bardzo starannie odzwierciedloną architektoniczną formę pierwszej części dzieła. „Smaczek” – wykonawczymi w t. 211 ledwie słyszalnie zanuciła.

Część II – *Adagio. Molto tranquillo e dolce* (6.25) – spokój, wyciszenie, wręcz intymna atmosfera znakomicie kontrastuje i zarazem koresponduje z epickim rozmachem części poprzedniej. Ustęp *Più mosso. Agitato* wprowadza ruch i napięcie, po którym powrót melodii/tematu z początku części, tym razem w wariacyjnej odsłonie stanowi doskonale dopełnienie i nastroju, i narracji, i kształtowania formy tego ogniwa, logicznie wpisuje się także w koncepcję wykonania całego dzieła. Ciepłe brzmienie znakomicie pasuje do spokojnego prowadzenia narracji.

Część III – *Tempo di Minuetto. Comodo* (4.15) – jakże uroczo, tanecznie, lekko, wręcz pozytywnie brzmi ten, rodem nie z tamtej epoki, taniec. Operowanie czasem muzycznym, artykulacją, barwami, dynamiką są doskonałe. Ustęp środkowy oraz *Coda* przypominają jednak, że mamy do czynienia z muzyką początku XX wieku.

Część IV – *Finale Introduzione. Adagio* (11.11) – tajemniczo rozpoczęta, zaciekawia od pierwszych dźwięków. Wykonanie t. 472 nasuwa skojarzenia z najlepszymi passusami dzieł fortepianowych M. Ravela!

Fuga a 3 voci. Allegro energio – wzorowe, jędrne, zdecydowane ukazanie ekspozycji fugi i jej tematów, kontrastujące (swobodniejsze agogicznie, wyciszone, do pewnego stopnia quasi-improvizacyjnie) potraktowanie kolejnych fragmentów, sugestywne doprowadzenie do miejsca, w którym „rodzi się” II temat (t. 518), szukanie i znajdowanie najwłaściwszego odzwierciedlenia dla kolejnych ustępów stanowią podstawę integracji fugi, która kompozycyjnie jest najsłabszym, najmniej skonsolidowanym, „przegadany” ogniwem op. 8. J. Domańska gra czytelnie, starannie ukazuje tematy, co przyczynia się do zrozumienia intencji kompozytora, którego poszukiwania właściwego ujęcia polifonicznej formy nie w pełni znalazły odzwierciedlenie w utworze. Niesamowite wrażenie sprawia kolejne wręcz boskie przypomnienie I tematu (od t. 553, *Adagio sostenuto. Mesto*) oraz diaboliczne *Tempo primo della fuga* (od t. 572). Coraz dobitniej, z odcieniem triumfalizmu budowany w ostatnich kilkudziesięciu taktach nastrój znakomicie wieńczy nie tylko czwartą część I sonaty, ale również jej całość, postrzegana jako organicznie, znakomicie ujęty cykl wzajemnie powiązanych i dopełniających się obrazów muzycznych, jakże przekonująco ewokowanych przez pianistkę.

Warto podkreślić, że J. Domańska wypełnia wszystkie wskazówki kompozytora, a mimo to w swej arcyciekawej wizji utworu pozostaje suwerenna, zawsze przekonująca, ukazując dzieło i swój kunszt pianistyczny z najlepszej strony. Olbrzymią wartością dodaną powyższego ujęcia jest dar przekonywania odbiorcy przez J. Domańską, że op. 8 uważane przez muzykologów za niedojrzałe, młodzieńcze, to jednak dzieło skończone, piękne, które nie musi się bać porównań z Sonatami op. 21 i op. 36.

Wariacje h-moll op. 10

Joanna Domańska (nagr. 9–10 marca 2025 r.; DUX 2193, wyd. 2025 r.; 21.20)

Leniwie, przepięknym tonem, wręcz onirycznie brzmiący wstęp (*Andante doloroso rubato*) stanowi właściwe *entrée* do prezentacji *Tematu* (*Andantino semplice*), który jawi się całkowicie zgodnie z dyspozycją kompozytora, urzekając skromnością i prostotą, rozumianą przez



Natana Perelmana jako „gra w sposób wyszukany minus manieryczny”¹⁹. Jego poziom dynamiczny mógłby być jednak nieco mniejszy.

Wariacja I (Meno mosso) – ze znakomicie słyszalnym tematem, grana filigranowo i nadal z prostotą.

Wariacja II (Agitato) – melodia tematu wyraziście słyszalna dzięki oparciu się na górnych i dolnych składnikach akordów (partia prawej ręki). Pochody oktaw brzmią w lewej ręce wirtuozowsko.

Wariacja III (Lento, mesto a poco agitato) – z powagą, nobliwie, z estymą, co stanowi znakomity kontrast w ogniwem poprzednim. Rewelacyjne „wygaszenie dynamiczne” i okraszenie ostatnich taktów łagodnością/powabnością znakomicie przygotowuje kolejne ogniwo, które pojawia się na zasadzie kontrastu tempa i dynamiki.

Wariacja IV (Allegro molto agitato) obywa się „bez rozdzierania szat” – nie jest przeciążona ani emocjonalnie, ani dynamicznie, a wysunięcie na plan pierwszy wątku tematycznego to „strzał w dziesiątkę”. Dzięki takiemu ujęciu kolejne ogniwo pojawia się w sposób bardziej naturalny, co nie oznacza, że J. Domańska ignoruje dyspozycje Szymanowskiego, w tym *più agitato* (t. 83) czy *precipitando* (t. 94).

Wariacja V (Andantino) potraktowana na początku nieco obiektywnie/rzeczowo. Do tego wrażenia przyczynia się uwaga odnośnie do wariacji IV²⁰. Na szczęście narracja łagodnieje, dźwięk staje się niezwykle urzekający i powabny, podobnie jak frazowanie.

Wariacja VI (Andante dolcissimo) – rozwijanie i pogłębianie idei poprzedniego ogniwa, tchnie spokojem, ciepłymi barwami. Okraszone jest dwiema kulminacjami o wymiarze wpisującym się do natchnionej, chwilami wręcz nierzeczywiśtej aury tej wariacji.

Wariacja VII (Più mosso) – ulotna, ruchliwa, swobodna – po prostu pięknie wykonana.

Wariacja VIII (Marcia funebre) to całkowita antyteza poprzedniej odnośnie do jej strony muzycznej/wyrazowej – posępna, nieustannie narastająca brzmieniem (z zachowaniem dynamicznych widełek wpisanych przez kompozytora w wielu taktach), ale nie aż do tytanicznych rozmiarów. Owiana jest przy tym

¹⁹ Nathan Perelman, *W klasie rojalia...*, s. 71.

²⁰ Być może w celu zmniejszenia/stępienia naturalnych kontrastów wyrazowych między IV a V wariacją.

pewną dozą rezygnacji i pogodzenia się z nieuchronnym losem, dzięki czemu przyjmuje ludzki wymiar, a nie bezwzględny, groźny i nieunikniony *memento (memento mori)*. Sprzyja temu kształtowanie dynamiczne (wyłącznie do przewidzianego przez kompozytora *fortissimo*, jakże często zmienianego przez wykonawców na *fff*) i nienatrętnego ukazywania „bicia dzwonów” (*quasi campana*). To właśnie dlatego wariacja ta brzmi zgodnie z wolą kompozytora żałobnie (*lugubre*), a nie dramatycznie czy tragicznie. Te dzwony biją nie na trwogę, lecz na pożegnanie. To niezwykle celne ujęcie!

Wariacja IX (Più mosso. Allegro) – bogata pedalizacja nie zamazuje bardzo wyraźnie eksponowanego tematu. Szybkie tempo, wirtuozowski rozmach i stałe narastanie dynamiczne są idealnym wstępem do finałowego ognia op. 10.

Wariacja X. Finale (Allegro vivo) – rozmach, bogactwo szczegółów, przejrzysta pedalizacja, wirtuozostwo, świetna technika trylowa, cudowne *pp dolce cantabile* (od t. 278) ukazują mistrzostwo i kompozytora, i wykonawczyni w tworzeniu fascynujących obrazów muzycznych. Temat fugi podany w wartkim tempie, a kadencjonowanie jest wspaniałe. Dalszy rozwój cechuje rozmach, pewność techniczna i muzyczna, niezacieranie konturów nadmierną pedalizacją. Nastroje zmieniane są adekwatnie do zapisu nutowego. Coda utworu oznaczona jako *maestoso* koronuje tę jakże udaną interpretację op. 10 przez J. Domańską. Artystka nie robi *vide* w *Wariacji X* jak wielu innych pianistów (nie wyłączając K. Zimmermana) obejmujące t. 374–420, obawiających się jej rzekomego, zbytniego rozbudowania („przegadania”?!). Jej skrót obejmuje krótszy odcinek (od t. 374 do t. 386 włącznie), czyli taki, który według słów wykonawczyni sam kompozytor wpisał do egzemplarza nut pianistki Heleny Hleb-Koszańskiej, wysłuchawszy jej koncertu w Wilnie w 1927 roku. Nuty te odkryła J. Domańska w zasobach Biblioteki Narodowej w Warszawie²¹.

To niezwykle ciekawe, mądre ujęcie *Wariacji h-moll*. Cechują je bezbłędnie do sposobu narracji dobrane tempa poszczególnych wariacji, które ponadto korespondują między sobą, scalając cykl, dbałość zarówno o szczegóły, jak i wydziwisk całości, respektowanie i twórcze wypełnianie wskazówek kompozytora, dojrzałość koncepcji. J. Domańska nieustannie zaciekawia słuchacza, tworząc wprowadzając go w tajniki muzycznej materii tego dzieła.

²¹ Warto zaznaczyć, że to nie pierwsze odkrycie zapomnianych wersji utworów Szymanowskiego, np. niektórych preludii z op. 1.



Jonathan Fournel (Alpha 1064, wyd. 2024 r.)²²

Temat (0.44 + 1.10) – introdukcja rozpoczęta spokojnie, „nierzeczywistym”, zawoalowanym dźwiękiem, z „lejącymi” się arabeskami szesnastek. Temat podany z maksymalną prostotą i skromnością, a jednak z doskonale prowadzonym kontrapunktem, stąd odczuwa się go jako polifoniczny. Tempo niespieszne.

Wariacja I (0.51) – mimo wskazówki kompozytora *meno mosso*, zagrana jest znacznie szybciej (o czym świadczy również czas wykonania) niż temat. Wątek tematyczny słyszalny doskonale.

Wariacja II (0.39) przyjmuje tytaniczny wymiar (nie tylko *agitato*, lecz również *ff* i *marcato*). Brzmienie jest gęste, mocne i nasyczone, lecz bez brutalizowania.

Wariacja III (0.51) o quasi-improwizacyjnym charakterze, z łagodnym dźwiękiem i równie łagodnie prowadzoną narracją. Symetryczność rozwoju utworu zachowana idealnie (ten sam czas trwania co wariacja I).

Wariacja IV (0.40) poraża dokładnością techniczną oraz brzmieniem. To groźne pomruki i wzburzone fale. Czas trwania oraz charakter nawiązują do wariacji II.

Wariacja V (1.03) – akt wytchnienia, zwiewny, retrospektywny, z wykwintnym frazowaniem i powabnym, „okrągłym” brzmieniem ujmuje swą prostotą i ciepłem. Wyborne frazowanie i ukazywanie współdziałania głosów.

Wariacja VI (2.03) przyjmuje nierzeczywisty wymiar (wszechogarniający spokój, delikatność, *legato*), a kulminacja wpisuje się również w ten charakter.

Wariacja VII (0.50) – niewinność, ulotność arabesk tworzą nastrój oniryczny. Chwilami budzą skojarzenie z utworami... R. Schumanna. Po raz kolejny zwraca uwagę niezwykle wręcz symetryczność czasu trwania nieparzystych wariacji, co znakomicie scala architekturę utworu.

Wariacja VIII (4.12) – początkowe epatowanie spokojem i niskim zakresem dynamiki ma na celu osiągnięcie tym większego diapazonu dynamicznego. To już nie owe słynne „bicie dzwonów” obecne również w *Wariacjach op. 3*, lecz raczej zbliżanie się mocno stąpającego, demonicznego tytana, który jednak na szczęście się oddala. A może przeczucie kompozytora nadchodzącej katastrofy? Maksymalnie skondensowane brzmienie osiągnęte bez efektów perkusyjnych

²² Francuski pianista urodzony w 1993 r. Nagrał kilka CDs z utworami Mendelssohna, Chopina, Mozarta, Brahmsa. Analizowana CD oprócz obu cyklu *Wariacji* Szymanowskiego zawiera ponadto *III Sonatę h-moll op. 58 F. Chopina*.

(czyt. „przebijania” dźwięków) zostało wzmocnione nieugiętością metrorrytmiczną, dzięki czemu sprawia kolosalne wrażenie.

Wariacja IX (1.04) to swobodna fantazja ze słyszalnymi w partii lewej, a później prawej ręki motywami tematu. Gamopodobne biegniki wykonywane swobodnie i dokładnie.

Wariacja X (1.58) zagrana z wielkim rozmachem, wyraziście pod względem intencji wykonawcy. Tremola i tremolanda bardzo gęste, a w dynamice *pianissimo* oraz *ppp* migoczące.

Fuga (4.29) – jej ekspozycja podana nobliwie, isticie bachowsko. Kadencjonowanie zapierające dech, podobnie jak idealnie wykonywane w jej dalszym ciągu pasaże, tryle, biegniki. Tym bardziej uroczą brzmia ustępy w niskich gradacjach dynamicznych. Rozmach i potęgą, czytelność wątków, stabilność pulsacji robi równie pozytywne wrażenie.

Wariacje op. 10 Szymanowskiego w ujęciu J. Fournela brzmią całym swym blaskiem. Kunszt muzyczny dochodzi w nich do pełnego głosu dzięki wyobraźni artysty i jego niezawodnej technice.

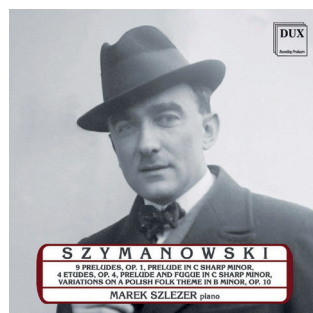
Marek Szlezer (Dux 1367, wyd. 2018 r.)²³

Temat (0.47 + 1.16) – introdukcja swobodna, skromnie eksponowany początek tematu, wydatne podkreślenie jego budowy (z ustępem środkowym granym bardziej ekspresyjnie).

Wariacja I (1.24) – niespieszne tempo, bardzo dużo muzycznego czasu i wyraźne ukazywanie wątku tematycznego, dokładne nawiązanie do aury tematu oraz jego budowy, tworzenie nastroju spokoju mąconego minimalnie ekspresyjnym frazowaniem. Duży odstęp między grą prawej a lewej ręki (ich samodzielność narracyjna) znakomicie wpływa na słyszenie każdego niuansu i dźwięku.

Wariacja II (0.39) – skrajnie wirtuozowska z obłądnie szybko i dokładnie granymi pochodami oktawowymi, ocierającymi się o mechaniczność.

Wariacja III (1.24) – spokój, aura zadumy, zdumienia (przewidziane przez kompozytora i adekwatnie ukazane jednotaktowe widełki dynamiczne), duży diapazon dynamiczny pozbawiony brutalizowania dźwięku i nieścieśniający/



²³ Monograficzna płyta Marka Szlezera wydana w 2018 r. zawiera ponadto *Preludia op. 1*, *Etiudy op. 4*, nieopusowane *Preludium cis-moll* oraz *Preludium i fugę cis-moll*.

skracający czasu muzycznego, czy wreszcie królowanie frazy czynią z tego ogniwa arcydzieło, którego faza końcowego wygaszania ociera się o nieziemskość.

Wariacja IV (0.52) – ukazywanie czynnika melodycznego, a zarazem słyszalną każdą szesnastką i tworzeniem z ich ciągów linii, powodują uniknięcie traktowania tego ogniwa w sposób etiudowy.

Wariacja V (1.29) płynie swobodnie, w sposób niewymuszony. Wyraźne frazowanie i eksponowanie wątków tematu, a jednocześnie pozostałych linii, ciepłe brzmienie, łagodność przebiegu sprawiają olbrzymie wrażenie.

Wariacja VI (2.07) o preludiowym charakterze, w bardzo spokojnym tempie pozwalającym na operowanie mikroagogiką oraz z ukazywaniem napięć interwałowych tworzy oazę spokoju.

Wariacja VII (1.06) rozpoczęta tym samym brzmieniem co koniec wariacji poprzedniej, bez pośpiechu. Pianista gra lekko, lecz nie powierzchownie, bez przeciążania dynamicznego, z wygrywaniem oraz dogrywaniem każdego dźwięku i myśli muzycznej.

Wariacja VIII (2.38) z grą partii lewej ręki przypominającej tykanie zegara na wieży kościelnej (genialne!). Utrzymuje się ono przez całe ogniwo (idealna precyzja artykulacyjna/czasowa i dynamiczna) i tworzy osnowę tej wariacji. Artysta nie forsuje brzmienia i „nie mści” się na fortepianie, stąd wydobywany z instrumentu dźwięk jest cały czas ciepły, nasycony, głęboki. Nieepatowanie skrajnym brzmieniem, lecz skupienie się na wymowie emocjonalnej i frazowaniu sprowadza to ogniwa od „ludzkich” wymiarów. Trzymanie tempa na uwieży doskonale kontrastuje z następnym ogniwem op. 10. To odmienne odczytanie tej wariacji, dzięki niewysuwaniu na pierwszy plan kompozytorskiej wskazówki wykonawczej dotyczącej partii lewej ręki – *quasi-campana* (z podkreśleniem słowa *quasi*) i co za tym idzie skupieniu się wykonawcy nie na „biciu w dzwony”, lecz stopniowaniu napięcia generowanego nie tylko przez kształtowanie dynamiki, lecz barwy brzmienia, frazowania i agogiki. Nieugiętość pulsu (tykanie zegara) bez epatowania głośnością sprawia, że wykonanie tej wariacji nie brzmi złowieszczo, chociaż monumentalnie.

Wariacja IX (1.03) – szybka, precyzyjna, wirtuozowska, czytelna gra pianisty bez spychania melodii tematu na dalszy plan (jest on wzorcowo słyszalny). Stałe narastanie dynamiki nie pozostawia słuchaczowi wątpliwości, że oto utwór zbliża się do finału.

Wariacja X (2.18) – to istny fajerwerk, erupcja skrywanej dotąd niespożytej energii, bez usuwania w cień elementów tematu. Świetna technika trylowa i tremolowa. Wygaszenie emocji i ściszenie to przygotowanie słuchacza do pojawienia się fugi.

Fuga (4.33) – jej temat grany jest isticie Bachowsko i poważnie. Klóci się to co prawda z wskazówką kompozytora – „z humorem”, ale już dawno stało się tradycją pianistyczną takie, a nie inne jego traktowanie. Budowanie napięcia odbywa się dzięki operowaniu głównie dynamiką. Wzorcową wyrazistość ukazywania tematów i kontrapunktów oraz wszystkich przebiegów i formuł technicznych, brak jakiegokolwiek nerwowości, spokój i dyscyplina metryczna (niewykluczająca realizacji zaordynowanych przez kompozytora zjawisk agogicznych), rozmach, dzwoneczkowe brzmienia w tremolach i trylach – przy takiej grze zupełnie nie odczuwa się, że finał wariacji jest zbyt długi. M. Szelezer gra go jak całe op. 10 arcyciekawie.

Organiczność/scalenie przebiegu utworu, a tym samym jego formy M. Szelezer osiągnął idealnie dobierając tempa do każdej wariacji, grając je bez niepokoju, niezwykle pewnie, nie forsując temp (wyjątek to 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 artysta wysunął na plan pierwszy.

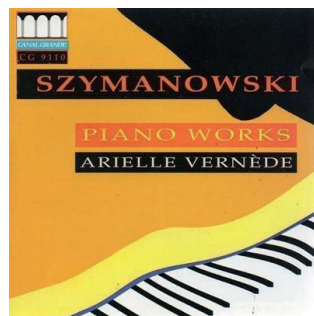
Arielle Vernède (Canal Grande CG 9110, nagr. czerwiec 1991 r.; 21.49)²⁴

Po neutralnie podanym ośmiotaktowym wstępie *Temat* brzmi z odświeżoną prostotą niezabarwioną naiwnością.

Wariacja I to nadal zachowanie spokoju i ukazywanie wątku tematycznego. Przebiegi szesnastkowych triol nie są zbyt łagodne artykulacyjnie – brakuje im ściślejszego *legato* (kompozytor zaordynował *veloce legato*), a ich brzmienie mogłoby być słodsze/powabniejsze za sprawą zarówno dynamiki, jak i subtelnej cieniowania agogicznego. Brzmia więc nieco etiudowo. Nie dość przekonująco eksponowana jest partia lewej ręki, co sprawia, że również brzmi trochę etiudowo.

Podobnie jest z *Wariacją II* – zaskakujące oddzielenie pierwszej oktawy, gra bardzo secco i w niewygórowanym tempie pozbawia tę wariację rozmachu i kontrastu z ogniwoami ją okalającymi.

Wariacja III wykonana w dość powolnym tempie, z dużymi, należycie stopniowanymi gradacjami dynamicznymi.



²⁴ Monograficzna płyta A. Vernède zawiera ponadto 12 *Etiud* op. 33 i *Szeherezadę z Masek* op. 34.

Wariacja IV nabiera nieco większego blasku wirtuozowskiego skutecznie niweczonego zbyt wolnym tempem i czekaniem przed skokami, przez co część ta rozpada się na krótkie odcinki. Przypomina to etiudę.

Wariacja V rozbrzmiewa wreszcie łagodne i ściśle legato, zwane niegdyś „śpiewnym”, choć i frazowanie mogłoby być bardziej wypukłe (tj. z wewnątrz frazowym kształtowaniem dynamiki i agogiki).

Wariacja VI zagrana początkowo w stylu (*sic!*) skriabinowskim rozrasta się dynamicznie, ale nie agogicznie, przez co trudno jest wypełnić jej niektóre fragmenty przekonującą muzyczną treścią.

Wariacja VII – również o rysach skriabinowskich – brzmi preludiowo, odrobinę improwizacyjnie i bez wskazanego przez kompozytora *legatissimo*.

W *Wariacji VIII* bardzo późno rozpoczęte *crescendo* osłabia jej wymowę, podobnie jak miękkie granie przednutek (symbolizujących dzwony). To w zamyśle kompozytora wstrząsające ogniwo, będące rodzajem memento, traci w takim ujęciu swą moc.

Wariacja IX nabiera wreszcie wirtuozowskiego rozmachu przy stałym, wyraźnie słyszalnym wątku tematycznym.

Wariacja X – granie krótkimi odcinkami (dwutaktami) i wszędobylskie czekanie na kreskach taktowych powoduje rozpad architektoniczny pierwszych 30 taktów tej wariacji (aż do miejsca z trylami), potęgowany na domiar zbyt- nymi różnicami w sposobie użycia prawego pedału. Temat końcowego fugato określony przez kompozytora jak *Mit Humor* rozbrzmiewa bardzo surowo, poważnie, wręcz bachowsko! Głosy są jednak prowadzone plastycznie i słyszalne bardzo dobrze. W dalszym przebiegu (od t. 358) pianistka popełnia te same błędy, co w pierwszych 30 taktach *Wariacji X*. Rzutuje to fatalnie na i tak bardzo długi finał, który już jako kompozycja jest nadmiernie „rozдутy” architektonicznie. Wrażenie to zostaje spotęgowane niezbyt szybkim tempem, graniem „na krótkim oddechu” (krótkimi myślami) i pedalizacją. Jedynie zgrabne operowanie dynamiką w pewnym stopniu niweluje powyższe mankamenty. Nie można jednak stwierdzić, że wykonanie przez A. Vernède op. 10 Szymanowskiego brzmi wirtuozowsko jako całość wykonania. Określenie to można zarezerwować wyłącznie do kilku końcowych taktów dzieła.

Krystian Zimerman (DG 2022 r.)²⁵

Andante (0.49) lekko zabarwione nostalgią i z początkiem quasi-improwizacyjnym.

Temat (2.10) – *pianissimo*, w skupieniu, z prostotą brzmi uroczo. Artysta powtarza drugi szesnastotakt.

Wariacja I (1.19) z lekkością, zwiewnością, wzorową czytelnością tematu prowadzonego w partii lewej ręki.

Wariacja II (0.42) nie jest grana z taką bezwzględnością jak w nagraniu *live* sprzed 30 lat. Akordy w partii prawej ręki brzmią secco. Ustęp środkowy swą aurą dźwiękową nawiązuje bezpośrednio do tematu (rewelacyjny zabieg!), co brzmieniowo, a nie tylko architektonicznie, konsoliduje wykonanie, dając „przy okazji” słuchaczowi wrażenie psychologicznej prawdy wypowiedzi artystycznej pianisty.

Wariacja III (1.10) – czynnik muzyczny (melodyczny) góruje nad popisem technicznym i brawurą.

Wariacja IV (0.41) nie powraca do spokoju tematu (*Andantino*), jednak zachowując ten sam rodzaj brzmienia, wykonawca scala narrację, także w stosunku do drugiej wariacji.

Wariacja V (1.09) brzmi refleksyjnie, następnie minimalnie rozrasta się dynamicznie przy zachowaniu tempa początku, by po chwili powrócić do ciepłego, pierwotnego brzmienia piano.

Wariacja VI (3.10) pozostaje w klimacie wariacji poprzedniej z zastrzeżeniem, że faza narastania emocji jest w niej znacznie intensywniejsza (do *ff*) niż w ogniwie poprzednim.

Wariacja VII (1.05) jawi się jako eteryczna, zwiewna, nie za szybka, z ukazywaniem meandrowania motywów w partii prawej ręki, co przy jednorodnym ruchu w partiach obu rąk (triole szesnastkowe, metrum 9/16) w przebiegu całej wariacji zapobiega wrażeniu jej etiudowości.

Wariacja VIII (*Marcia funebre*, 3.33) z długą pedalizacją i ostinatowymi, przednutkowymi kwartami (partia lewej ręki z dyspozycją kompozytora *quasi-campana*) eksponowanymi w najniższym rejestrze fortepianu i sprawiającymi



²⁵ Monograficzna płyta zawiera ponadto wybrane *Preludia* op. 1, *Maski* op. 34 i *Mazurki* op. 50 nr 13–16.

wrażenie groźnych, nieugiętych pomruków, przy ciągłym narastaniu dynamicznym sprawia potężne wrażenie – to memento budzące trwogę.

Wariacja IX (0.59) z czytelnymi motywami tematu, wirtuozowskim rozmachem znakomicie przygotowuje wariację finałową.

Wariacja X (5.20) – potęgowanie napięcia, zagęszczone, nasycone brzmienie są doskonałą przeciwwagą dla następujących po nich rozmigotanych tryli i tremol. Temat fugi brzmi uroczyście, poważnie, a kadencjonowanie wręcz bachowsko. Artysta nie przeciąża go emocjonalnie. W dalszym przebiegu fugi elementy tematu są nadal bardzo czytelne i pełnią tektoniczną rolę, na bazie której kompozytor i wykonawca wspólnie ukazują kunszt wirtuozowskiego kreowania i wieńczenia dzieła.

Kilka ostatnich taktów zawdzięcza swój niezwykle odświeżony odcień zabiegowi minimalnego uspokojenia tempa (pulsacji) bez spadku poziomu dynamiki, dzięki czemu dzieło kończy się triumfalnie.

Interpretacja K. Zimermana jest tak wciągająca, że pomimo ponad pięciominutowego trwania finałowej wariacji, sprawia ona wrażenie... zbyt krótkiej – aż chciałoby się jej nadal słuchać. Niestety. Podobnie jak w nagraniu z 1994 roku²⁶ pianista wykonuje *vide* opuszczając t. 374–420. Czas trwania różni się znacznie – 22.07 (2022 r., studio) i 19.30 (1994 r., *live*).

Oba nagrania, które dzieli 28 lat, wskazują, jak bardzo trwałymi, niezmiennymi elementami interpretacji są m.in. doskonale ujęcie architektoniczne utworu, wyrażające się nie tylko w oczywistości ukazywania jego formy, ale również w precyzji symetryczności przebiegu analogicznych odcinków, absolutne mistrzostwo artykulacyjne i w eksponowaniu sensu dzieła. A dodatkowo akurat w wykonaniu tego opusu K. Zimerman pozwala sobie na najwyższy stopień ujawniania swego emocjonalnego stosunku do muzyki, co nieczęsto mu się zdarza...

²⁶ Szczegółowa analiza tej interpretacji zob. Bogusław Rottermund *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje, tom I – Preludia, wariacje*, Szczecin 2018, s. 135–136.

Fantazja C-dur op. 14

Joanna Marcinkowska (AM 1–19 i AM 1–20, nagr. wrzesień 2024 r., Aula Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu, wyd. marzec 2025 r.)²⁷; 15.28

Rozpoczęta zagadkowo narasta powoli. Już w quasi-improvizacyjnym *agitato* zdradza cechy lisztowskie, kumulowane w dalszym przebiegu. Czytelność narracji i precyzja techniczna sprzyjają kształtowaniu w utworze przekonujących obrazów muzycznych, dość często niedocenianych przez innych wykonawców. Zwłaszcza tych, którzy skupiają się przede wszystkim na wirtuozowskim blasku. Pianistka dysponując niezawodną techniką używa jej do odzwierciedlania rozwoju formy i kształtowania emocji wynikających z zamysłu kompozytora, czyniąc je zrozumiałymi dla słuchacza i ukazując ich bogatą paletę. Druga część pozostaje równie przekonująca. Jej kształtowanie agogiczne oraz tworzenie nastrojów spełniają w tym ujęciu znaczącą rolę. Pozorna improvizacyjność i swoboda są tu jednak głęboko przemyślane, a ewokowane obrazy muzyczne niezwykle plastyczne i przekonujące. Narracja i jej prowadzenie obywają się bez tzw. pustych (muzycznie) miejsc, określanych przez Jana Ekiera „pustymi przebiegami”. To piękna, jakże inna odsłona *Fantazji op. 14*, uważanej przez muzykologów za utwór nie tak wartościowy jak inne opusy Szymanowskiego. Oto w jaki sposób wyobrażenia wykonawczyni potrafi odśłonić najlepsze cechy dzieła. Wypukłe frazowanie, duża doza czasu muzycznego, plastyczność agogiczna przebiegu znacznie ułatwiają uchwycenie sensu utworu. Sensu, który ukryty jest głęboko i by go ujawnić trzeba równie głęboko sięgnąć po wyobraźnię. J. Marcinkowska czyni to wybornie. W trzecim ogniwie początkowa kadencja brzmi niezwykle zagadkowo. Wirtuozeria wykonania tej części została podporządkowana muzycznej narracji, która jest czytelna, zrozumiała i przekonująca. J. Marcinkowska ma dar odkrywania najlepszych stron i głębokiego sensu utworów mniej docenianych i mniej



²⁷ Dwupłytowy album zatytułowany *Muzyka polska* (aż 140 min. nagrań) zawiera wybrane utwory trzech największych polskich kompozytorów piszących na fortepian: F. Chopina (*Mazurki op. 24*, *Scherzo b-moll op. 31*, *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22*, 3 waltze: *Es-dur op. 18*, *As-dur 42 i As-dur op. 34 nr 1 oraz 2 nokturny: Des-dur op. 27 nr 2 i H-dur op. 62 nr 1*), Ignacego Jana Paderewskiego (popularne miniatury – *Menuet G-dur i Legenda As-dur* oraz niemal nieznanymi i jakże rzadko wykonywanymi cyklami *Pieśni wędrowca op. 8*, nagrane dotąd przez Karola Radziwonowicza a także Jonathana Plowrighta) i Karola Szymanowskiego (oprócz *Fantazji C-dur op. 14*, *Wariacje b-moll op. 3* oraz *Mazurki op. 50 nr 1–4*).

chętnie słuchanych. To wspaniała karta nie tylko polskiej muzyki fortepiano-
wej w ogóle, ale w równej mierze współczesnej pianistyki w szczególności.

Mazurki op. 50



Patricia Arauzo (Ibs CLASSICAL IBS 42021, nagr. 28–30 lipca 2020 r., Auditorio Manuel de Falla/Granada; wyd. 2021 r.)²⁸

Mazurki op. 50 (nr 1–4 i nr 13–20, czyli zeszyty I, IV, V) są dość ostro rysowane przez P. Arauzo pod względem rytmicznym (zwłaszcza rytmy punktowane), grane z niemal hiszpańskim temperamentem, a jednak bardzo świeżo, sugestywnie, barwnie, absolutnie przekonująco w aspekcie agogicznym. Artystka pod względem ukazy-

wania ich (polskiego) stylu i korzeni czuje się jak ryba w wodzie.

Mazurek nr 1 (2.05) recytowany z namaszczeniem, w ustępie środkowym budzi się do życia dzięki szybszemu tempu/potoczystości i przede wszystkim wydatniejszemu operowaniu dynamiką.

Nr 2 (2.08) z bardzo wyraziście kształtowaną artykulacją, znakomitą pedalizacją niezamazującą konturów poszczególnych dźwięków i motywów. Narracja rozrasta się aż do dużej kulminacji, by stopniowo ulegać wygaszaniu, które jest adekwatne do rozmiaru utworu.

Nr 3 (2.09) z obfitą pedalizacją, z ciepłym brzmieniem stanowi antytezę poprzedniego mazurka. Bogactwo ewokowanych nastrojów, świetne, polifoniczne prowadzenie głosów i przekonujące frazowanie stanowią istotę tej wciąż gającej interpretacji.

Nr 4 (2.22) brzmi po mazurku nr 3 nieco obcesowo, jednak pianistka się szybko mityguje i przechodzi do gry lirycznej, z delikatnym falowaniem agogiczno-dynamicznym. W części A' powrót do grania już nie tak dosadnego nie stoi w sprzeczności z ogniem A, ponieważ po ogniu środkowym brzmiałoby to zbyt obcesowo, natarczywie, a przede wszystkim schematycznie.

Nr 13 (2.43) – ciepły, zawołowany dźwięk, nieco leniwa narracja ustępują w odrobinę szybszym ogniu środkowym, chociaż w jego wykonaniu zbyt

²⁸ Debiutancka, monograficzna płyta P. Arauzo zawiera ponadto *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 62, *Walc romantyczny*, *Wariacje b-moll* op. 3.

eksponowanie emocji trzymane jest na wodzy. Mocne (!) pojawienie się pierwszego tematu w ogniwie A' pozwala artystce na dźwiękowe i emocjonalne „oddawanie się” (stopniowe ściszenie i zwalnianie) mazurka niemal przez 20 ostatnich taktów.

Nr 14 (1.55) został potraktowany wybitnie polifonicznie, z całkowicie niezależnym prowadzeniem głosów, z których każdy otrzymuje swój odrębny charakter, co w istocie było zamiarem kompozytora. Niestety w drugiej połowie mazurka swada ustępuje, podobnie jak krótkość artykulacji i napieranie agogiczne na puls, co prowadzi do zwolnienia tempa, a co za tym idzie również narracji. To tak, jakby dwoje bohaterów tego mazurka się zmęczyło...

Nr 15 (2.12) – to ciekawa, mądra propozycja wykonawcza, jednak zbyt świadome kształtowanie obrazu utworu góruje nad liryką i odrobiną zadumy, które są niezbędne w interpretacji tego arcydzieła. A wystarczyłoby cieplejsze brzmienie, więcej nostalgii i muzycznego czasu. A może po prostu dystansu do własnej gry „tu i teraz”. Tym większy i silniej oddziałujący na słuchacza byłby kontrast z mazurkiem kolejnym.

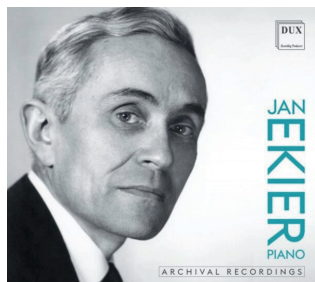
Nr 16 (2.44) – bojowo i z wigorem rozpoczęty, co jest całkowicie zgodne z dyspozycją kompozytora, staje się po chwili zbyt obcesowy i natarczywy. W ogniwie środkowym (*Poco meno mosso*) nieco zamyślony i quasi-improwizacyjny, co stanowi oczekiwany kontrast. Niestety, w ostatnim ustępie pianistka przechodzi chwilami na grę bardzo natarczywą brzmieniowo i agogicznie – po prostu hałaśliwą, a do tego niespokojną.

Nr 17 (2.32) impresyjnie i bardzo spokojnie rozpoczęty (wstęp *Moderato*) przebiega w narrację minimalnie zdominowaną przez metrykę i akcentację, ze szkodą dla linii horyzontalnych. Ogniwo środkowe łagodne, pociągające swą urodą. Choć artystka w mazurku tym nie zadaje pytań, a owe motywy pytające są w jej ujęciu odpowiedziami, i tak słucha się jej ujęcia z zaciekawieniem.

Nr 18 (2.36) to szybkie tempo, żywioł rytmiczny, akcentacja, krótka artykulacja sprzyjająca doskonałej czytelności – oberek ten rzeczywiście „kręci się zawadiacko”, przystając tylko chwilami i całkowicie zmieniając swe oblicze. Niezwykle udana i przekonująca interpretacja.

Nr 19 (1.34) – lekkość, minimalne użycie prawego pedału, swoboda agogiczna ocierająca się o improwizacyjność, ukazywanie urody każdego motywu, frazy i zdania, bez rozmiękczenia wyrazistości metrycznej oraz artykulacyjnej sprawiają, że interpretacja tego mazurka jest swoista, charakterystyczna i całkowicie przekonująca.

Nr 20 (3.00) został wykonany w podobnym duchu, co mazurek poprzedni. Może tylko pod względem niewielkiego, a przez to nieprzekonującego operowania dynamiką staje się nieco bardziej monotony. Strona rytmiczna i agogiczna nie pozostawia wątpliwości, że słuchacz ma do czynienia z mazurkiem.



Jan Ekier *Mazurki op. 50* nr 1–4 (DUX 1838, wyd. 2021 r.; archiwalne nagr. *live*, PR, Willa „Atma” w Zakopanem, 10 marca 1978 r.)²⁹

Mazurek nr 1 (2.08) – to oaza spokoju z wyraźnie prowadzonymi burdonowymi dźwiękami, które nie są ani akompaniamentem, ani akordami, lecz dodatkowymi, samodzielnymi liniami/głosami w partii lewej ręki. Nie za szybkie tempo środkowego ognia ulega nieznacz-nemu rozwinięciu agogicznemu łącznie z adekwatną do niego rozbudową dynamiki. Nadal znakomicie prowadzonej linii zawartej w partii prawej ręki sekunduje samodzielnie potraktowana partia lewej ręki. Mazurek staje się przez to bogaty pod względem kształtowania barwy brzmienia i potraktowany polifonicznie. Wygaszanie emocji przed powrotem spokojnego tematu zostało przekonująco rozplanowane, podobnie jak „wygaszanie” utworu.

Nr 2 (2.13) – silny, buńczuczny początek z bogatą pedalizacją silnie kontrastuje z kolejnym ustępem. Wzorowo wykonane *poco agitato* – *accelerando* – *crescendo* – *poco forte* – *crescendo e accelerando* (t. 37–52) przed błogo brzmiącym, spokojnym ośmiotaktem wzmacnia wrażenie kontrastowości narracji. Mazurek wspina się na coraz wyższe poziomy emocjonalne aż do rozpoczęcia fazy wygaszania/zamierania dynamicznego i agogicznego rozłożonego bardzo równomiernie i logicznie. Zestawienie mocnego, „męskiego” kształtowania utworu z gęstym brzmieniem obok lirycznej łagodności jest/są niezwykle przekonujące.

Interpretacja *Mazurka* nr 3 (2.44) zaskakuje dużą dozą żeńskiego pierwiastka (łagodność, unikanie nadużywania *forte*, miękkie brzmienie dzięki doskonałej pedalizacji, spokojne tempo z dyskretnym *rubato* i oczywiście giętkie ukazywanie fraz, oraz niezbędna w tym polifonicznym arcydziele refleksyjność). To nieco inna odsłona J. Ekiera jako pianisty – mistrza epickich, dużych form. Tym razem artysta ukazuje jakże liryczne oblicze swej sztuki pianistycznej.

Nr 4 (3.09) – to skrajnie mocna, to skrajnie liryczna, zamysłona gra J. Ekiera doskonale świadczy o jakże bogatej wyobraźni wykonawcy. W swojej interpretacji

²⁹ Płyta zawiera ponadto *Szeherazadę* z cyklu *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 62 oraz utwory F. Chopina.

zawarł on możliwie największą skalę odcieni emocjonalnych, barwowych, tym bardziej że kiepski instrument nie ułatwiał mu zadania.

Tworząc z pierwszego zeszytu mazurków cykl utworów, pianista ukazał więź muzyczną między nimi oraz całą skalę nastrojów w nich zawartych, nie uciekając się przy tym do podkreślania ich związków z Chopinowskimi pierwowzorami, lecz tylko sporadycznie, delikatnie je sugerując. Dzięki temu stają się samodzielne, ponieważ nie muszą żywić się odbitym światłem XIX-wiecznego romantyzmu.

Joanna Marcinkowska – *Mazurki op. 50* nr 1–4 (AM 1–19 i AM 1–20, nagr. wrzesień 2024 r., Aula Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu, wyd. marzec 2025 r.)³⁰

Mazurek nr 1 (2.12) – plastycznie wypowiada motywy, frazy, gra deklamacyjnie, by w ustępie *Poco più mosso* zgodnie z dyspozycją kompozytora (*avviv. e non rubato*) grać potoczysiej, z prostotą, z minimalnym *rubato*. *Poco sostenuto* potraktowane wielogłosów z wyraźnie słyszalną linią głosów środkowych. Wysmakowane ujęcie.



Nr 2 (2.40) – różnicowanie wątków następuje z uwzględnieniem wszystkich elementów wykonania, łącznie z wyrafinowaniem, nieschematycznie potraktowaną pedalizacją. *Poco meno, tranquillo* brzmi niemal chopinowsko! To bardzo bogata, wielostronna interpretacja – wizja tego mazurka.

Nr 3 (2.45) – nieśmiały, delikatny (w stosunku do twórczości Skriabina można by było użyć określenia „kruchy”), zagadkowy, niezwykle śpiewny, urzekający. Idealnie „trafione” tempo wykonania, które wspomogło pianistkę w zaprezentowaniu wszystkich niuansów i odcieni wyrazowych tego wyrafinowanego i fascynującego swą urodą arcydzieła i jego równie urokliwego wykonania.

Nr 4 (3.10) z prymatem melodyki nad akordyką, bez przejaskrawień dynamicznych i agogicznych staje się właściwym zakończeniem pierwszego zeszytu

³⁰ Dwupłytowy album zatytułowany *Muzyka polska* (aż 140 min. nagrań) zawiera wybrane utwory trzech największych polskich kompozytorów piszących na fortepian: F. Chopina (*Mazurki op. 24*, *Scherzo b-moll op. 31*, *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22*, 3 walcze: *Es-dur op. 18*, *As-dur 42 i As-dur op. 34* nr 1 oraz 2 nokturny: *Des-dur op. 27* nr 2 i *H-dur op. 62* nr 1), Ignacego Jana Paderewskiego (popularne miniatury – *Menuet G-dur* i *Legenda As-dur* oraz niemal nieznanymi i jakże rzadko wykonywanymi cykl *Pieśni wędrowca op. 8*, nagrany dotąd przez Karola Radziwonowicza a także Jonathana Plowrighta) i Karola Szymanowskiego (oprócz *Mazurków op. 50* nr 1–4, *Fantazja C-dur op. 14* oraz *Wariacje b-moll op. 3*).

Mazurków op. 50. Nostalgia, sugestywne ukazywanie zmian harmoniczných dzięki sugestywnemu operowaniu brzmieniem oraz odpowiednim dozowaniem muzycznego czasu – wszystko to sprawia, że ten nie do końca doceniany mazurek rozkwita całą swą pełnią. Wykonanie środkowego ogniwa urzeka swą miękkością i wręcz chopinowską łagodnością. Dźwięki repetowane (ósemki w partii lewej ręki) nigdy nie są wystukiwane. Piękna, wciągająca interpretacja.

Pierwszy zeszyt *Mazurków op. 50* K. Szymanowskiego w ujęciu J. Marcinkowskiej brzmi niezwykle stylowo, świeżo, ciepło. Pianistka nie ukrywa przy tym duchowej więzi łączącej te arcydzieła z Chopinowskimi opusami, chociaż w jej ujęciu pozostają autonomiczne.



Marek Szlezer – *Mazurki op. 50* (DUX 1680, wyd. 2021 r.)³¹

Mazurek nr 1 (2.19) deklamowany w bardzo spokojnym tempie, niemal ze stojącą agogiką – to najprawdziwszy obraz odległych, niezmiennych (abstrahując od pór roku i zachmurzenia) od tysiącleci górskich szczytów. Do rzeczywistości artysta przywołuje słuchacza w ogniwie środkowym – wyrazistym, ale nie nachalnym. Ostatnia pusta kwinta utworu została wyraźnie oddzielona od poprzedzających ją dźwięków. Wykonanie tego

mazurka zdumiewa niezmiernie czysto oddanym rysunkiem melodycznym, co można zawdzięczać m.in. mistrzowskiej pedalizacji. Kontrastujące środkowe ogniwo (*Poco più mosso*) wnosi ożywienie nie tylko wskutek bardziej potoczystego tempa, ale również dzięki plastycznemu wydobyciu dwugłosu prowadzonego w partii prawej ręki (polifonia wtórująca) i triolom szesnastkowym oraz ósemkowym, a także rytmowi punktowanemu.

Nr 2 (2.22) rozpoczęty butnie, ze swadą, zadziornie i wręcz bojowo, z wydobyciem/ukazaniem głosów (polifonia podgłosowa), by po ośmiu taktach rozbrzmiewać *secco*, bez użycia pedału, co przy ostinatowym rysunku rytmicznym (partia lewej ręki) jest znakomitą myślą, bowiem sprzyja zachowaniu czystości rysunku melodycznego i harmonicznego. Nieustannie rozwijane agogicznie i dynamicznie ogniwo A jakże silnie kontrastuje z niemal chopinowskim wykonaniem ustępu środkowego, a jego pojawienie się (*Poco meno, tranquillo*), w zamyśle kompozytora i wykonawcy w niemal chopinowskiej proveniencji, brzmi niebiańsko. Każdy powrót wątku z pierwszych taktów tego mazurka

³¹ Monograficzna płyta M. Szlezera z 2021 r. zawiera ponadto (*Mazurki op. 62* i wybrane utwory nieopusowane).

eksponowany jest coraz bardziej emocjonalnie, co znakomicie rozwija i kształtuje architektoniczne budowanie interpretacji i falowanie napięcia emocjonalnego. Scalenie narracji dokonuje się dzięki elastycznej pulsacji wspieranej agogiką dostosowaną do kształtu frazy, dynamiki, rytmu i harmoniki. Doskonałe jest zakończenie mazurka – wydaje się, że oddala się on stopniowo, wycisza i wreszcie zamiera. Wymowna pauza przed ostatnim akordem (*sff*) uświadamia słuchaczowi, że cisza jest immanentnym elementem muzyki. Mistrzowska kompozycja rozbrzmiewa całym swym bogactwem dzięki jej mistrzowskiej interpretacji – wyraziste, wręcz namacalne kształtowanie obrazów muzycznych zdumiewa i zachwyca w każdej frazie, zdaniu w tak celnym ujęciu.

Nr 3 (2.58) spokojem nawiązuje do *Mazurka* nr 1. Zdumiewa genialnie, samodzielnie poprowadzonymi polifonicznymi ustępami, w których artysta każdemu głosowi nadaje indywidualną charakterystykę (sposób rozwijania frazy/tematu, dynamika, kulminacja, barwa), z sugestywnym, zawsze ciepłym brzmieniem, któremu obcy jest stuk czy jakikolwiek perkusyjny efekt. Właśnie ten czynnik okazuje się wspólnym mianownikiem całej interpretacji, konsolidując dzieło. Więź lekkich miejsc o krótkich motywach w punktowanych rytmach (wspartych idealnie wykonanymi arpeggiami w partii lewej ręki) z poprzedzającym oraz następującym po nim materiałem, osiągnięta jest z zachowaniem aury brzmieniowej mimo kontrastującej artykulacji i dynamiki. A wszystko to nadal w spokojnym tempie i bez nadużywania większego natężenia dźwięku. Mazurek i jego wykonawca snują fascynującą, wielowątkową opowieść, prowadząc narrację pozbawioną pośpiechu lub niecierpliwości, a tym bardziej agresji dynamicznej. Aura ponadczasowości i oddalenia sprawia, że chce się tego mazurka słuchać bez końca. Zamyśl kompozytora i zamyśl wykonawcy są tożsame. Polifoniczne, samodzielne i plastyczne ukazywanie wątków jest w nim po prostu piękne. Kształtowany przez pianistę obraz dźwiękowy tego mazurka jawi się jakże bogato, m.in. dzięki swemu malarstwu dźwiękowemu, nadawaniu optymalnego kształtu każdemu szczegółowi, jak również znakomitemu ujęciu całości.

Początek *Mazurka* nr 4 (2.47) silnie kontrastuje z mazurkiem poprzednim – brzmi potężnie, wręcz zuchwale i zarazem zawadiacko, by po chwili (w ustępie z dźwiękami repetowanymi) wycofać się emocjonalnie i rozpląnąć w coraz bardziej łagodnym dźwięku, powabnej aurze intymności i wykwintnym ukazywaniu meandrów linii melodycznej, zarazem urzekając cudownym rubato i romantycznie prowadzoną narracją. Tym silniej ponowne pojawienie się początkowego tematu kontrastuje z materiałem go poprzedzającym. Wzajemne, kilkakrotne przeplatanie się „żeńskich” i „męskich” motywów tworzy fascynujący obraz tego mazurka w jakże twórczej interpretacji. Wykonanie frapujące, zaciekawiające i zmuszające do... ponownego słuchania.

Należy podkreślić znakomite wyczucie przez M. Szlezera wzajemnego dopełniania się mazurków pierwszego zeszytu i ich korespondowania. Dzięki temu tworzą kompatybilny cykl ujmujący melodycznym i emocjonalnym bogactwem, które pianista równie znakomicie i twórczo uchwycił.

Nr 5 (2.20) brzmi zagadkowo, intrygująco, nowocześnie, z ukazywaniem wszystkich szczegółów. Klista budowa motywów o małym ambitusie i ich powtarzalność ma w sobie coś z katarynkowości, którą „zakłóca” jedynie wariantowość motywów. Pianista uwypatnia zmiany chromatyczne, podkreślając tym samym dysonujące brzmienie. A może owa „katarynkowość melodyczna” wynika z zamysłu kompozytora słyszącego rozstrojony odpustowy i wesołomiasteczkowy instrument? Interpretacja pianisty jest tak znakomita, że przywołuje również na myśl zupełnie odmienne skojarzenie – z genialną pieśnią F. Schuberta kończącą cykl *Podróż zimowa* (*Winterreise*) – zatytułowaną *Leiermann* (*Lirnik*). Owo wręcz szokujące swymi skrajnościami bogactwo asocjacji dobitnie świadczy o genialności i dzieła, i jego interpretacji. Rytmu odczuwane i rozumiane jako „mazurkowe” kompozytor oblekł w nowoczesną, dysonującą harmonikę, stąd utwór należy do muzyki XX wieku w potocznym znaczeniu tego określenia. Z tego powodu mazurek ten jest w mniejszym stopniu „chopinowski” w wyrazie niż wiele innych. Stopniowe budowanie kulminacji zostało rozłożone, zgodnie z dyspozycjami kompozytora, na wiele taktów. Znakomite operowanie dynamiką i agogiką, czytelność plastycznie ukazywanego rysunku melodycznego, spójność wszystkich elementów wykonania jest przeogromna i przyczynia się do natychmiastowego zrozumienia intencji i kompozytora, i wykonawcy. M. Szlezer, podobnie jak we wcześniejszych mazurkach, w pełni identyfikuje się z tego rodzaju muzyką, która dzięki temu okazuje się dla słuchacza fascynująca. Powtarzające się motywy i temat brzmią za każdym razem nieco inaczej, ponieważ nie zostają powielane mechanicznie, dlatego stanowią rodzaj powracającego, nurtującego pytania, na które trzeba znaleźć adekwatną odpowiedź. Powyższe sprawia, że interpretacja jest świetna również pod względem ujęcia i psychologicznego oddziaływania na odbiorcę.

Nr 6 (1.58) to pod względem emocjonalnym kontynuacja poprzedniego mazurka przebiegająca początkowo na jeszcze wyższym poziomie emocjonalnym, o jędrnie i zdecydowanie (wręcz nieustępliwie) realizowanym („w zapamiętaniu”) rytmie i artykulacji, z prawdziwie ludowym tanecznym zacięciem. Tym bardziej słodko brzmi jego środkowe ogniwo. Absolutnie urzekające są miękkie, powabne i ciepło zagrane ustępy w dynamice piano i pianissimo. Ogniwo środkowe tchnie cudownym liryzmem, spokojem, i „chopinowskim idiomem”, dlatego arcydzieło to łączy w sobie ducha romantycznej muzyki XIX wieku z duchem nowoczesności (modernizmu) lat międzywojennych, nie wyzwalając przy tym protestu spowodowanego rzekomą niespójnością stylistyczną.

Nr 7 (2.02) – mały ambitus fraz nawiązuje do *Mazurka* nr 5, jednak „gładkość” rytmiczna (znacznie mniej rytmów punktowanych) odróżnia go, podobnie jak delikatność w kształtowaniu aury dźwiękowej i znakomite legato. Całość brzmi onirycznie, urocz. Uspokojenie tempa, stopniowe ściszenie, a w końcu przypomnienie czoła tematu, wzrastająca łagodność w kształtowaniu linii, agogiki i dynamiki prowadzi do oczekiwanego zamierania narracji. Mazurek nieśmiały, wyciszony, a jednak nawiązujący konkretnym, precyzyjnym realizowaniem rytmu do mazurka poprzedniego jest jego antytezą, co wzmacnia więź między poszczególnymi utworami zawartymi w drugim zeszycie op. 50 Szymanowskiego.

Nr 8 (2.42) – hieratyczny, nie za szybki, wręcz celebrowany i wykonany z namaszczeniem. Początkowo grany z minimalnym odcieniem improwizacyjnym, wyciszony, stopniowo rośnie coraz bardziej aż do ogromnej kulminacji, której budowanie jest niezwykle przekonujące, łączy bowiem napieranie agogiczne z adekwatnym do niego crescendo, a wygaszanie równie sugestywne (diminuendo plus zwalnianie). Stale powtarzane motywy mają w sobie coś onirycznego, nierealistycznego. Bardzo zagadkowa, ciekawa interpretacja. To w tym mazurku, w partii lewej ręki (t. 21–32 i od t. 94 niemal do końca utworu) pojawia się kilkakrotnie powtarzany motyw w rytmie punktowanym, który pełnił rolę „rozkwitnie” w *Mazurku* nr 14. To jeden z dowodów na to, że mimo komponowania i wydawania przez kilka lat poszczególnych zeszytów *Mazurków* op. 50 (po cztery utwory w zeszycie), stanowią one organiczny cykl, a nie zbiór utworów.

Nr 9 (3.23) owa zagadkowość poprzedniego mazurka kontynuowana jest również w początkowym ogniwie dążącym do jeszcze większej niż w *Mazurku* nr 8 kulminacji (miejsca o równoległym ruchu melodycznym i jednakowym rysunku rytmicznym w partii obu rąk). To stale powtarzane pytanie, na które odbiorca (na razie) nie otrzymuje odpowiedzi, co zmusza go do słuchania kolejnych utworów op. 50. Zaciekawia prowadzenie wątków o delikatnym kolorystyce i wyszukanej narracji. Potężna kulminacja (dwugłos w unisono), swobodne kształtowanie przez pianistę agogiki okazuje się zgodne ze wskazówkami kompozytora. Oto kolejny przykład na twórcze odczytanie idei utworu, a jednocześnie jakże twórcze i wciągające scalenie jej z własnym widzeniem (słyszeniem) i odczuwaniem tej muzyki. Jednym słowem immanentne idee utworu stały się tożsame z immanentnymi cechami jego wykonania.

Nr 10 (2.52) – to erupcja energii, zdecydowana gra i gęste brzmienie, które bardzo zaskakują, bowiem stanowią maksymalny kontrast z wymową dwóch poprzednich mazurków. Grzmiąca, dynamiczna narracja o wirtuozowskich rysach łagodnie dopiero od t. 23, jednak pojawia się jeszcze dwukrotnie. Jej antytezą są spokojne, ciche ustępy w piano, o znakomitym legato i „wypukłym”

frazowaniu. To wzajemnie konkurujące odsłony tego mazurka, zjednoczone i koegzystujące na zasadzie skrajnego kontrastu w jednym 116-taktowym utworze. Kongenialne jest „wygaszanie”/„zamieranie” tego mazurka na samym jego końcu. Przepyszna interpretacja!

Nr 11 (1.26) to pełna antyteza poprzedniego mazurka – krucha (ulubione słowo A. Skriabina!), filigranowa, z tylko jedną większą kulminacją, w środkowym ogniwie (z delikatnym odcieniem improwizacji). Genialne używanie prawego pedału (jest stale obecny, nie zamazuje jednak konturów żadnego dźwięku, a tym bardziej linii) sprawia, że brzmienie w każdej gradacji dynamicznej pozostaje „okrągłe”, pozbawione efektu „uderzenia w klawisze”. To wydobywanie dźwięku z fortepianu w sposób fascynujący, nieperkusyjny, okrągły i niemożący się... znudzić. W kilku miejscach słychać twórcze, ale niedemonstracyjne odwoł(ow)anie się M. Szlezera do mazurków F. Chopina z zakresie frazowania, artykulacji, a przede wszystkim jakości brzmienia i kształtowania narracji. Jednym słowem – sztuka pianistycznej interpretacji najwyższych lotów z sugestywnie i nienatętnie podaną akcentacją, stonowaną dynamiką, rozwijaniem narracji falami adekwatnymi do niewielkich rozmiarów tej uroczej miniatury, co stanowi znakomity kontrast w stosunku do poprzednich mazurków op. 50. Taką interpretację można nazwać jednym słowem – urocza.

Nr 12 (3.25) to jeden z kilku najdłuższych *Mazurków* op. 50, którego wykonanie trwa powyżej 3 min. Rozpoczęcie utworu zagadkowym, ostinatowym, perkusyjnie brzmiącym *pianissimo senza ped.* w partii lewej ręki, do którego stopniowo dołączają kolejne głosy, staje się podstawą kształtowania tego utworu.

Intrygująca gra ze znakomitą pod każdym względem (dynamika, artykulacja, akcentacja, operowanie muzycznym czasem) prowadzeniem samodzielnych głosów. Artysta jednak spójnie i w sposób łatwy pod względem percepcji ukazuje je słuchaczowi. Zmiany nastrojów wspierane odmiennym kształtowaniem wyżej wymienionych elementów wykonania sprawiają, że kolejne ogniwo – *Poco meno mosso* (od t. 66) jawi się jak nie z tego świata (miętkość, powabność, subtelność i prymat plastycznie kształtowanego frazowania, a nie rytmu i akcentacji jak w poprzednim ustępie). Powoduje to, że w kolejnym ogniwie (od t. 93) intensywne, olbrzymie rozbudowanie dynamiczne oraz zagęszczenie harmoniczne pozwala pianiście zbudować potężną kulminację, po której pojawiające się jak odległe wspomnienie, onirycznie splatające się motywy tematów prezentowane w dynamice *pianissimo* brzmią niebiańsko, stanowiąc codę utworu.

Nr 13 (3.43) o deklamacyjnym, powolnym początku zachowuje jego charakter aż do środkowej części, która brzmi orzeźwiająco i rustykalnie. Wykonanie można określić jako pragmatyczne, z (zbyt?) rozleniwioną narracją.

Nr 14 (1.57) – znakomicie ukształtowane tematy (zachwycająca precyzja i dyscyplina metryczna oraz artykulacyjna) wykonane z minimalnym użyciem pedału plus podniosła coda tworzą ciekawy obraz tego mazurka, cechującego się pewną dozą dystansu i umowności, a nie bezpośredniością czy wręcz oczywistością przekazu artysty, co doskonale uzupełnia emocjonalnie utwór poprzedni, tworząc z nim nierozłączną parę.

Nr 15 (2.26) – wykonanie nawiązuje *Mazurka* do nr 1. Niezbyt wielkiemu dyapazonowi dynamicznemu przeciwstawiono bardziej giętko potraktowaną agogikę. Prezentowany typ narracji nie wykazuje wielu odniesień do Chopinowskich arcydzieł tego gatunku. Wykonanie pozostaje dzięki temu autonomiczne pod względem stylistycznym.

Nr 16 (3.20) – mocny, zdecydowany, napierający agogicznie z zagadkowo i refleksyjnie zinterpretowaną częścią środkową. Pragmatyczny powrót pierwszego tematu (od t. 74) przywraca słuchacza do rzeczywistości. To jedna z interpretacji, w której M. Szlezer stosuje największy kontrast wyrazowy (emocjonalny) między ogniwem środkowym a ogniwami skrajnymi.

Nr 17 (2.49) – zagadkowy jako kompozycja, a jakże czytelny w intencjach w wykonaniu M. Szlezera. Wykonawca stawia w nim muzyczne pytania i udziela adekwatnych, jasnych odpowiedzi.

Nr 18 (2.57) – nowocześnie brzmiący oberek, niezwykle wyrazisty pod względem artykulacji i ukazywaniu zarówno jego urody, jak i budowy architektonicznej. Bardzo pięknie i powabnie brzmi jego liryczne ustępy. Rzeński, buńczuczny temat refrenu powraca w tym ujęciu jak mantra. Idealnie zachowano w nim symetrię odcinków, mimo adekwatnego do muzycznego materiału operowania agogiką.

Nr 19 (1.29) – to niefrasobliwy lub zagadkowy (miejsca z przednutkami), to tajemniczy, to zdecydowany, to rozmarzony. W interpretacji tego jakże krótkiego mazurka pianista zawarł maksymalną paletę odcieni wyrazowych i uczynił to po mistrzowsku.

Nr 20 (3.04) – stanowi ukoronowanie cyklu, stąd ofensywna, mocna gra pianisty, duża doza swady i wirtuozowskiego zacięcia oraz częste eksponowanie wysokiego natężenia dynamicznego. Pierwiastek „mazurkowości” podobnie jak we wszystkich poprzednich numerach z tego opusu został przez M. Szlezera zachowany.

Podczas wsłuchiwania się w obrazy muzyczne op. 50 Szymanowskiego ewokowane przez M. Szlezera w całości sprawdza się dewiza: „Przejętność zmusza

do rozmyślań, talent do zamilknięcia”³². Artyście nie zdarza się powielanie tych samych lub zbliżonych pomysłów interpretacyjnych w całym opusie! Każdy mazurek otrzymuje przekonujący kształt dźwiękowy, zgodny z dyspozycjami kompozytora nietraktowanymi mechanicznie, lecz autonomicznie. Został jednocześnie uwiarygodniony psychologiczną prawdą artystyczną wypowiedzi wykonawcy. Interpretacje te przekonują odbiorcę i wciągają go bez reszty w nurt muzycznego „dziania się”.

Mistrzowskie interpretacje M. Szlezera są malarskie (nr 1, 3), przepiękne/urocze (np. nr 11), zdumiewające (nr 2), intrygujące (nr 5), nigdy przasne, potraktowane z humorem lub ironią (nr 14), chwilami liryczne (nr 18) lub rześkie (również nr 18), a nawet niemal chopinowskie (nr 2), mocne (nr 20) lub tak oszołamiające, że zapierają dech (nr 12). Zawsze są jednak przekonujące. Niemal w każdym mazurku z op. 50 pojawia się kilka wzajemnie powiązanych (czy to pokrewieństwem, czy przeciwieństwem) nastrojów. I rzecz oczywista – *in gremio* są dzięki temu bogate w pomysły i uczucia, z pełną kompatybilnością wszelkich elementów wykonawczych i co nie mniej ważne – „na góralską nutę” (m.in. cudownie brzmiące, dotrzymywane puste kwinty *a la* basetla). Wyczuwa się, że M. Szlezer w pełni identyfikuje się z wymową muzyki Szymanowskiego, czego dał wcześniej świadectwo, nagrywając płytę z op. 1, 4, 10 opublikowaną w 2018 roku. Pianista tworzy cykl utworów tak barwnych, bogatych emocjami, tak prawdziwych emocjonalnie, nadając im fascynujące, wciągające bez reszty charakterystyki, że trzeba uznać to za mistrzostwo godne najwyższej pochwały i najwyższego podziwu. Wykonania nie są zaborcze (jak u niektórych innych wykonawców), dogmatyczne a pianista nie narzuca własnych wizji z jakimkolwiek odcieniem bezwzględności. Nie twierdzi przy tym, że jest nieomylny, chociaż nietrafień, niezgrabności, niedograń, chybionych artystycznie pomysłów próżno tu szukać. Pozostawia słuchaczowi przestrzeń do przyswojenia dzieła, odnalezienie w nim tego, co rezonuje z „drganiami jego duszy” i rozkoszowanie się tego typu interpretacjami. To bezcenne.

Na tle powyższego zaskakuje jeszcze jedna rzecz. Dziwnym trafem wiele mazurków w wolniejszych tempach ma zbliżoną do siebie pulsację. Podobnie jest w wielu szybszych. Sprawia to chwilami wrażenie zero-jedynkowego (lub jak kto woli czarno-białego) potraktowania temp niezwykle dokładnie i wyraźnie różnicowanych w dyspozycjach kompozytora.

32 han Perelman, *W klasie rojalia...* s. 4.

Krystian Zimerman – Mazurki op. 50, zeszyt IV
(wyd. DG 2022 r.)³³

Mazurek nr 13 (3.32) – wstęp grany z nadzwyczaj długą pedalizacją oraz z niezwykle długim zawieszeniem narracji na ćwierćnutach z kropką i półnutach staje się dopiero od t. 13 „prawdziwym” mazurkiem. Ogniwo środkowe piękne, ale ponownie z zawieszeniami narracji. Koncepcja przeważa, zabijając prostoduszność i bezpośredniość okazywania uczuć w wykonaniu tego najpiękniejszego i najbardziej lubianego przez kompozytora mazurka.

Nr 14 (1.58) – znaczne różnicowanie artykulacji między głosami, znakomite stosowanie prawego pedału i nadawanie poszczególnym głosom skrajnie odmiennego charakteru pozwala na rozkoszowanie się bogactwem obrazów muzycznych (lub antagonistycznych postaci) tego utworu. Znakomicie zadysponowane tempo zaledwie kilkukrotnie bywa „zawieszane” agogicznie.

Nr 15 (2.57) o przyjemnej aurze brzmieniowej, sporadycznym „łamaniu pionu”, sporadycznym wstrzymywaniu narracji, umiarkowanym tempie, spokoju i znakomitych ustępach oznaczonych przez kompozytora *sub. più animato* oraz polifonizującym ogniwie środkowym.

Nr 16 (3.38) brzmi chwilami buńczucznie i ze swadą, idealnie wpisującą się w charakter tego mazurka. Narracja płynie bez „zatykania” (agogicznych powstrzymań).

K. Zimerman IV zeszyt *Mazurków* op. 50 Szymanowskiego (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.



33 Płyta zawiera ponadto wybrane *Preludia* op. 1, *Wariacje h-moll* op. 10, *Maski* op. 34.

Mazurki op. 62

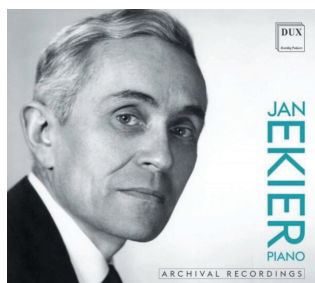


Patricia Arauzo (lbs CLASSICAL IBS 42021, nagr. 28–30 lipca 2020 r., Auditorio Manuel de Falla/Granada; wyd. 2021 r.)³⁴

Wykonanie *Mazurków* op. 62 z ich subtelnie podkreślaną improwizacyjnością, starannym frazowaniem i ukazywaniem sensu muzycznego (przez wielu pianistów traktowanego powierzchownie lub tylko formalnie) znakomicie wpisuje się w stylistykę najpóźniejszych opusów Szymanowskiego.

Mazurek nr 1 (2.20) potraktowany lirycznie, swobodnie, z kołyszącą się narracją i sporą kulminacją, której towarzyszy napieranie agogiczne.

Nr 2 (2.57) grany *grazioso*, z przekonującą ekspresją budowaną głównie przez operowani dynamiką. Najpiękniej brzmią jego ustępy spokojne wykonane w *piano*.



Jan Ekier (DUX 1838, wyd. 2021 r.; archiwalne nagr. PR, Willa „Atma” w Zakopanem, 10 marca 1978 r.)³⁵

Mazurek nr 1 (2.46) urzeka spokojem i romantyczną aurą, przeradzając się stopniowo i na chwilę w quasi-improwizację, by powrócić do swej pierwotnej postaci. Emanuje poza tym ciepłym brzmieniem, długimi pedałami i zdumiewa dużą kulminacją. Wydaje się, że J. Ekier wykorzystał wszystkie możliwości kiepskiego instrumentu, by mazurek zabrzmiał powabnie, godnie,

stylowo. Artysta w pełni ukazał jego urodę.

Nr 2 (3.41) – ta niespieszna interpretacja z idealnym współdziałaniem pedalizacji (znakomite bardzo długie pedały niezamazujące brzmienia i wyrazistości linii melodycznej) z dynamiką i plastycznym kształtowaniem frazy (idealne wycucie czasu) brzmi to tajemniczo, to intrygująco, to otwarcie, ale zawsze szczerze. J. Ekier grając fascynująco, swobodnie odkrywa rzeczywisty, chociaż głęboko skryty, immanentny urok tych kompozycji, niedostępny większości

³⁴ Debiutancka, monograficzna płyta zawiera ponadto *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 50 (nr 1–4, 13–20), *Walc romantyczny*, *Wariacje b-moll* op. 3.

³⁵ Płyta zawiera ponadto *Szeherazadę* z cyklu *Maski* op. 34, *Mazurki* z op. 50 nr 1–4 oraz utwory F. Chopina.

interpretatorom ostatniego fortepianowego opusu Szymanowskiego. Mistrzowskie ujęcie niemające sobie równych! To ideał naturalnej interpretacji w sensie, jakim nadali mu Karl Leimer i jego genialny wychowanek Walter Gieseking, wprowadzając pianistkę XX wieku na zupełnie nowe, niezapatrzone w wiek XIX tory.

Mistrzostwo pianistyki J. Ekiera polega również na tym, że pianista nie walczył ze słabym fortepianem, lecz wydobył z niego i ukazał wszystkie jego możliwości i walory, chociaż były one ograniczone.

Marek Szlezer (Dux 1680, wyd. 2021 r.)³⁶

Mazurek nr 1 (2.44) interpretowany powabnym brzmieniem, ze stałą obecnością mądrze stosowanego prawego pedału i wykwinnością w prowadzeniu linii melodycznej. Czytelność intencji, twórcze wypełnienie woli kompozytora, odpowiednie dozowanie napięć i odprężeń sprawiają, że dzieło brzmi fascynująco.

Nr 2 (3.09) – początkowo panuje spokój i aura nieoczywistości, jednak aura ta stopniowo przeradza się w uroczysty, kołyszący się taniec. Prymat linii melodycznej, wyważone tempo, staranne i zarazem swobodne wygrywanie i dogrywanie wszelkich biegników w ogniu środkowym kształtują intrygujący obraz tej kompozycji.

Spokojne, kołyszące się tempo, prostota frazowania i powabna aura dźwiękowa, naturalna kompatybilność a zarazem wykwinność stosowania elementów wykonania sprawiają, że mamy do czynienia z niezwykle kreatywną op. 62 przez M. Szlezera.



³⁶ Monograficzna płyta Marka Szlezera wydana w 2021 r. zawiera ponadto *Mazurki* op. 50 i wybrane utwory nieopusowane.

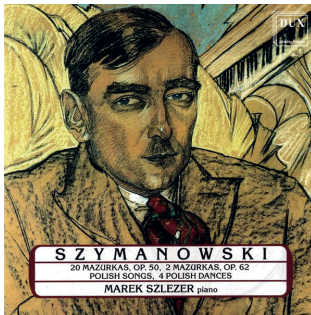
Walc romantyczny



Patricia Arauzo (Ibs CLASSICAL IBS 42021, nagr. 28–30 lipca 2020 r., Auditorio Manuel de Falla/Granada; wyd. 2021 r., 3.53)³⁷

Walc romantyczny wykonany został z giętkim agogicznie frazowaniem i podkreśleniem 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 interpretacji P. Arauzo słucha się z zaciekawieniem.

4 TAŃCE POLSKIE



Marek Szlezer (Dux 1680, wyd. 2021 r.)³⁸

Mazurek (1.13) grany z prostotą, z rubasznym podkreśleniem dźwięków (na trzeciej mierze t. 2, 3, 7, 8 i analogicznych) adekwatnym do miniaturowych rozmiarów utworu oraz uroczym, lirycznym ogniwem środkowym.

Krakowiak (1.11) – rzeński, skoczny, z nostalgicznym, rozmarzonym ustępem środkowym i zdecydowanym zakończeniem robi znakomite wrażenie.

Oberek (3.51) – zadziorny, wyraziście artykułowany, z przekonującym ukazywaniem urody łagodnie prowadzonego ognia środkowego (*poco sostenuto*, legato).

Poloneza (3.11) – to hieratycznego, to tajemniczego (ogniwo środkowe) artysta prowadzi zawsze z supremacją czynnika melodycznego, a nie jak w większości interpretacji innych pianistów – akordowego w częściach skrajnych. Dzięki temu utwór nie sprawia przytłaczającego wrażenia i przeładowania faktury.

³⁷ Debiutancka, monograficzna płyta zawiera ponadto *Maski* op. 34, *Mazurki* op. 50 (nr 1–4, 13–20), *Mazurki* op. 62, *Wariacje b-moll* op. 3.

³⁸ Płyta Marka Szlezera z 2021 r. zawiera ponadto *Mazurki* op. 50 i wybrane utwory nieopisane.

M Szlezer 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, niepowiązane ze sobą „numery”. Ta bardzo piękna, twórcza i przekonująca interpretacja pozostaje w całkowitej zgodzie z autorskim tekstem.

Preludium i Fuga cis-moll

Joanna Domańska (nagr. 9–10 marca 2025 r.; DUX 2193, wyd. 2025 r.)

Preludium Lento ma non troppo, rubato (7.14) – intymnie rozpoczęte z powstrzymywaniem agogicznym i niezwykle miękkim brzmieniem, kołysze się agogicznie i dynamicznie, wzbierając coraz większymi falami. Ten późnoromantyczny powiew *pur* zahaczający już o modernizm, urzeka swą aurą i emocjami. Skomplikowaną fakturę artystka ukazuje w sposób pełny, bez uproszczeń wzorowo prowadząc narrację i kształtując brzmienie.



Fuga à 4 voci – jakże skromnie brzmi pierwsze przeprowadzenie tematu. To prawdziwa magia nostalgii, dekadentyzmu, ciepłego brzmienia, wyciszenia, plastycznego ukazywania meandrowania głosów i ich splotów. Narracja jednak nabrzmiewa dynamicznie aż do kulminacji *ff* w t. 65. Wzorowa czytelność prowadzenia wszystkich głosów pozwala na łatwe wyłowienie z nich tematów. Nieziemsko (absolutnie pozbawienie dźwięku jego młoteczkowego odcienia!) rozbrzmiewa temat prowadzony w głosie tenorowym od t. 71 (*pp, dolce, a tempo, dolente*). To jakby pianistka grała bezpośrednio na strunach, a nie przy pomocy pośredników – klawiszy i mechanizmu młoteczkowego. Iście bachowsko potraktowany łącznik (od t. 74) prowadzi do ostatniej prezentacji tematu (od t. 79 w głosie najwyższym i od t. 83 w głosie tenorowym).

To wspaniała, jakże dojrzała, frapująca i przyciągająca nieustannie uwagę interpretacja wczesnego dzieła Szymanowskiego.

Uzupełnienie – *Maski op. 34*



Peter Toperczer³⁹ – *Maski op. 34* (Opus 9111 0188, wyd. 1973 r., wznowienie 1980 r.; 23.40⁴⁰)

Szeherezada – nieco „szklisty” dźwięk początku nagrania rekompensowany jest spokojną narracją. Nieomalże dyskretnie pojawia się „temat sułtana”, bez zapowiedzi późniejszych wybuchów. Stosunkowo wcześniej obraz muzyczny sułtana przyjmuje jednak apodyktyczną postać. Tym bardziej słodko i powabnie rozbrzmiewają zaloty tytułowej bohaterki, ujmując łagodnością narra-

cji, powabną aurą brzmieniową (świetne operowanie prawym pedałem) i przekonując równowagą niemal wszystkich elementów wykonania. Jedynie skłonność do wirtuozowskiego kształtowania muzycznego materiału wyczuwalna jest cały czas, zwłaszcza w miejscach najbardziej skomplikowanych technicznie i metrycznie. Spięcie swoistą klamrą pierwszej części tryptyku zarówno przez kompozytora (utwór rozpoczyna się i kończy tym samym tematem), jak i przez pianistę („szklisty” dźwięk, spokojna narracja) robi duże wrażenie. Znalazienie właściwego balansu między tym, co „muzyczne” a tym, co „techniczne” znalazło w tej interpretacji przekonujące urzeczywistnienie.

Błazen Tatnris – duża energia, zdecydowanie w pierwszych taktach, zaduma w następnych i ciągle, wydatne kontrasty wyrazowe są główną domeną tego wykonania. Pianista zestawia materiał na zasadzie przeciwieństw – czy to w dynamice, w artykulacji, czy (oczywiście) w ordynowanych tempach. Jest to zgodne z zapisem nutowym oraz szczegółowymi wskazaniem kompozytora. Powstaje bogaty dźwiękowo i wyrazowo obraz muzyczny charakteryzujący tytułowego bohatera.

Serenada Don Juana – wirtuozowski blask pojawia się w ostatniej części tego tryptyku, podobnie jak liryzm, a nawet dramatyzm. Kalejdoskopowa zmienność narracji i charakteru poszczególnych ogniw dzieła jest łatwo uchwytana, co sprzyja przekonującemu (łatwemu w odbiorze) uchwyceniu formy utworu.

Każdej części tryptyku P. Toperczer nadaje adekwatny charakter, dbając o właściwy kontrast między poszczególnymi wątkami/tematami, jak również *in gremio* między częściami cyklu, nie powielając wcześniej wykorzystanych pomysłów.

³⁹ Peter Toperczer (1944–2010) – najbardziej znany słowacki pianista, wychowanek Praskiej Akademii Sztuk Muzycznych w klasie Františka Maxiana i Josefa Páleníčka. Nagrał ponad 30 płyt (solo oraz z orkiestrą).

⁴⁰ LP zawiera ponadto tryptyk *Gaspard de la Nuit* M. Ravela.



ZAKOŃCZENIE

Już w 1911 roku A. Chybiński w artykule *Mieczysław Karłowicz*, opublikowanym w „Przeglądzie Muzycznym” (nr 8), niezwykle trafnie zauważył:

Szymanowski, Fitelberg, Różycki wprowadzili de facto rys *indywidualny* w muzykę polską: każdy z nich przemawia sam *od siebie, o sobie i przez siebie*, nie uważając się za sumę przekonań i poglądów pewnej masy: stąd każdy z nich jest inny¹.

Jak się jednak później okazało, tylko Karol Szymanowski wprowadził muzykę polską na nowe tory, odsłaniając – odkrywając przed nią i słuchaczami nowe perspektywy, źródła i inspiracje, tworząc swój własny, najbardziej wyrazisty i niepowtarzalny styl. Rok później ten sam autor stwierdził: „Szymanowski potrafi tworzyć ten rodzaj muzyki, o jakim zwykliśmy się wyrażać »dzieło skończone«”².

Po śmierci Szymanowskiego Zofia Lissa skonstratowała:

Romantykiem był w swej potrzebie wyrażania siebie poprzez swą muzykę. (...) Chopinowski liryzm, ekstatyczność egocentrycznej muzyki Skriabina, trochę tylko modulowane wpływami klasycystycznego Brahmsa – oto wytyczne pierwszej fazy twórczości Szymanowskiego. Na ten okres przypadają liryczne w swym charakterze *Preludia, Wariacje, Etiudy, Sonata c-moll, Pieśni*. (...) Zaczynają go pociągać zagadnienia polifonicznej konstrukcji, monumentalnej formy i znajdują swój wyraz w *I i II symfonii*, w trzech sonatach fortepianowych, w dalszych *Pieśniach i I koncercie skrzypcowym*. (...) Następuje zetknięcie się Szymanowskiego z muzyką ludową, podhalańską, skutkiem czego kompozytor upraszcza swój dotychczasowy styl monumentalny, kondensuje formy dźwiękowe wyrazu, poddaje je dyscyplinie płynącej z dojrzałości wewnętrznej. (...) Nie wiadomo, dokąd by jeszcze zawiodła droga

¹ Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 179.

² Adolf Chybiński, *Karol Szymanowski*, „Sfinks” 1912, t. 18, cytaty za: Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, s. 199.

Szymanowskiego, który wyszedłszy od „Młodej Polski”, dotarł aż do „moderny” europejskiej. Wszystkich swych towarzyszy od „Młodej Polski” zostawił Szymanowski daleko poza sobą. (...) Jeden Szymanowski poszedł dalej. To „dalej” polegało na walce o pogodzenie dwu trudnych spraw: własnego, lirycznego, romantycznego nastawienia z antyromantyczną postawą epoki. Na tej trudnej drodze kształtował się styl Szymanowskiego³.

Mając na myśli ostatni „narodowy” okres twórczości kompozytora, zawierający przecież m.in. *Mazurki*, Z. Lissa niezwykle celnie stwierdziła: „Mówiąc językiem Norwida, zatrzymał się na drodze, na której »ludowe podniósł do ludzkości«”⁴. Określenie „zatrzymał się na drodze” nie ma wbrew pozorom pejoratywnego znaczenia, ponieważ autorka nie miała na myśli domniemanego zaprzestania przez Szymanowskiego rozwijania warsztatu twórczego, czy choćby brak jego ewolucji, lecz śmierć twórcy, który nie zdążył zrealizować wszystkich swych planów, zamierzeń i nie dokończył rozpoczętych już utworów.

Swój esej o kompozytorze autorka kończy tymi słowy: „dopiero talent, intelekt i charakter razem czynią z twórczego człowieka – wielkiego twórcę”⁵. A takim bez wątpienia był Karol Szymanowski. Kult jego twórczości narodził się w Polsce już w latach międzywojennych, chociaż jeszcze w okresie przed pierwszą wojną światową wielu muzykologów i muzyków jasno zdawało sobie sprawę z wyjątkowości tej postaci i jego muzyki.

Magdalena Dziadek zauważa, że „Najbardziej oryginalny, a przy tym zbieżny z duchem młodopolskiej literatury wizerunek artysty Boga stworzył Jachimecki, kreując literacki portret Szymanowskiego”⁶. Autorka posiłkuje się przy tym słowami nakreślonymi w 1909 roku przez tego wybitnego muzykologa: „W jego duszy rozpuścili bogowie kroplę złota”⁷. Trzy lata później Z. Jachimecki tak określił sylwetkę twórczą kompozytora:

Śmiałość aspiracji kompozytorskich, podniebny lot inwencji muzycznej Szymanowskiego, nieporównanie arystokratyczna natura jego talentu, nareszcie wartość

3 Zofia Lissa, *Szymanowski*, „Sygnały” 1937, nr 29; cyt. za: *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX–XX (do 1939 roku)*, oprac. Stefan Jarociński, Kraków 1955, s. 429.

4 Tamże, s. 430.

5 Tamże, s. 431.

6 Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, s. 443.

7 Zdzisław Jachimecki, *Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1909, t. 171, s. 590, cyt. za: Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, s. 443.

i oryginalność jego pomysłów wyrabiają Szymanowskiemu jedno z pierwszych miejsc w dzisiejszej muzyce europejskiej⁸.

Nie był to głos odosobniony. Na wzbierającej fali polskości po ponad 100 latach rozbiorów, w tym samym 1912 roku Adolf Chybiński pisał:

Następne kompozycje Szymanowskiego będą nie tylko zadokumentowaniem słów Waltera Niemanna, że „Polska przoduje dzisiejszej muzyce”, ale wspaniałą konsekwencją: „Polska przoduje dzisiejszej muzyce, bo posiadając Szymanowskiego posiada talent wielkości Regera, Straussa, Debussy’ego, Skriabina – talent koryfeuszowski”⁹.

Jeszcze dalej posunął się M. Serejski – korespondent warszawskiej „Nowej Gazety”, który w tym samym roku uznał twórczość Szymanowskiego, obok muzyki Aleksandra Skriabina, za „stygmata” hegemonii Słowian¹⁰. I chociaż w twierdzeniu tym przebija nuta panslawizmu, nie należy dziwić się tak wielkim oczekiwaniom i nadziejom, zważywszy na ówczesną sytuację geopolityczną i coraz silniejsze dążenia niepodległościowe narodu polskiego.

W niniejszej monografii w ustępach, gdzie przeanalizowano konkretne wykonania, doszukiwanie się przez autora (pra)źródeł, analogii i inspiracji artystycznych w dziełach innych kompozytorów, a także odniesień czy skojarzeń płynących z literatury pięknej i sztuki, a tym bardziej ukrytej programowości ma charakter pomocniczy. Celem autora było przybliżenie, unaocznienie i ułatwienie czytelnikowi – słuchaczowi zrozumienie utworów Karola Szymanowskiego oraz ich mentalne i emocjonalne przyswojenie.

Opisując i analizując wykonania, autor stosuje niekiedy zabieg, jakby opisywał utwór, a nie grę pianisty. Czyni to wtedy, gdy jedno scala się z drugim w integralną, nierozzerwalną całość, bowiem następuje wtedy pełna identyfikacja wykonawcy z interpretowanym przez niego dziełem, a sugestie płynące z zapisu nutowego, czyli treść muzyczna, immanentnie tkwiąca w utworze, staje się tożsama z treścią wypowiedzi artystycznej pianisty.

Żar uczuć i ekstatyczne uniesienia łączą twórczość Karola Szymanowskiego z Aleksandrem Skriabinem, choć u tego pierwszego brakuje mistycznego zabarwienia, w zamian jednak pojawia się hedonizm, a także znacznie silniej

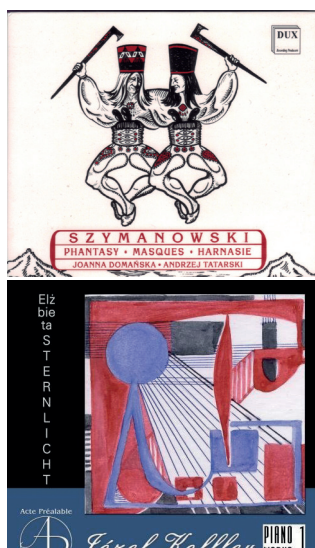
⁸ Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w Krakowie i w Wiedniu*, „Przegląd Polski” 1912, t. 183, s. 390, cyt. za: Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, s. 443.

⁹ Adolf Chybiński, *Karol Szymanowski...*, s. 295–305; cyt. za: *Antologia polskiej krytyki muzycznej...*, s. 342.

¹⁰ Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, s. 540.

zróznicowana zmysłowość i nastrojowość. Stosowanie wyrafinowanej polifonii, noeromantyczna emocjonalność i kształtowanie muzycznej formy to nieć wspólna z Maxem Regerem oraz Johannesem Brahmem; gęsta harmonika i przeładowana często faktura – z Richardem Straussem. Witalistyczne momenty budzą asocjacje z Belą Bartokiem i Igorem Strawińskim, a nawet Sergiuszem Prokofiewem; konstrukcja formy – z późnym Ludwigiem van Beethovenem (jego pięć ostatnich sonat fortepianowych zawierających fugi względnie fugato), a także z Johannesem Brahmem; nierozwiązywanie napięć harmoniczych z twórczością Richarda Wagnera; wybujała ekspresja z Arnoldem Schönbergiem oraz Albanem Bergiem; wyczulenie na barwę z impresjonizmem francuskim (Claude Debussy, Maurice Ravel). Nie brakuje odniesień do dzieł Fryderyka Chopina (jakże licznych zwłaszcza w mazurkach) oraz do polskiego folkloru. A mimo to twórczość Karola Szymanowskiego (i to nie tylko fortepianowa) pozostaje autentyczna, całkowicie suwerenna, niepowtarzalna i samodzielna stylistycznie. Podlegała ciągłemu rozwojowi i stopniowej ewolucji. Tworzyła nową wartość w polskiej, europejskiej i w światowej muzyce pierwszej połowy XX wieku. I stanowi trwały jej dorobek, który wymaga nieustannego pielęgnowania i przypominania.

Swoistą ciekawostkę w recepcji twórczości Szymanowskiego stanowią dwie płyty.



Firma Dux¹¹ wydała w 2007 roku CD z *Fantazją C-dur op. 14* (wyk. Andrzej Tatarski, nagr. styczeń 2007 r.), *Maskami op. 34* (wyk. Joanna Domańska, nagr. 1992 r.) oraz wspólnie w wersji na dwa fortepiany balet *Harnasie op. 55* w transkrypcji Grażyny Bacewicz.

Od kilku lat Joanna Domańska oraz Magdalena Lisak wykonują na koncertach własną, ciekawą wersję na dwa fortepiany muzyki do baletu Szymanowskiego *Harnasie*.

Druga płyta to światowa premiera fonograficzna kompletu utworów fortepianowych Józefa Kofflera (1896–1943) w interpretacji Elżbiety Sternlicht (wychowawcy Zbigniewa Drzewieckiego), zawierająca *Musique quasi una sonata op. 8 „A Karol Szymanowski”* (nagranie Berlin, styczeń 2005 r., wyd. Acte Prealable, 2005 r.).

¹¹ Dux 0576, nagrane w Filharmonii Narodowej (*Maski*) oraz Studiu S-1 Polskiego Radia w Warszawie.

Po przeanalizowaniu dziesiątków nagrań zarówno studyjnych, jak i *live*, można zaryzykować twierdzenie, że im młodsza generacja pianistów interpretuje dzieła Szymanowskiego, tym bardziej jego utwory stają się obiektywne, rzeczowe, formalne, pozbawione romantyzującego pierwiastka, subiektywnego widzenia oraz aury i ducha wyjątkowości. Tak zwana strona muzyczna, wykazująca czasami duże deficyty, jest często w mniejszym lub większym stopniu przesłonięta techniczną sprawnością wykonania. Czy wynika to z odmiennej (czytaj „współczesnej”), nie do końca dojrzałej emocjonalności, odrobinę stępionej wrażliwości, bardziej fasadowego traktowania sfery sztuki już nie jako *sacrum*, czy z mniejszej wiary w siebie i skrzętnym ukrywaniem prawdziwego oblicza? A może jest to zjawisko nieuchronne, wynikające ze zmian obecnego stylu bycia, obyczajowości. Nie każdy wykonawca – jak widać i słychać – lubi odsłaniać przed odbiorcą tajniki swojej duszy. Dobre rzemiosło stało się dostępne wielu, jednak artyzm, kreacja, a nie tylko odtwarzanie czy wykonywanie utworów, zarezerwowane są nadal dla (m)nie(j)licznych wybrańców. Emanacja osobowości artysty staje się dobrem nad wyraz pożądanym, bo trudno dostępnym. Czy za tym stwierdzeniem nie kryje się jednak odrobina snobizmu? Zaspokajanie potrzeb estetycznych oraz emocjonalnych odbiorców jest powinnością sztuk pięknych, sztuki interpretacji muzycznej, w tym pianistycznej.

Na płytowym rynku od lat można obserwować rosnącą tendencję do nagrywania przez niektórych wykonawców, w tym także pianistów, kompletów dzieł danego kompozytora. Rodzi się więc coraz bardziej palące pytanie, czy takie przedsięwzięcia mają rację artystycznego bytu?

Twórca pisał zwykle utwory przez wiele lat, poszukiwał, doskonalił siebie, swój warsztat i język muzyczny. Dzieła i ich forma ulegały wyrafinowaniu, poszerzaniu stosowanych środków. Czy w ciągu kilku miesięcy lub lat realizacji nagrań pianista może w pełni oddać złożoność tych procesów, dojrzewać razem z utrwalanymi na płytach utworami? Z pewną dozą goryczy trzeba przyznać, że dzieje się tak niezmiernie rzadko i może dotyczyć (choć nie zawsze – *vide* np. komplet Mozartowskich koncertów w wykonaniu M. Perahii) największych z... największych. A takich można policzyć na palcach jednej ręki. I zwykle nie nagrywają oni „taśmowo”, lecz skupiają się na utworach, które lubią, kochają i noszą w sobie od lat, dzięki czemu stały się one częścią ich samych, stąd pełna identyfikacja wykonawcy z wykonywanym dziełem. I takich interpretacji należy poszukiwać. Ich znalezieniu towarzyszy ogromna radość i szczęście z możliwości obcowania z muzyką w jeśli nie w kongenialnym, to wybitnym wykonaniu.

Z całą pewnością w przypadku kompletu dzieł fortepianowych Karola Szymanowskiego są to interpretacje **Jerzego Godziszewskiego**. Ich wydźwięk nie jest może zbyt optymistyczny, a operowanie przez artystę ciemnymi, nasyconymi

barwami skłania raczej do melancholii, a nawet dekadencji. To jakże piękne, pochmurne oblicze twórczości Szymanowskiego.

Jaśniejszą, często wręcz impresjonistyczną aurę proponuje w swym ujęciu **Martin Jones**, który często podkreśla delikatność i przejrzystość rysunku, a ład architektoniczny doskonale koresponduje z czytelnością szczegółów ujętych w plastyczną frazę.

Wszystkie wykonania **Andrzeja Stefańskiego** mają wiele cech wspólnych – brak wylewności, często agresywne brzmienie, brak starannego, prawdziwego legato, trudno uchwytną lub nieprzekonującą narrację. Szybkie tempa oznaczają nie tylko nerwowość czy niecierpliwość, ale sprawiają wrażenie, że artysta nie słucha wybrzmiewającego dźwięku lub też nie dowierza wrażliwości słuchacza i nie chce go zanudzać.

Na przeciwnym biegunie znajdują się nagrania **Anu Vehviläinen** – spokojne, by nie rzec powolne, antywirtuozowskie, ukazujące najdrobniejsze nawet szczegóły. Nigdy nie forsowane brzmienie, dużo muzycznego i psychologicznego czasu przyczynia się do „odkrywania” istoty dzieł. Należy jednak zastrzec, że nie są to wykonania dla odbiorcy żyjącego w wiecznym pośpiechu i nieodczuwającego potrzeby całkowitego „zanurzenia się” w muzyce.

Bardzo wysoki standard przedstawiają monolityczne, uniwersalne interpretacje **Martina Roscoe**. Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że artysta ciągle powtarza te same myśli (emocje) i niemal zawsze gra tak samo... niezawodnie i bardzo przewidywalnie.

Bardzo kontrowersyjnie dzieła Szymanowskiego odtwarza **Rolf Plagge**. Ogólnie rzecz ujmując, można stwierdzić, że im mniejsze architektonicznie rozmiary utworów i im wcześniej powstały, tym gorsze ich wykonanie¹². Analiza zaprezentowana w rozdziałach niniejszej monografii dokumentuje olbrzymie braki natury technicznej, ale przede wszystkim koncepcyjnej oraz emocjonalnej, jaką są obarczone jego nagrania.

Sinae Lee z niewieloma wyjątkami ewokuje skrajnie wysokie napięcia dynamiczne łączone z dużym napieraniem agogicznym. Swoje wizje przedstawia z udawaną neoromantyczną uczuciowością, rysując je grubą, dosadną kreską. Wyczuwa się, że pianistka nie do końca utożsamia się z wymową utworów.

Z artystycznego punktu widzenia najgorsze są takie interpretacje, które obnażają miałość kompozycji – zamiast tuszować, ukazują braki warsztatu

¹² Abstrahując od faktu, że R. Plagge nie nagrał *Mazurków* Szymanowskiego (stan: czerwiec 2025).

kompozytorskiego ich twórcy. Oczywiście przyjmując *a priori* założenie, że o brakach pianistycznych wykonawcy mowy być nie może.

Znacznie lepszym wyborem wydaje się poszukiwanie nagrań artystów, którzy nie utrwalali całych kompletów, lecz skupili się na dziełach, które im odpowiadały emocjonalnie. W przypadku fortepianowej spuścizny Karola Szymanowskiego warto przede wszystkim sięgnąć po interpretacje – ba, kreacje – Świątosława Richtera i np. Janiny Fialkowskiej oraz Emily White, a z najnowszych realizacji – Krystiana Zimmermana, Marka Szlezera czy Joanny Domańskiej i niektórych pianistów zagranicznych (np. Cedric Tiberghien, Easley Blackwood). Artyści ci potrafią bowiem otworzyć przed słuchaczem zupełnie nowe horyzonty, ujmując wykonywane dzieła w jakże odmienny, niezestandaryzowany kształt brzmieniowy i znaczeniowy. Uważne śledzenie nowych nagrań młodego pokolenia pianistów pozwala także na wysupłanie z nich (tj. i wykonawców, i ich interpretacji) prawdziwych klejnotów.



BIBLIOGRAFIA

- Aleksiejew Aleksandr, *Istorija fortepiennogo iskusstwa*, t. III, Moskwa 1982.
- Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX–XX (do 1939 roku)*, oprac. Stefan Jarociński, Kraków 1955.
- Chomiński Józef M., *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.
- Chybiński Adolf, *Szymanowski a Podhale*, Kraków 1958.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
- Dahlig Piotr, *Cykliczność Mazurków op. 50 Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków–Warszawa 2007.
- Dąbrowski Bartosz, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.
- Domańska Joanna, *Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego*, Katowice 2002.
- Drath Jan, *Etiudy op. 33 Karola Szymanowskiego*, „Zeszyt Naukowy PWSM w Katowicach” 1963, nr 2.
- Drzewiecki Zbigniew, *Kilka uwag o interpretacji utworów fortepianowych Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, 25–26 marca 1962*, Warszawa 1964.
- Drzewiecki Zbigniew, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 1971.
- Dybowski Stanisław, *Laureaci konkursów chopinowskich w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
- Georgii Walter, *Klaviermusik*, Freiburg 1950.
- Gołębiowski Marian, *Filharmonia w Warszawie w latach 1901–1976*, Kraków 1976.
- Harenberg Kulturführer, *Klaviermusik*, Mannheim 2008.
- Hollfelder Peter, *Das grosse Handbuch der Klaviermusik*, Hamburg 1996.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1986.
- Jachimecki Zdzisław, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości 1927*, Kraków 1927.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna, *Dyskografia Karola Szymanowskiego*, Warszawa 2016.

- Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego*, Kraków 2013.
- Jarociński Stefan opr., *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, Kraków 1955.
- Jasiński Roman, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986.
- Jasiński Roman, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979.
- Kaiser Joachim, *Grosse Pianisten in unserer Zeit*, München 2009.
- Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa 2009.
- Lorenz Paul, *Grosse Pianisten dreier Jahrhunderte*, Wien 1979.
- Łobaczewska Stefania, *Sonaty fortepianowe Szymanowskiego a sonaty Skriabina, w: Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, 25–26 marca 1962*, Warszawa 1964.
- Michałowski Kornel, *Szymanowski. Bibliografia 1967–1991. Dyskografia 1981–1991*, Kraków 1993.
- Między kompozytorem a wydawcą. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition*, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1978.
- Monsaingeon Bruno, *Richter. Dniwniki, Dialogi* (wyd. ros.), Moskwa 2007.
- Neuhaus Harry, *Razmyszlienija, wspomnianija, dniwniki. Pis'ma k roditieliam*, Moskwa 1975.
- Niemann Walter, *Klavierlexikon*, Leipzig 1918.
- Perelman Nathan, *W klassie rojalia. Korotkieje rozsużdzenija* [W klasie fortepianu. Krótkie rozważania, tłum. Bogusław Rottermund], wyd. IV, Leningrad 1986.
- Rubinstein Artur, *Moje długie życie*, tłum. Juliusz Kydryński, Kraków 1988.
- Rubinstein Artur, *Moje młode lata*, tłum. Tadeusz Szafar, Kraków 1986.
- Rüger Christof, *Klaviermusik A–Z. Konzertbuch*, Leipzig 1979.
- Schonberg Harold, *Die grossen Pianisten*, München 1972.
- Schwarz Falk, *The Recorded Legacy of Sviatoslav Richter 1947–2012*, Dresden 2012.
- Szalsza Piotr, *Karol Szymanowski w Pradze*, Katowice 1985.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja, t. 1 1903–1919*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1982.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja, t. 2 1920–1926*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1994.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja, t. 3 1927–1931*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1997.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja, t. 4 1932–1937*, red. Teresa Chylińska, Kraków 2002.
- Szymanowski Karol, *Pisma, t. I – Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski, Kraków 1984.

- Szymanowski Karol, *Pisma, t. II – Pisma literackie*, red. Teresa Chylińska, Kraków 1989.
- Szymanowski Karol, *Z pism*, oprac. Teresa Bronowicz-Chylińska, Kraków 1958.
- Świerzewski Stefan, *Karol Szymanowski w oczach krytyki polskiej*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, 25–26 marca 1962*, Warszawa 1964.
- Zieliński Tadeusz A., *Mazurki Karola Szymanowskiego*, w: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Józef M. Chomiński, Kraków 1960.
- Zieliński Tadeusz A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.
- Żerańska-Kominek Sławomira, *Problem orientalizmu w muzyce Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków–Warszawa 2007.

Wydawnictwa nutowe

- IV Symfonia op. 60 „Koncertująca”*, wyciąg fortepianowy oprac. Grzegorz Fitelberg, głos solowy przejrzał i opalcował Zbigniew Drzewiecki, PWM, Kraków 1970.
- Szymanowski Karol, *Album per pianoforte*, red. Zbigniew Drzewiecki, PWM, Kraków 1975.
- Szymanowski Karol, *Dzieła*, red. edycji Teresa Chylińska, PWM, Kraków:
- Tom 13 – 9 Preludiów op. 1, 4 etiudy op. 4, 12 etiud op. 33, *Wariacje b-moll op. 3, Wariacje h-moll op. 10, Fantazja C-dur op. 14, Preludium i fuga cis-moll*, wyd. I, red. Ewa Bukojemska, 1982.
 - Tom 14 – *Sonata c-moll op. 8, Sonata A-dur op. 21, Sonata op. 36*, wyd. II, red. Władysław Kędra, 1989.
 - Tom 15 – *Metopy op. 29, Maski op. 34*, wyd. II, red. Marzanna Kotyńska, 1988.
 - Tom 16 – 20 *Mazurków op. 50, 2 Mazurki op. 62, 4 Tańce polskie, Walc romantyczny*, wyd. I, red. Teresa Chylińska, 1982.
 - Tom 4 – *IV Symfonia op. 60 „Koncertująca”*, partytura, red. Teresa Chylińska, 1973.
- Szymanowski Karol, *Maski op. 34*, red. Zbigniew Drzewiecki, wyd. II, PWM, Kraków 1963.
- Szymanowski Karol, *Mazurki*, opr. Zbigniew Drzewiecki, wyd. II, PWM, Kraków 1973.



DYSKOGRAFIA

Komplety utworów fortepianowych Karola Szymanowskiego

Godziszewski Jerzy

Polskie Radio PRCD 1261–1264 (4 CDs); nagr. 1993–1997 r.

Jones Martin

Nimbus NI 1750 (4 CDs), nagr. 1992–1993 r.

Lee Sinae

Divine Art. 21207/21208 (4 CDs), nagr. Glasgow, wrzesień 2002 – luty 2005 r.

Plagge Rolf

op. 1, 3, 4, 10; 4 Tańce polskie – AULOS 66107,

op. 14, 29, 33, 34 – AULOS 66144,

op. 8, 21, 36 – UNIMOZ 46, nagr. Mozarteum, 2010 r., wyd. 2011 r.

Roscoe Martin

vol. 1 Naxos 8.553016; nagr. luty 1994 r.

vol. 2 Naxos 8.553300; nagr. grudzień 1994 r.

vol. 3 Naxos 8.553867; nagr. maj 1996 r.

vol. 4 Naxos 8.557168; nagr. kwiecień 2003 r.

Stefański Andrzej

Wifon LP 046/1-6 (6 LP); nagr. 1978–1981, wyd. 1983 r.

Vehviläinen Anu

vol. 1 Alba ABCD 296, nagr. Helsinki, 5 i 12.06.2008 r.

vol. 2 Alba ABCD 337, nagr. Helsinki, 10 i 17.06.2010 r.

vol. 3 Alba ABCD 375, nagr. Espoo, 1, 2, 6.06.2013 r.

vol. 4 i 5 Alba ABCD 407, nagr. Espoo, 7.01. i 31.05.2014 r., 3.06.2015 r., 21.03.2016 r.

Antologie utworów fortepianowych Karola Szymanowskiego

Albanese Giuseppe

op. 1, Frame FR9931–2, wyd. 2000 r.

Aleksander Adam

op. 36, wyd. Adam Aleksander, 2012 r.

Allen Gregory

op. 3, op. 50 (nr 1–4), 34 (nr 3), Musical Heritage Society MHS 312827Z (taśma kasetowa) jako vol. 3 – utwory dedykowane Arturowi Rubinsteinowi

Anderszewski Piotr

op. 29, op. 34, op. 36, Virgin Classics 50999 2 28539-2; nagr. 27–29.12.2004 r.

Arauzo Patricia

op. 3, op. 34, op. 50 (z. I, IV, V), *Walc romantyczny*, Ibs CLASSICAL, IBS 42021, nagr. 28–30.07.2020 r., wyd. 2021 r.

Baczewska Magdalena

op. 1, op. 50 (nr 1–4), wyd. Paraty, 2016 r.

Bengtson Matthew

op. 4, op. 29, op. 34, op. 50, op. 62, wyd. Musica Omnia 703, nagr. marzec 2013 (op. 4, 29, 34) i marzec 2002 (op. 50 i 62), wyd. 2017 r.

Ben-Or Nelly

op. 50 (nr 1, 2, 3, 14), Quindecims Recordings, wyd. 2004 r.

Benoit Regis

op. 29, wyd. Baroque Records, 1972 r.

Bingham John

op. 1, op. 36, Thorofon MTH 181, wyd. 1979 r.

Bingham Kaoru

op. 50, op. 62, Meridian CDE 84323, nagr. 1996 r.

Blackwood Easley

op. 34, Cedille Records CDR 90000 003, nagr. Chicago, 30.06–2.07.1990 r.

Blechacz Rafał

op. 8, Preludium i fuga, DG 00289 477 9548; nagr. Hamburg, styczeń 2011 r.
op. 3, ACCORD ACD-136-2, nagr. kwiecień 2005 r., Bydgoszcz

Blumental Felicja

op. 1 (nr 1, 7), op. 4 (nr 1, 3), Brana Records BR 0014, nagr. 20.03.1974 r.
op. 3, Brana Records BR 0030, nagr. 29.04–1.05.1972, Katowice.

Bruchollerie de la Monique

op. 3, DOREMI DHR-7857/8, nagr. Monachium 1956 r.

Bulva Josef

op. 34, Orfeo 084 831, nagr. Monachium, lipiec 1983 r.

Choi Winston

op. 29, Honens 200302, nagr. Banff/Alberta/Kanada, listopad 2005 r.

Chung Mi Sang

op. 8, op. 50 (wybór), wyd. Centaur, nagr. Nowy Jork, 3 i 5.11.2014 r.

Clarke Raymond

op. 8. Op. 21, op. 36, *Preludium i fuga*, Athene ATH CD 19, nagr. Nottingham, 7–9.09.1998 r.

Czajkowski Stella

op. 4 nr 3, op. 50 (nr 1, 2, 3), Nosag Records 069, nagr. 1975, reedycja 2006 r.

Czerny-Stefańska Halina

op. 4 nr 3, Selene CD-s 0607.74, nagr. ca. 1953 r., wyd. 2006 r.

Damerini Massimiliano

op. 29, ARTS Music 47215–2, nagr. Rzym, listopad 1987 r.

op. 21, Sony Classical, wyd. 2017 r.

Domańska Joanna

op. 34, op. 50, Olympia OCD 344, nagr. 1992 (op. 34) i 1993 r. (op. 50)

op. 34, op. 55, Dux 0576, wyd. 2007 r.

op. 29, op. 33, op. 36, *Tańce polskie*, Dux 0615; nagr. listopad/grudzień 2007 r.

op. 1, op. 3, op. 4, op. 14, DUX 1673, wyd. 2021 r.

op. 8, op. 10, *Preludium i Fuga cis-moll*, DUX 2193, nagr. 9–10 marzec 2025, wyd. czerwiec 2025 r.

Dutkiewicz Andrzej

op. 33, op. 50 (nr 1 i 13), Muza SXL 0650; nagr. 7.12.1970 r.

Walc romantyczny, Muza SX 1253; nagr. 1974 lub 1975 r., wyd. 1978 r.

Drzewiecki Jarosław

op. 33, Muza SX 2406; nagr. 1982 r.

Ekier Jan

op. 34 nr 1, op. 50 (nr 1–4), op. 62, nagr. live Atma/Zakopane, 10 marca 1978 r.,

wyd. DUX 1838, 2021 r.

Feder Donn-Aleksandre

op. 34, op. 36, op. 4 nr 3, *Walc romantyczny*, Protone PR 149; wyd. 1979 r.

Fialkowska Janina

op. 4, op. 10, op. 29, op. 34, op. 62, Opening Day Recordings ODR 9305, nagr.

North York/Ontario/Kanada, 27–29.06.1995 r.

Fiderkiewicz Alicja

op. 1 (wybór), op. 34, Diversion ddv 24160, nagr. live, 21.08.2005 r.

Filar Marian

op. 1 (nr 1, 2, 4, 8), op. 4 nr 3, Colosseum CLPS 1003, wyd. 1950/1951 r.

Fournel Jonathan

op. 3, op. 10; Alpha 1064, wyd. 2024 r.

Fujiwara Ami

op. 33, Solstice SOCD 168, wyd. 1999 r.

Fumet Béjars Véronique

op. 1, wyd. IRT Musique, 2016 r.

Gabzdyl Justyna

op. 29, op. 34, DUX 1393, nagr. 2017, wyd. 2018 r.

Girod Marie-Katherine

op. 1, op. 4, op. 10, op. 34, FY Record 111, nagr. czerwiec 1983 r.

Godziszewski Jerzy

op. 34 nr1, op. 62, Blüthner BLT-JG 10022; nagr. Bydgoszcz, 19–21.06.2007 r.

Gozdecka Marta

op. 4, *Preludium i fuga cis-moll*, Muza SXL 717; nagr. Listopad 1971 r.

Graham Daniel

op. 8, op. 21, Musical Heritage Society MHS 3136 (LP), 1979 r.

Hamelin Marc-André

op. 50, op. 62, *Walc romantyczny, 4 Tańce polskie*, Hyperion CDA 67399; nagr. sierpień 2002 r.

Hammond Clare

op. 33, BIS 2004, nagr. Suffolk/Wielka Brytania, wrzesień 2013 r.

Heidrun Holtmann

op. 34 nr 1, wyd. Musicaphon 56904; 2008 r.

Hesse-Bukowska Barbara

op. 50, Muza XL 0102; Muza SX 2358; nagr. 1960 r.

Horszowski Mieczysław

op. 50 (nr 13–16), *live*, Aldeburgh Festival 1983 r., CD – dodatek do BBC Music Magazine (Vol. I No. 12).

Iwamoto Eri

op. 1, op. 3, op. 4 nr 3, op. 29, op. 50 (nr 1–4), Acte Prealable AP0182; nagr. 29 i 31.01.2008 r., Studio S1 PR Warszawa

Jablonski Peter

op. 50 (nr 1–4), op. 62, Altara ALT1030, wyd. 2008 r.
op. 34, Koch Schwann, wyd. 1999 r.

Jastrzębska Anna

op. 33, Muza SXL1115, wyd. 1974 r.

Jones Martin

op. 4, op. 14, op. 29, op. 34, Argo ZRG 713; wyd. 1972 r.

Jordan Krassimira

op. 29, Albany Records 203, nagr. Waco/Teksas, 16–20.01.1995 r.

Judina (Yudina) Maria

op. 1, op. 3, wyd. Brilliant Classics 8909-7 LC 09421, nagr. 1956 r.

Kamasa Paweł

op. 50, op. 62 (komplet), wyd. Koch Schwann 310662, nagr. Radio Zürich, wrzesień 1992 r.

Kaneko Ichiro

op. 29, wyd. Indie (Japan) FOCD20069, 2005 r.

Karaśkiewicz Barbara

op. 1, op. 4, op. 34, op. 62, Divine art DDA 25151, wyd. czerwiec 2017 r.

Katsarava Guigla

op. 1, Polymnie POL 150 658, kwiecień 2009 r.

Keduk Kirył

op. 34, Delos DE 3432, nagr. 2012 r.

Kęska Gajusz

op. 8, op. 21, op. 36, DUX 0893/0894, wyd. 2012, nagr. 2008–2009 r.

Kijanowska Anna

op. 50, op. 62, DUX 0417, nagr. Bydgoszcz, 1–4.04.2004 r.

Kloska Corinne

op. 1, op. 3, op. 4, op. 10, Soupir 207, nagr. 2002 r.

Koczalski Raul

op. 33 nr 5, Archiphon ARC 119/20, nagr. 4.09.1945 r.

Koenig Jan Latham

op. 34, Prelude Records PMS 1503; wyd. 1977 r.

Korecka-Soszkowska Maria

op. 1, DUX 0107, nagr. Filharmonia Wrocławska, styczeń 1998 r.

op. 50 (nr 1–12), DUX 1628, nagr. marzec 2020, wyd. wrzesień 2020 r.

Kostritsa Aleksandr

op. 50 (wybór), Divine dda 25123; nagr. maj 2014 r.

Kozubek Lidia

op. 14, op. 3 nr 4, *Tańce polskie, Preludium i fuga*, wyd. Muza PNCD 630, nagr. Warszawa, kwiecień 1977 r.

op. 14, 4 *Tańce polskie*, Pronit SX 1433; wyd. 1977 r.

Krier Cathy

op. 34, wyd. CAVI-music, 15.09.2017 r.

Kupiec Ewa

op. 1, Koch Classics 3-6562-2, Studio 2 Bayerischer Rundfunk; nagr. grudzień 1997 r.,

Lee Dennis

op. 4, op. 14, op. 29, op. 34, Helios CDH 55081; nagr. listopad 1990 r.

Losito Nicola

op. 3, Amadeus, wyd. lipiec 2015 r.

Małcużyński Witold

op. 3, op. 4 nr 3, Pearl GEM 0095, nagr. 20.09.1947 r.

op. 4 nr 3, op. 50 (nr 1, 3), op. 62 nr 2, Muza N 0079; wyd. 1957 r.

op. 4 nr 3 nagr. Londyn, czerwiec 1954 r.

op. 4 nr 3 EMI CTPX12935 (lata 40. XX w.)

Marcinkowska Joanna

op. 3, op. 14, op. 50 (nr 1–4), AM 1-20, nagr. wrzesień 2024 r., wyd. 2024 r.

Martin Jean

op. 50 nr 1, 2, 3, wyd. Arion, 2000 r.

Martinez Gabriela

op. 3, Delos 3526, wyd. listopad 2016 r.

Meejung Yoo

Op. 4 (wyd. Huks Music, 2018 r.)

Mikulska Aleksandera

op. 1 (nr 2, 7, 8), KuK 113, nagr. Maulbronn/RFN, 5.07.2012 r.

op. 1 (nr 2, 8, 9), op. 3, wyd. Organum, 2011 r.

Napierała Lech

op. 50 (nr 1–4), Dux 0791, nagr. Praga, sierpień 2010 r.

Nehring Szymon

op. 3, DUX 1198, nagr. Lutosławice, 9–11.03.2015 r.

Ohlsson Garrick

op. 34, wyd. Wigmore Hall WHLive 0027; nagr. Londyn, *live*, 23.01.2008 r.

Pleszakow Władimir

op. 21, Orion ORS 73111, wyd. 1978 r.

Pöntinen Roland

op. 29, op. 34, op. 36, op. 50 (nr 9–12), 62, BIS CD 1137, nagr. Sztokholm; luty, marzec, wrzesień 2005 r.

Pyrć Wojciech

op. 50 (nr 13–16), op. 14, op. 4 nr 3, DUX 1458, nagr. IV kwartał 2018 r.

Richter Światosław

op. 29 nr 1 i 2 Decca 478 7764, nagr. Wiedeń, 20.02.1989 r.

op. 21, Parnassus PACD 96017/18, nagr. Moskwa, 31.10.1954 r.

op. 21, nagr. *live*, Sala Teatru Roma, Warszawa, 1954 r., wyd. DOREMI ANKH 200701

op. 21, nagr. Bolzano, 29.05.1984 r.

op. 34 nr 1, 2, BBC Legends BBCL 4265-2, nagr. Londyn, 7.12.1970 r.

op. 34 nr 1, nagr. Paryż, 5.11.1982 r.

op. 36, nagr. Paryż, 7.11.1982 r.

op. 21, op. 36, nagr. Warszawa, 26.11.1982 r., wyd. DOREMI DHR 8037

op. 50 nr 1, 17, 18, 3, 16, 13, 12; op. 34 nr 1, 2, nagr. Warszawa, 25.11.1982 r.

op. 50 nr 12, 17, 18, Muza SXL 0037, nagr. Warszawa, 15.11.1954 r.

op. 50 nr 1, 3, 17, 18, BMC 171, nagr. Budapeszt, 11.09.1982 r.

Ritter Tomasz

op. 3, Muza PNCD 1627, nagr. 19–21.03.2014 r.

Rolim Ronaldo

op. 29, op. 34, Odradek Records ODRCD 363, wyd. 2019 r.

Romaniuk Jerzy

op. 1 (nr 7, 8, 9); *Preludium i fuga* cis-moll; op. 50 (nr 3, 8, 13, 15) i op. 62; op. 33,

op. 34 nr 1, Musical Heritage Society MHS 4483 (LP), nagr. 1981 r.

Rosenberger Carol

op. 4, op. 33, op. 34, op. 62, op. 50 (nr 1, 2, 3, 7, 11, 15, 18); Delos DE 1002, nagr. 1973, wyd. 1986 r.; Delos DE 1635, wyd. 2018 r.

Roth Matthias

op. 1, op. 3, op. 4 nr 3, wyd. Genuin, GEN 18627, 2018 r.

Różewska Joanna

op. 33, nagr. UMFC 2008 r., wyd. Joanna Różewska, 2016 r.

Rubinstein Artur

op. 50 (nr 1, 2, 3, 6), RCA RL 42042, nagr. 1961 r.; wznow. 1982 r.

op. 50 (nr 1–4), BMG Classics 09026 63011-2, nagr. 15.03.1946 r.

Rudy Mikhail

op. 29, op. 33, op. 34, op. 50 (nr 7, 13, 15), op. 62, EMI Classics 2 CD 0724347692420, nagr. Paryż, maj 1995 r.

Schmalfuss Peter

op. 8, op. 21, Thorofon Capella MTH 175, nagr. studyjne 1977 r.

Sioles Gregory

op. 50 (nr 1–4), Centaur CRC 2533, nagr. 1996 r.

Smeterlin Jan

op. 50 (nr 1, 3, 12, 14), nagr. BBC 1961–1962 r., wyd. Scripglen 001, 1982 r.

Sobczak Radosław

op. 1, op. 21, op. 50 (nr 14, 15), op. 4 nr 3, wyd. DUX 1502, 2018 r.

Stańczyk Anna-Maria

op. 1, Pronit M 0012, nagr. 1983 lub 1984 r.; wyd. ok. 1986 r.

Starodubtsev Evgeny

op. 34 Honens 201102, nagr. Banff/Alberta/Kanada, listopad 2010 r.

op. 36 Anima ANM 100900001, nagr. kwiecień 2010 r.

Stefański Andrzej

op. 21, op. 34, Muza SX 0463, nagr. 1968 r.

Sterczyński Jerzy

op. 10, Selene CD-s 9206.30, nagr. 1990 r.

Szlezer Marek

op. 1, op. 4, op. 10; *Preludium i fuga, Preludium cis-moll* – wyd. Dux 1367, 2018 r.

op. 50, op. 62, 4 *Tańce polskie*, DUX 1680, wyd. 2021 r.

Szymanowski Karol

op. 50 nr 13, op. 62 nr 1, Muza N 0181; wyd. 1960 r.; Polskie Radio PRCD 1082; wyd. 2007 r.

Szymanowski Michał

op. 3, op. 4 nr 3, Accord ACD 170-2, nagr. maj 2011 r.

op. 62, Accord ACD 219-2, wyd. 2015 r.

Tatarski Andrzej

op. 14, op. 55, Dux 0576; nagr. styczeń 2007 r.

Tibergchien Cedric

op. 4, op. 29, op. 33, op. 34; Hyperion CDA 67886; wyd. 2014 r., nagr. Henry Wood Hall/ Londyn, 10–12.03.2013 r.

Toperczer Peter

op. 34; Opus 9111 0188, wyd. 1973., wznowienie 1908 r.

Trzeciak Joanna

op. 8, op. 34, Pavane ADW 7219, nagr. 1986 r., wyd. 1990 r.

Utrecht Aleksandra

op. 29, op. 36, Muza SXL 0973, nagr. i wyd. 1973–1974 r.

Vaysse-Knitter Frédéric

op. 1, op. 3, op. 4 nr 3, op. 14, op. 50 nr 1, *Preludium i Fuga cis-moll*, Integral Classic INT 221.180, wyd. styczeń 2011 r.

Vernède Arielle

op. 4, op. 10, op. 33, op. 34 nr 1, op. 62, Canal Grande CG 9110, nagr. czerwiec 1991 r.

Vivanet Andrea

op. 1 (wybór), op. 4, op. 33, op. 34, wyd. Naxos 8.551401, nagr. kwiecień 2019 r.

Werchowska Marie-Claude

op. 1, op. 8, op. 50 (wybór), wyd. Ligia Digital LIDI 0103054-97, nagr. październik 1996 r.

White Emily

op. 4, op. 29, op. 34, op. 36, Arabesque Z 6807, wyd. 2009 r.

Wiedner-Zajac Elżbieta

op. 1 (wybór), op. 34, op. 50 (nr 1–4), Dorian Records DIS 80121, 1993 r.

Wirth Stefan

op. 33, wyd. Genuin GEN 15342, nagr. Zurych, 26–27.09.2011 r.

Witek Przemysław

op. 8, Polskie Radio PRCD 1349, nagr. październik 2009 r.

op. 1 (nr 1–5), op. 3, op. 50 (nr 13–16); Radio Watykan, maj 2012 r.

Wizjan Dominik

op. 4, CD KNS Classical, 2018 r.

Wodnicki Adam

op. 33, Muza SX 1223, nagr. Słupsk 1974 r.

Zabner Antoinette

op. 1 (nr 1, 7), wyd. Gramola 99131, 2016 r.

Zimerman Krystian

op. 10, nagranie pirackie, 1992 r.

op. 1 (wybór), op. 10, op. 34, op. 50 (nr 13–16), wyd. DG, 2022 r.

Zubrzycki Sławomir

op. 21, Muza SX 2653, nagr. Słupsk 1987 r.

Zuk Magdalena

op. 1, Discovery DMV 111, wyd. 2014 r.

Żmudziński Tadeusz

op. 1, op. 3, op. 10, Muza XL 0335, nagr. ok. 1952 r.



INDEKS NAZWISK

Aleksander Adam 236
Altberg Emma 101
Anderszewski Piotr 13, 28, 49, 115, 163, 236
Andrzejewski Waldemar 11, 255, 259
Arauzo Patricia 159–160, 166, 177, 206, 218, 220, 236
Arrau Claudio 131

Bacewicz Grażyna 57, 79, 226
Bach Jan Sebastian 38, 44, 151, 162, 256, 258, 259, 261
Bachauer Gina 16
Bachleda Andrzej 39, 130
Baczewska Magdalena 236
Bakst Ryszard 14
Bartok Bela 23, 38, 60, 79, 102, 103, 130, 141, 192, 226 263, 264
Beethoven Ludwig van 38, 43, 44, 59, 98, 130, 131, 149, 162, 226, 256, 257, 259, 263, 264
Ben-Or Nelly 236
Bengtson Matthew 38, 52, 153–154, 165, 236
Benoit Regis 48, 53, 236
Berg Alban 20, 63, 154, 226, 263, 264
Bielajewa L. 59, 98
Bingham Kaoru 236
Bingham John 236
Blackwood Easley 139–140, 165, 166, 229, 236
Blechacz Rafał 14, 236
Blumenfeld Feliks 91
Blumental Felicja 13, 14, 236
Boguszewski Bohdan 256
Borowski Aleksander 106
Boulez Pierre 139
Boznańska Olga 61
Brahms Johannes 38, 43, 121, 149, 182, 198, 223, 226, 256, 263, 264
Braudo Isaj 260
Bruchollierie Monique de 236

Bujakiewicz Andrzej 256
 Bujakiewicz Krystyna 255
 Bukojemska Ewa 17, 187, 233
 Bulva Josef 149–151, 165, 236
 Busoni Ferruccio 261
 Byk Ryszard 100, 105

Casadesus Robert 55, 61, 103
 Casella Alfredo 23, 60, 104, 139
 Choi Winston 40–42, 51, 237
 Chomiński Józef 231, 233
 Chopin Fryderyk 13, 15, 38, 42, 47, 56, 57, 63, 105, 106, 123, 130, 131, 143, 146, 149, 154, 158, 161, 162, 169, 173, 182, 185, 191, 192, 198, 205, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 218, 223, 226, 231 256, 257. 258, 259, 260, 261, 263, 264
 Chung Sang Mi 237
 Chybiński Adolf 62, 105, 223, 225, 231
 Chylińska Teresa 17, 19, 23, 55, 58, 97, 98, 101, 106, 187, 231, 232, 233
 Clarke Raymond 14, 237
 Collins Adrian 25, 106
 Cortot Alfred 25, 55, 62, 101, 104
 Czajkowski Piotr 43, 130, 146, 149
 Czajkowski Stella 237
 Czerny Karl 73, 80
 Czerny-Stefańska Halina 15, 237

Dahlig Piotr 231
 Damerini Massimiliano 42, 52, 237
 Davidoff Nathalie (Dawydow Natalia) 22
 Debussy Claude 15, 20, 25, 30, 31, 38, 42, 43, 87, 91, 94, 123, 154, 162, 192, 225, 226, 256
 Denikin Anton, generał 59, 98
 Dębski Krzesimir 191
 Dichler Josef 30
 Diémer Louis 62, 104
 Domańska Joanna 13, 15, 29, 50, 65, 88, 110, 163, 167–169, 180–182, 194–197, 221, 226, 229, 231, 237
 Dresser Marcia van 102
 Drzewiecki Jarosław 13, 71, 88, 237
 Drzewiecki Zbigniew 13, 14, 17, 62, 64, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 226, 231, 233
 Dubiański Sasza 59, 60, 91, 92, 96, 97, 99
 Dubiska Irena 64, 107
 Dutkiewicz Andrzej 13, 70, 88, 237
 Dziadek Magdalena 223, 224, 225, 231

Ekier Jan 120, 161, 163, 205, 208, 218–219, 237 258, 259, 260, 261

Esching Max 17
Etkin-Moszkowska Róża 64

Fauré Gabriel 38, 42
Feinberg Samuil 85, 141, 143, 260, 261
Fialkowska Janina 13, 37, 51, 123–125, 164, 229, 237
Fiderkiewicz Alicja 13, 136–137, 164, 237
Filar Marian 13, 14, 237
Firkušny Rudolf 16, 161
Fischer-Dieskau Dietrich 11
Fitelberg Grzegorz 63, 105, 108, 223, 233
Fitelberg Jerzy 105
Fournel Jonathan 182–184, 198–199, 238
Franck Cesar 38
Frenkel Stefan 63, 106
Fujiwara Ami 79–80, 89, 238
Fumet Bėjars Véronique 238

Gabzdyl Justyna 14, 47, 158–159, 238
Ganche Edouard 106
Gawroński Mieczysław 256
Gebethner, wydawca 103
Gershwin George 42
Giesecking Walter 107, 175, 219
Gilels Emil 16, 43
Girod Marie-Catherine 135, 164, 238
Głazunow Aleksander 42
Godebscy (Cyprian – bohater wojen napoleońskich i poeta; jego syn Franciszek
Ksawery – historyk; Cyprian – wnuk Cypriana, rzeźbiarz i jego syn
Cyprian/Cipa) 61, 104
Godziszewski Jerzy 13, 14, 27, 49, 65, 88, 110, 163, 227, 235, 238 260
Goldenweiser Aleksander 143
Goldfeld Wiktor 58, 97
Gorodnitzki Sascha 131
Gould Glenn 151
Gozdecka Marta 14, 238

Haba Alois 106
Hamelin Marc-André 238
Hammond Clare 82–83, 89, 238
Harasiewicz Adam 15
Hardt Ernst 19, 93
Haskil Klara 16
Haydn Józef 42, 154, 256
Heinz Hans 107
Hertzka Emil 60, 99, 101, 102

Hesse-Bukowska Barbara 13, 238, 255
 Hindemith Paul 42, 141
 Hleb-Koszańska Helena 197
 Hofmann Józef 16
 Holtmann Heidrun 162, 238
 Homer 21, 22, 26, 49
 Honegger Arthur 81, 104
 Horszowski Mieczysław 16, 24, 104, 105, 238, 261

 Ibert Jacques 61, 104
 Igumnow Konstanty 143
 Ives Charles 139
 Iwamoto Eri 45, 238
 Iwański August 24, 62
 Iwaszkiewicz Jarosław 91, 231

 Jablonski Peter 14, 146–148, 165, 238
 Jachimecki Zdzisław 99, 104, 224, 225, 231
 Jaczynowska Katarzyna 101
 Janaček Leoš 154
 Janczewska-Sołomko Katarzyna 107, 231
 Jarociński Stefan 224, 231, 232
 Jasiński Roman 63, 101, 232
 Jastrzębska Anna 14, 68–69, 88, 238

 Jesipow Aneta 91
 Jones Martin 14, 31, 50, 71, 88, 116, 163, 228, 235, 238
 Jordan Krassimira 43–44, 52, 239
 Joyce James 129

 Kafka Franz 76
 Kagan Oleg 129
 Kahn-Casella Helena 23, 24, 60, 62, 102, 104, 106
 Kaiser Joachim 16, 232
 Kalmanowicz Halina 64
 Kamasa Paweł 14, 239
 Karaśkiewicz Barbara 152–153, 165, 239
 Karłowicz Mieczysław 223
 Kassern Tadeusz 23
 Katsarava Guigla 239
 Keduk Kirył 138–139, 165, 239
 Kempff Wilhelm 260
 Kędra Władysław 17, 233
 Kęska Gajusz 14, 239
 Kijanowska Anna 14, 239
 Kloska Corinne 14, 239

Kochańska Zofia 59, 60, 105
 Kochański Paweł 59, 60, 102, 105
 Koczalski Raoul 88, 239
 Koffler Józef 226
 Konopnicka Maria 63
 Korecka-Soszkowska Maria 14, 239
 Koptiajew A. 97
 Kotyńska Marzanna 17, 233
 Kowalska Mariola 256
 Kozubek Lidia 14, 239
 Kranc Kazimierz 108
 Kraszewski Jacek 256
 Krier Cathy 154–155, 239
 Kupiec Ewa 14, 240
 Kydryński Juliusz 15, 232

Lee Dennis 30, 50, 118, 163, 240
 Lee Sinae 15, 34–35, 51, 80–81, 89, 118–119, 163, 228, 235
 Leimer Karl 175, 219
 Leonska Elżbieta 44
 Lessel Franciszek 15, 256
 Leszczyński David 14
 Leszetycki Teodor 101
 Lhevinne Rosinna 131
 Liebermann Rolf 42
 Lipatti Dinu 16
 Lipka Krzysztof 58, 156, 232
 Lisak Magdalena 226
 Lissa Zofia 223, 224
 Liszt Ferenc 22, 43, 44, 146, 149, 154, 162, 205, 256
 Lorano Clement 108
 Lorenz Paul 15, 232
 Losito Nicola 240
 Lutosławski Witold 57, 79, 256, 259, 261

Łobaczewska Stefania 108, 232

Makuszyński Kornel 106
 Małcużyński Witold 14, 240
 Marchex Henri Gil 25, 62, 104
 Marcinkowska Joanna 14, 185–186, 205, 209–210, 240
 Marczyk Stefan 256
 Marx Joseph 25
 Martin Jean 240
 Martin-Turner Mauren 16
 Martinez Gabriela 240

Martinů Bohuslav 38
 Meejung Yoo 192–193, 240
 Melcer Henryk 95, 255
 Mendelssohn Feliks 149, 182, 198
 Michałowski Kornel 91, 232
 Mickiewicz Adam 63, 256, 257
 Mikuli Karol 63
 Mikulska Aleksandra 14, 240
 Milhaud Darius 61, 96, 104
 Moniuszko Stanisław 63, 256
 Monsaingeon Bruno 40, 130, 232
 Morin Leopold (Leo-Pol) 23
 Moszkowski Maurycy 64
 Mozart Wolfgang Amadeus 103, 130, 149, 162, 182, 192, 198, 227, 256, 261
 Musorgski Modest 92, 93, 146
 Münzer Leopold 107
 Mysliveček Josef 81

Nałkowska Zofia 107
 Napierała Lech 240
 Nehring Szymon 14, 240
 Neuhaus Harry 14, 23, 24, 39, 59, 61, 62, 93, 95, 96, 98, 99, 103, 130, 141, 143, 189, 232
 Neuhaus Stanisław 43
 Niemann Walter 225, 232
 Niewiadomski Stanisław 23, 63, 91
 Norwid Cyprian Kamil 224
 Noskowski Zygmunt 63

Oberli Fritz J. 16
 Ohlsson Garrick 131, 164, 240

Paderewski Ignacy Jan 11, 185, 205, 209, 255, 256, 257
 Paganini Niccolò 42
 Panufnik Andrzej 81
 Perahia Murray 227
 Perelman Nathan 46, 114, 144, 174, 195, 196, 216, 232, 257, 260, 261
 Petri Egon 98
 Pietruszański Borys 138
 Pisarenko Galina 129
 Plagge Rolf 15, 36, 51, 76–77, 89, 137, 164, 228, 235
 Plowright Jonathan 185, 205, 209
 Pöntinen Roland 44–45, 52, 144–146, 165, 240
 Poulenc Francis 38, 42, 61, 104
 Poznański Wiktor 100
 Pressler Menahem 44

Prokofiew Sergiusz 30, 57, 79, 101, 130, 141, 149, 226, 256, 259, 263, 264
Pyrć Wojciech 240

Rachmaninow Sergiusz 15, 43, 63, 93, 123, 130, 149, 192, 260, 261
Radziwonowicz Karol 185, 205, 209
Rameau Jean-Philippe 154
Ravel Maurice 20, 22, 25, 56, 61, 65, 91, 93, 94, 104, 107, 123, 148, 162, 169, 187, 192, 195, 226
Reger Max 15, 24, 62, 225, 226, 263, 264
Richter Światosław 14, 16, 38–40, 51, 112, 127–131, 164, 229, 232, 240–241, 260, 261
Ritter Tomasz 14, 241
Rolim Ronaldo 45–46, 52, 157–158, 166, 241
Romaniuk Jerzy 14, 67–68, 99, 162, 165, 241
Roscoe Martin 14, 26, 27, 49, 64, 65, 88, 109, 163, 228, 235
Rosenberger Carol 74, 89, 132–133, 164, 241
Rościszowska Lola 21
Roth Matthias 169–171, 187–189, 241
Rottermund Bogusław 46, 191, 204, 232, 255–257
Rottermund Krzysztof 257
Rowicki Witold 40, 130
Różewska Joanna 14, 84–85, 89, 241
Różycki Ludomir 223
Rubinstein Anton 101
Rubinstein Artur 15, 16, 94, 101, 102, 232, 236, 241
Rudnicka-Kruszewska Hanna 255
Rudy Mikhail 34, 50, 72–73, 89, 126, 164, 241
Rüger Christof 15, 65, 232
Rychert Zygmunt 256
Rytel Piotr 23, 91, 103, 104, 106

Sabaniejew Leonid 24, 62
Saint-Saëns Camille 256
Salvador Emanuel 45
Satanowski Robert 40, 130
Scarlatti Domenico 154, 256, 259
Scharwenka Franz Xaver 261
Schmalfuss Peter 241
Schmitz Robert 62, 73, 104
Schönberg Arnold 76, 141, 154, 226
Schonberg Harold C. 15, 16, 232
Schubert Franciszek 23, 42, 162, 192, 212,
Schumann Robert 87, 130, 162, 198
Schwarz Falk 130, 232
Sebök György 44
Serejski M. 225
Siadlak Zdzisław 256

Siemieński Lucjan 21, 22
 Sioles Gregory 241
 Skolimowski Mieczysław 60, 99, 102
 Skowron Zbigniew 231, 233
 Skriabin Aleksander 15, 20, 23, 24, 56, 62, 66, 68, 71, 72, 75, 78, 85, 91, 92, 96, 97, 130,
 146, 149, 162, 169, 171, 174, 176, 177, 191, 202, 209, 214, 223, 225, 232, 256, 258,
 259, 260, 261, 263, 264
 Smetana Bedřich 43
 Smeterlin (Schmetterling, Smetterling) Jan 14, 20, 24, 25, 63, 106, 108, 241
 Sobczak Radosław 14, 172, 173, 241
 Soszkowska Maria Korecka 14, 239
 Spiess Stefan 23, 58, 97
 Stańczyk Anna Maria 14, 241
 Starodubtsev Evgeny 141–143, 165, 242
 Stefański Andrzej 14, 27, 49, 67, 88, 111, 163, 228, 235, 242, 255
 Sterczyński Jerzy 14, 242
 Sternlicht Elżbieta 226
 Strauss Johannes 44
 Strauss Richard 225, 226, 263, 264
 Strawiński Igor 28, 41, 56, 63, 94, 141, 226, 263, 264
 Szafar Tadeusz 232
 Szalsza Piotr 232
 Szczedrin Rodion 43
 Szekely Zoltan 60, 102
 Szlezer Marek 14, 160, 166, 174–175, 199–201, 210–216, 219, 220–221, 229, 242
 Szostak Zdzisław 39, 130
 Szostakowicz Dymitr 130
 Sztompka Henryk 106
 Szymanowska Maria 15, 256
 Szymanowska Nula (Anna) 21
 Szymanowska Stanisława 61, 64, 107
 Szymanowski Feliks 100
 Szymanowski Michał 14

 Tanner Allen 103
 Tansman Aleksander 91
 Tarnawska Elżbieta 84
 Tatarski Andrzej 14, 226, 242
 Tiberghien Cedric 32–33, 50, 75–76, 89, 133–134, 164, 166, 229, 242
 Toperczer Peter 222, 242
 Trull Natalia 141
 Trzeciak Joanna 14, 122–123, 164, 242
 Turczyński Józef 261
 Türk Maksymilian 105

 Utrecht Aleksandra 14, 30, 50, 242

Vaysse-Knitter Frédéric 242
 Vehviläinen Anu 15, 35–36, 51, 77–78, 89, 117–118, 163, 228, 235
 Vernède Arielle 87–88, 90, 161, 201–202, 242
 Vivanet Andrea 85–86, 90, 155–156, 165, 175–176, 242

 Wagner Richard 105, 226, 263, 264
 Warszzyński Mikołaj 163
 Webern Anton 117, 149
 Weiser Barbara 256
 Werchowska Marie-Claude 242
 Wesołowski Michał 125 164
 Wertheim Juliusz 101
 White Emily 33, 50, 120–121, 164, 229, 242
 Wirth Stefan 83, 89, 243
 Witek Przemysław 14, 190–191, 243
 Wizjan Dominik 191, 243
 Władigerow Panczo 43
 Wodnicki Adam 14, 69, 88, 243
 Wojtał Waldemar 138
 Woskriesiński Michaił 141

 Yudina (Judina) Maria 239

 Zabner Antoinette 243
 Zając-Wiedner Elżbieta 14, 125, 164, 243
 Zarębski Juliusz 261
 Zbierzchowski Henryk
 Zieliński Tadeusz A. 96, 233
 Zimmerman Krystian 14, 112, 113–115, 160, 164, 166, 176–177, 197, 203–204, 217, 229, 243
 Zimmermann Bernd Alois 154
 Zubrzycki Sławomir 243
 Zuk Magdalena 14, 243

 Żmudziński Tadeusz 14, 243



NOTA O AUTORZE

Bogusław Rottermund – pianista, germanista, publicysta i krytyk muzyczny urodził się w Kaliszu w rodzinie nauczycieli. Po ukończeniu szkoły podstawowej oraz PSM I stopnia w Kaliszu kontynuował naukę w PSM II stopnia im. Henryka Melcera w rodzinnym mieście, gdzie uczył się w klasie fortepianu mgr Krystyny Bujakiewicz – absolwentki PWSM w Poznaniu w klasie fortepianu doc. Hanny Rudnickiej-Kruszewskiej. Naukę w liceum ukończył z wyróżnieniem, a rok później otrzymał dyplom ukończenia z wyróżnieniem PSM II st. Od 1974 roku koncertuje publicznie. Jeszcze jako uczeń szkoły średniej występował wielokrotnie w Kaliszu, Ostrowie Wielkopolskim, Pałacu Myśliwskim Radziwiłłów w Antoninie, Zamku Działyńskich w Gołuchowie. Pierwszy pełny, afiszowany i recenzowany recital fortepianowy dał w sierpniu 1979 roku w Antoninie.

Studiował w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu na Wydziale Instrumentalnym w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego (dyplom z wyróżnieniem).

Jako student czwartego roku zdobył II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Muzyki Kameralnej w Łodzi w duecie ze skrzypkiem Mariuszem Dereweckim.

Rzemiosło pianistyczne doskonalił u prof. Włodzimierza Obidowicza i prof. Andrzeja Stefańskiego, a w roku 1982 – u prof. Barbary Hesse-Bukowskiej.

Podczas studiów wielokrotnie występował na koncertach uczelnianych a także, kontynuując współpracę z Kaliskim Towarzystwem Muzycznym (koncerty i recitale w Kaliszu, Antoninie, Gołuchowie), poznańskim Towarzystwem Muzycznym im. H. Wieniawskiego oraz Konińskim Towarzystwem Muzycznym (koncerty i recitale). Jeszcze w latach nauki w szkole średniej rozpoczął współpracę z Kaliską Orkiestrą Symfoniczną (obecnie Filharmonia Kaliska).

Ukończył dzienne studia germanistyczne na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego.

W 1991 roku uzyskał stopień doktora, a w 1999 roku – doktora habilitowanego sztuk muzycznych, oba w zakresie instrumentalistyki – specjalność fortepian na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. W czerwcu 2014 roku otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych nadany przez Prezydenta RP.

Występował z recitalami w Polsce (m.in. Warszawa, Poznań, Szczecin, Kielce, Kalisz, Konin, Stargard, Goleniów, Słupca, Ostrowiec Świętokrzyski) prezentując muzykę polską (Maria Szymanowska, F. Lessel, F. Chopin, Karol Szymanowski, W. Lutosławski) i obcą (D. Scarlatti, J.S. Bach, J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Liszt, J. Brahms, C. Debussy, A. Skriabin, S. Prokofiew i inni), koncertami okolicznościowymi (głównie chopinowskimi) za granicą (Chorwacja, Czechy, Francja, Hiszpania, Holandia, Liban, Litwa, Macedonia, Majorka, Mołdawia, Norwegia, Rumunia, Serbia, Słowacja, Słowenia, Sycylia, Tunezja, Turcja, Ukraina, Uzbekistan, Włochy) oraz jako solista koncertów filharmonicznych/symfonicznych pod batutą m.in. Bohdana Boguszewskiego, Andrzeja Bujakiewicza, Mieczysława Gawrońskiego, Marioli Kowalskiej, Jacka Kraszewskiego, Stefana Marczyka, Zygmunta Rycherta, Zdzisława Siadlaka, Barbary Weiser, wykonując I, III i V Koncert fortepianowy L. van Beethovena oraz jego *Fantazję c-moll op. 80* na fortepian, chór i orkiestrę, *Koncert C-dur KV 415* W. A. Mozarta, *Karnawał zwierząt* Saint-Saënsa, a także z audycjami muzycznymi (dawne woj. szczecińskie i gorzowskie).

Jego działalność artystyczna znalazła odzwierciedlenie w publikacjach prasowych („Ruch Muzyczny”, „Przegląd Muzyczny”, „Ziemia Kaliska”, „Włóknarz Kaliski”, „Przegląd Koniński”, „Ekspres Poznański”, „Głos Szczeciński”, „Kurier Szczeciński”, „Głos Ludu” – Kielce, „Morze i Ziemia”) oraz w wydawanej w formie roczników *Kronice miasta Szczecina*, książce *Filharmonicy szczecińscy*, a także w recenzjach PR Szczecin.

Nagrywał archiwalnie dla TVP 2 (Szymanowski), TVP Szczecin (Chopin) oraz PR Szczecin (D. Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Liszt).

Bogusław Rottermund ma w swoim dorobku książki oraz publikacje naukowe wydane przez Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Szczeciński, Akademię Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu i Akademię Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademię Sztuki w Szczecinie oraz czasopismo naukowe „De Musica” (Warszawa, red. naczelny prof. dr hab. Michał Bristiger, dr h.c.), dotyczące pianistyki i jej historii, metodyki oraz literatury fortepianowej XVIII i początków XIX wieku, fonografii fortepianowej, a także artykuły naukowe na łamach „Ruchu Muzycznego” i „Przeglądu Muzycznego”.

Występował wielokrotnie z referatami na muzykologicznych oraz pianistycznych konferencjach i sesjach naukowych, w tym międzynarodowych.

Od 1987 roku współpracował z „Kurierem Szczecińskim” jako recenzent i felietonista (opublikował ok. 700 tekstów). Publikował również na łamach „Ruchu Muzycznego” (kilkadziesiąt artykułów), „Życia Muzycznego”, „Poradnika Muzycznego”, „Przeglądu Muzycznego”, „Twojej Muzy” „ZAiKS wiadomości”. Od momentu powstania (styczeń 1998 r.) współpracował z miesięcznikiem „Klasyka” (recenzje płyt).

Zajmuje się przekładami z języka niemieckiego i rosyjskiego (książki o pianistyce i literaturze fortepianowej). Przełożył na język polski książkę Nathana Perelmana zatytułowaną *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*.

Prowadził wykłady teoretyczne na Mistrzowskich Kursach Interpretacji w Dusznikach-Zdrój (sześć wykładów), konferencje metodyczne, wykłady otwarte i lekcje otwarte dla nauczycieli szkół muzycznych I i II st., warsztaty dla uczniów i studentów w województwach: dolnośląskim, kujawsko-pomorskim, lubuskim, mazowieckim, podkarpackim, pomorskim, świętokrzyskim, wielkopolskim, zachodniopomorskim.

Dla Polskiego Radia Szczecin napisał, zrealizował i poprowadził 350 godzinnych audycji poświęconych muzyce poważnej (głównie fortepianowej lub z udziałem fortepianu) oraz wygłaszał przed mikrofonami PR felietony muzyczne. Niektóre jego audycje były emitowane kilkakrotnie. Jako krytyk muzyczny występował przed kamerami TVP 2 oraz TVP Szczecin i mikrofonami PR Szczecin.

Z Akademią Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu związany jest od 1984 roku. W latach 2005–2010 był kierownikiem Zakładu Pianistyki Wydziału Instrumentalnego szczecińskiej filii tej uczelni.

Od 2010 roku jest kierownikiem Katedry Fortepianu Wydziału Instrumentalnego Akademii Sztuki w Szczecinie. Grono absolwentów jego klasy fortepianu w obu uczelniach liczy ok. 75 osób.

Jego brat – teoretyk i historyk muzyki dr hab. Krzysztof Rottermund, autor książek i licznych publikacji naukowych, jest profesorem Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, a wcześniej Akademii Sztuki w Szczecinie oraz (do 2010 r.) prof. Uniwersytetu Szczecińskiego (Wydział Humanistyczny).

Wydane książki

Poszukując Chopina, Szczecin 2016, ISBN 978-83-63072-76-6.

Fortepianowe sonaty klasyków wiedeńskich – Beethoven, Szczecin 2017,
ISBN 978-83-63072-01-8.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje.*
PRELUDIA, WARIACJE, Szczecin 2018, ISBN 978-83-63072-26-1.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje.*
SONATY, Szczecin 2020, ISBN 978-83-63072-41-4.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje.*
MAZURKI, Szczecin 2021, ISBN 978-83-63072-45-2.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje.*
Utwory op. 4, 14, 62 i nieopusowane, Szczecin 2022, ISBN 978-83-63072-79-7.

Muzyka fortepianowa w XVIII-wiecznej Rosji, Szczecin 2024, ISBN
978-83-67814-04-4.

Wykaz publikacji i prac naukowych

XVIII-wieczna rosyjska sonata fortepianowa, Zeszyty Naukowe XXVII, Gdańsk 1988.

XVIII-wieczne rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów nieprofesjonalnych,
Muzyka Fortepianowa VIII, Prace specjalne nr 46 Akademii Muzycznej
w Gdańsku, Gdańsk 1989.

XVIII-wieczne rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów profesjonalnych, Zeszyty
Naukowe XXVIII, Gdańsk 1989.

Życie muzyczne w Szczecinie u progu XXI wieku, w: *Kultura muzyczna w Szczecinie*
1884–2014, red. Maria Behrendt, Sylwia Burnicka-Kalischewska, Toruń 2018.

Aleksander Skriabin jako pedagog, „Krytyka Muzyczna” 2012, z. VII.

Aleksander Skriabin jako pianista w świetle zachowanych nagrań kompozytora, „Krytyka
Muzyczna” 2012, z. VII.

Ballada F-dur op. 38 Fryderyka Chopina – spojrzenie wykonawcy – pedagoga, w: *Studia*
Musicologica Calisiensia. W kręgu fortepianu i muzyki fortepianowej, Wydawnictwo
Naukowe UAM w Poznaniu 2019.

Das Stettiner Musikleben zu Beginn des 21. Jahrhunderts, w: *Die Musikkultur in Stettin*
1884–2014, red. Maria Behrendt, Sylwia Burnicka-Kalischewski, Thorn 2018.

Dzieła fortepianowe K. Szymanowskiego i ich interpretacja w nagraniach pianistów
polskich, [http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-](http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#wykklad-otwarty-w-ramach-karol-szymanowski-in-memori-1)
[memori-1#wykklad-otwarty-w-ramach-karol-szymanowski-in-memori-](http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#wykklad-otwarty-w-ramach-karol-szymanowski-in-memori-1)
(2017).

Dzieła fortepianowe K. Szymanowskiego i ich interpretacja w nagraniach pianistów
zagranicznych, [http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-](http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#drugi-wykklad-otwarty-k-szymanowski-in-memori-1)
[memori-1#drugi-wykklad-otwarty-k-szymanowski-in-memori-](http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#drugi-wykklad-otwarty-k-szymanowski-in-memori-1)
(2017).

Fonograficzna sylwetka Jana Ekiera w repertuarze niechopinowskim (Bach, Szymanowski,
Ekier), „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.

- Fortepiany Ludwiga van Beethovena*, w: *Studia Musicologica Calisiensia II*. Muzykolog wobec instrumentu muzycznego, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu 2020.
- Grigorij Sokołow w *Chopinowskich dziełach dużej formy*, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.
- Grigorij Sokołow w *Chopinowskich dziełach małej formy*, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.
- Inspiracje i interpretacje – „Maski” op. 34 Karola Szzymanowskiego*, amuz.edu.pl/74687-2/ (maj 2023, PDF).
- Inspiracje i interpretacje – „Metopy” op. 29 Karola Szzymanowskiego (w setną rocznicę wydania)*, amuz.edu.pl/74687-2/ (czerwiec 2023, PDF).
- Jan Ekier (1913–2014) *in memoriam*, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.
- Jan Ekier gra utwory S. Prokofiewa, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.
- Koncertowa działalność Aleksandra Skriabina, „Krytyka Muzyczna” 2012, z. VII.
- Marcin Masecki i jego dekonstrukcja sonat D. Scarlattia, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.
- Marek Jasiński, *jakim go pamiętam*, „In Memoriam Marek Jasiński”, Szczecin, 2015.
- „Maski” op. 34 Karola Szymanowskiego i ich pianistyczne interpretacje (wykład wideo), <https://www.youtube.com/watch?v=-7ZRwtteed4> (październik 2023).
- Muzyczna prawda objawiona – Grigorij Sokołow, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.
- Nauczanie gry na fortepianie, „Krytyka Muzyczna” 2011, z. V.
- Niektóre aspekty pedagogicznej twórczości na fortepian (solo) Witolda Lutosławskiego na przykładzie Melodii ludowych, w: *Folklor, Folkloryzm, Folk*, Szczecin 2016.
- O *Appassionacie* Ludwiga van Beethovena. Rozważania inspirowane pracą nad utworem w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego, w: *De kultura commentarii*, Poznań 2023.
- O muzycznej awangardzie, jej teorii i estetyce, „Twoja Muza” 2013, nr 4.
- Owieczny dylemat – stare czy nowe, czyli refleksje na temat współczesnej pianistyki z kompletami sonat fortepianowych klasyków wiedeńskich w tle, „Krytyka Muzyczna” 2011, z. V.
- Praca nad fortepianowymi utworami polifonicznymi wg poglądów Aleksandra Aleksiejewa, „*Studia Musicologica Stetinensis*” 2010, vol. II.
- Problemy wykonawstwa utworów J.S. Bacha w świetle poglądów przedstawicieli rosyjskiej szkoły pianistycznej, *De musica commentarii* vol. I, Poznań 2008.
- Rosyjska muzyka fortepianowa XVIII wieku i jej wpływ na kształtowanie się oblicza romantycznej muzyki rosyjskiej, *Zeszyty Naukowe V*, Poznań 1994.

Samuil Feinberg – człowiek, kompozytor, pianista i jego idee artystyczne, *Muzyka fortepianowa XIV*, Prace specjalne nr 74 Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 2007.

Skriabin jako pianista, w: *Muzyka Fortepianowa. Refleksja teoretyczna, sztuka pianistyki*, Gdańsk 2012.

Szukając „innego” Chopina – zapomniany (nie)chopinista Wilhelm Kempff (1895–1991), „*Krytyka Muzyczna*” 2011, z. V.

Szymanowski (w 135. rocznicę urodzin i 80. rocznicę śmierci) według Ś. Richtera (w 20. rocznicę śmierci pianisty i 35. rocznicę monograficznych recitali w Warszawie) – *De Musica – Krytyka Muzyczna/essais critiques*, 2017.

Szymanowski Jerzego Godziszewskiego – w 80. rocznicę śmierci kompozytora i 1. rocznicę śmierci pianisty, „*Ruch Muzyczny*” 2017, nr 2.

Tatiana Shebanova in memoriam, „*Krytyka Muzyczna*” 2013, z. VIII.

Teoria artykulacji I. Braudo i jej znaczenie dla pianistyki współczesnej, *De musica commentarii vol. II*, Poznań 2010.

Utwory fortepianowe Karola Szymanowskiego w wykonaniu Jerzego Godziszewskiego, *Muzyka fortepianowa XVII*, monografia zbiorowa, Akademia Muzyczna w Gdańsku, 2023.

Utwory fortepianowe Karola Szymanowskiego w wykonaniu Świątosława Richtera. Próba analizy interpretacji artystycznej i charakterystyczne cechy gry pianisty, w: *Studia Musicologica Calisiensia III. Instrumentarium w refleksji teoretyczno-muzykologicznej i historycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu 2023.

Utwory Karola Szymanowskiego w repertuarze Świątosława Richtera, <https://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memorial-1#pianistyczna-konferencja-naukowa-karol-szymanowski-in-memorial> (2017).

W klasie Nathana Perelmana, *Zeszyty Naukowe XXVI*, Gdańsk 1987.

Wykaz prac niepublikowanych

IX Sonata fortepianowa Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów (2013).

Chopinolog czy chopinista? Casus: Jan Ekier gra Mazurki F. Chopina (2014).

Chopinowskie ballady i scherza w interpretacjach Świątosława Richtera (2013).

Chopinowskie etiudy i preludia w interpretacjach Świątosława Richtera (2013).

Chopinowskie formy taneczne w interpretacjach Świątosława Richtera (2013).

Chopinowskie nagrania Sergiusza Rachmaninowa (2013).

Elementy ludowe w fortepianowej twórczości polskich kompozytorów XX wieku (1998).

Ferruccio Busoni – pianista, kompozytor, dyrygent, myśliciel, nauczyciel, rysownik (2011).

Frazowanie i artykulacja w utworach fortepianowych W.A. Mozarta – między teorią a praktyką wykonawczą (2007).

Magiczny talent, magiczna gra – Arturo Benedetti Michelangeli (2014).

Mieczysław Horszowski jako solista i kameralista (2015).

Najpopularniejsze sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów (2013).

Nauczanie gry na fortepianie i jego metody w XVIII-wiecznej Rosji (2012).

Niektóre aspekty twórczości na fortepian solo Witolda Lutosławskiego na przykładzie Melodii ludowych, Bukolików i 2 Etiud (1997).

O interpretacji Bachowskiej polifonii wg Samuila Feinberga (2013).

Pedalizacja w grze na fortepianie wg S. Feinberga (2009).

Pianistyczna sylwetka Jana Ekiera w repertuarze chopinowskim (2014).

Poszukując innego Chopina – czeski pianista i patriota Rudolf Firkusny (2013).

Praca nad techniką i kształtowaniem dźwięku w grze na fortepianie (2015).

Preludia, etiudy, poematy Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów (2015).

Sergiusz Rachmaninow jako pianista i chopinista (2013).

Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z drugiego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów (2014).

Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z pierwszego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów (2013).

Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z trzeciego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów (2014).

Światosław Richter – pianista wszechstronny czy uniwersalny (2013).

Tradycje i teraźniejszość polskiej szkoły chopinowskiej (2010).

Wielka Piątka z Żytomierza – Juliusz Zarebski, Józef Turczyński, Nathan Perelman, Światosław Richter, Józef Śmidowicz (2015).

Wielkie Damy polskiej szkoły chopinowskiej (2010).

Wstęp do książki Nathana Perelmana W klasie fortepianu. Krótkie rozważania (1990).

Xaver Scharwenka – pianista, pedagog, kompozytor z pogranicza kultur (2014).

Keywords

Szymanowski, piano music, piano interpretation, *Métopes op. 29*, *Etudes op. 33*, *Masques op. 34*

SUMMARY

The Author studies resonance, reception and discography of the solo piano work of Szymanowski – the most exceptional Polish composer after Chopin. The Author quotes fragments of press reviews and correspondence of the composer, explains the structure of the works as well as their musical language and style. The author analyses dozens performances of the works, recorded by Polish and foreign pianists.

Passion and ecstatic rapture ties Szymanowski's artistic work to Scriabin, use of sophisticated polyphony, Neo-Romantic emotionalism and form constitute the thread connecting him with Reger and Brahms, while tense harmony and exaggerated texture – with R. Strauss. Vital moments bring associations with Bartok and Strawiński and even Prokofiev, while the structure with late Beethoven (the five last piano sonatas including fugi/fugato) as well as Brahms, not-ending harmonic tensions with Wagner's artistic work, overweening expression with Schoenberg and Berg, sensitivity to tone colour with the French Impressionism. There is no lack of references to Chopin's works and the Polish folk music. The author proves that Szymanowski's artistic work remains authentic, completely independent, unique and stylistically unassisted. It had been the subject of constant development and gradual evolution. It created a new value in Polish, European and World music in the first half of the 20th century. Moreover, it constitutes its permanent output.

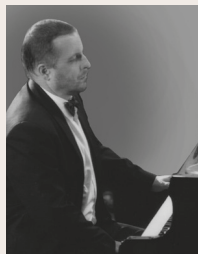
Schlagwörter

Szymanowski, Klaviermusik, Klavierinterpretation, *Metopen op. 29, Etüden op. 33, Masken op. 34*

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor erforscht den Resonanzboden, die Rezeption und Fonografie der Soloklavierstücke von Szymanowski – der der größte polnische Komponist neben Chopin ist. Er zitiert Fragmente von Presserezeptionen sowie von der Korrespondenz des Komponisten, erklärt den Aufbau von Werken und deren musikalische Sprache und Stil. Er analysiert dutzende Ausführungen der Werke, die fonografisch durch polnische und ausländische Klavierspieler aufgezeichnet wurden.

Die Leidenschaftlichkeit und ekstatische Erregungen verbinden das Schaffen von Szymanowski mit Skriabin, die Anwendung von einer raffinierten Polyfonie, neuromantische Emotionalität und Form sind ein roter Faden mit Reger und Brahms, eine dichte Harmonie und überfüllte Faktur – mit R. Straus. In den vitalistischen Momenten besteht eine starke Assoziation mit Bartok und Strawiński und sogar mit Prokofiew. Die Konstruktion der Form ist dem späten Beethoven (letzte fünf Klaviersonaten mit Fuge/Fugato) und auch Brahms ähnlich, Mangel an Lösung von harmonischen Spannungen bezieht sich auf das Schaffen Wagners und eine übertriebene Expression auf Schoenberg und Berg, das Gefühl für die Klangfarbe hat wiederum mit dem französischen Impressionismus viel zu tun. Es wird Bezug auf die Werke von Chopin und auf die polnische Folklore genommen. Der Autor beweist, dass das Schaffen von Szymanowski trotzdem authentisch, völlig souverän, einzigartig und stilistisch selbständig bleibt. Es wurde ständig und stufenweise entwickelt. Es hat einen neuen Wert in der polnischen, europäischen und weltweiten Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschaffen und ist deren dauerhaftes Werk.



Prof. dr hab. Bogusław Rottermund – pianista, germanista, publicysta i krytyk muzyczny, autor książek *Poszukując Chopina* (wyd. 2016 r.), *Sonaty fortepianowe klasyków wiedeńskich – Beethoven* (wyd. 2017 r.), *Muzyka fortepianowa w XVIII-wiecznej Rosji* (wyd. 2024 r.) oraz serii monografii pod wspólnym tytułem *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje* (t. I – *Preludia, wariacje*, wyd. 2018 r.; tom II – *Sonaty*, wyd. 2020 r.; tom III – *Mazurki op. 50*, wyd. 2021 r.; tom IV – *Utwory op. 4, 14, 62 i nieopusowane*, wyd. 2022). Od 1974 r. koncertuje w kraju i za granicą. Studiował w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego oraz na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Nagrywał dla TVP i PR. Posiada w dorobku kilkadziesiąt publikacji naukowych, dotyczących pianistyki i jej historii, metodyki nauczania gry na fortepianie, oraz literatury i fonografii fortepianowej, jak również ponad 700 artykułów, które ukazały się na łamach czasopism muzycznych oraz w prasie codziennej. Zajmuje się przekładami z języka niemieckiego i rosyjskiego (książki o pianistyce i literaturze fortepianowej). Dla Polskiego Radia Szczecin napisał, zrealizował i poprowadził 350 godzinnych audycji poświęconych muzyce poważnej (głównie fortepianowej). Jako krytyk muzyczny występował przed kamerami TVP 2 oraz TVP Szczecin oraz w PR Szczecin. Z Akademią Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu związany ponad 35 lat. Od 2010 r. pełni funkcję kierownika Katedry Fortepianu, Organów i Klawesynu Wydziału Instrumentalnego Akademii Sztuki w Szczecinie. Grono absolwentów jego klasy fortepianu w obu uczelniach liczy ok. 75 osób.

W przygotowaniu: Bogusław Rottermund, *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje*; tom 6 – *IV Symfonia op. 60 „Koncertująca”*.



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl
www.wn.usz.edu.pl

ISBN 978-83-7972-946-3 (online)
ISBN 978-83-7972-945-6 (print)



9 788379 729463