

Fonograficzna sylwetka Jana Ekiera (1913–2014)

w repertuarze niechopinowskim

(Bach, Szymanowski, Ekier)

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Jan Ekier (1913–2014) – pianista, kompozytor, muzykolog, filar polskiej chopinologii oddał jej niemal całe zawodowe życie. Kojarzony jest przede wszystkim z 36-tomowym Narodowym Wydaniem Dzieł Fr. Chopina oraz pracą dydaktyczną jako wieloletni profesor PWSM/AMiFC w Warszawie i kierownik jednej z dwóch katedr fortepianu¹. Nieco mniej znana jest jego działalność kompozytorska (bardzo udane utwory fortepianowe, pieśni). Aktywność pianistyczna i nagraniowa nie ograniczała się do prezentowania i utrwalania dzieł F. Chopina. Pozostawił na płytach interpretacje utworów J. S. Bacha, S. Prokofiewa², K. Szymanowskiego oraz własnych miniatur fortepianowych. Wyłania się z nich sylwetka wszechstronnego artysty łączącego wiele aspektów wnikliwej pracy muzykologicznej z żywym wykonawstwem. W repertuarze zachowanym na różnych nośnikach dźwiękowych dominuje muzyka polska.

BACH – pomysłowość, zgranie i precyzja

Koncerty: c-moll na 2 fortepiany (z Janem Hoffmanem), *C-dur* na 3 fortepiany (ze Zbigniewem Drzewieckim i Janem Hoffmanem) oraz *a-moll* na 4 fortepiany (jak wyżej i Bolesław Woytowicz), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyr. Stanisława Wisłockiego (Muza XL 0065, wyd. 1960 r.). Połączenie różnych wybitnych osobowości artystycznych i pianistycznych w jeden organizm wykonawczy to niezwykle trudne zadanie, każda wnosi bowiem nie tylko inny bagaż doświadczeń, inne artystyczne emploi, temperament, lecz jednak musi równocześnie zrezygnować w pewnej mierze z własnego pianistycznego „ja” (zwłaszcza soliści tego nie lubią) na korzyść wspólnego dobra – wizji utworu, bowiem całość nie zawsze jest prostą

1 Drugą katedrę fortepianu prowadziła prof. Regina Smendzianka.

2 Patrz: Bogusław Rottermund, *Jan Ekier gra utwory S. Prokofiewa*, „De Musica/Krytyka Muzyczna” 2014, nr 9.

wypadkową sumy szczegółów – powinna tworzyć i wnosić w interpretację nową wartość. Pianiści wyszli zwycięsko z powierzonego im zadania m. in. dzięki faktowi, że już od wielu lat wielokrotnie publicznie wykonywali razem dzieła, o których mowa (m. in. 1948 – Poznań, 1950 – Bydgoszcz, Katowice, Poznań, 1958 – Kraków, 1959 – Czechosłowacja). Jerzy Parzyński w swej recenzji z krakowskiego koncertu pod dyr. Stanisława Wisłockiego (24 i 25 stycznia 1958) z niekłamany zachwytem pisał: „Świetny [...] pokaz pianizmu najczystszej wody! [...] mistrzowskie, piękne i rozumne, z dogłębnym poczuciem stylu traktowanie fortepianu przez czterech wykonawców, ich doskonale wzajemne zgranie się i nadzwyczajna precyzja gry, tak nieodzowna u Bacha. [...] Entuzjastyczna reakcja przyczyniła się do bisowania przez wykonawców całego <czterofortepianowego> koncertu.”³

Jan Ekier w artykule *W dwóchsetną rocznicę śmierci Jana Sebastiana Bacha* („Muzyka”, 1950 nr 2, s. 20) pisze, że Bachowska muzyka „Trafia wyłącznie do tych najgłębszych rejonów psychiki ludzkiej, dotyka najszlachetniejszych jej stron. Człowiek, któryby szukał w niej płytkiej zabawy – znajdzie w jej miejsce szlachetny humor, zamiast pustej beztroski znajdzie spokój i niezrównaną pogodę ducha, zamiast bezmyślnej wesołości – głęboką radość, zamiast płytkiej afektacji – olbrzymią emocjonalność, zamiast taniego melodramatu – głęboki tragizm”⁴.

Koncert c-moll BWV 1060

Część pierwsza (Allegro, 4/4) w żywym tempie, o czystym rysunku artykulacyjnym i frazowym. Wykonawcy grają ze swadą, zaangażowaniem a partie solowe idealnie się nawzajem przenikają i uzupełniają, gdyż grane są kompatybilnie – w tym samym stylu. Całość mimo tonacji minorowej brzmi radośnie. Bardzo indywidualnym rysem działającym orzeźwiająco są niekonwencjonalne rozwiązania dynamiki, m. in. dwukrotne diminuenda (t. 39–41 oraz t. 86–88) przy wspinaniu się modulującego łącznika do wyższego rejestru przed kolejnymi pojawieniami się tematu. Akcenty w początkowych motywach pierwszego tematu brzmią zadziornie i rubasznie. W całości dominuje jednak dynamika płaszczyznowa realizowana na długich odcinkach. Żywa, wręcz młodzieńcza, energiczna gra, bardzo dobre, szybkie i jednocześnie przejrzyste tryle dopełniają obraz wykonania pierwszego ogniwa dzieła.

Część druga (Adagio, 12/8) potraktowana została legato, lirycznie, ze wspaniałym piano i

3 Cyt. za: Stanisław Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 213.

4 Cyt. za: Aneta Teichman, *Jan Ekier*, Kraków 2013, s. 298.

dialogowaniem instrumentów solowych między sobą przy stałym, przyjemnym i dyskretnym pizzicato orkiestry. Znakomicie słyszalne są wszystkie głosy i ich sploty prowadzone konsekwentnie linearnie, z czytelnymi wątkami i wejściami. Nie za wolne tempo doskonale sprzyja frazowaniu i płynności narracji. Tryle szybkie, wyrównane, bardzo przejrzyste. Kilka celnych pomysłów odnosi się do kształtowania dynamiki.

Część trzecia (Allegro, 2/4) jest wyraźnie szybsza niż pierwsze ogniwo, przez co łatwiej o zamknięcie formy koncertu. Jej interpretację cechują idealnie równe tutti, dramatyczne rysy oraz ofensywna gra, perliskość i „dookreślenie” artykulacyjne każdego dźwięku. Wiele miejsc brzmi niemal dzwoneczkowo (tryle oraz przebiegi triolowe w partii pierwszego fortepianu, granej przez J. Ekiera) a kontrasty dynamiczne są bardzo wyraźne.

Zgranie solistów nie pozostawia niczego do życzenia, podobnie jak i gra orkiestry. Jakże udana interpretacja najpopularniejszego koncertu J. S. Bacha na więcej niż jeden instrument solowy nic nie zestarzała się artystycznie. Nadal stanowi najwyższy standard – kanon klasycznego wykonania.

W odróżnieniu od powstałego ok. roku 1736 *Koncertu c-moll BWV 1060*, którego J. S. Bach nie mógł grywać z synami (wszyscy już wyjechali z Lipska), a wykonywał prawdopodobnie ze swoim utalentowanym uczniem, późniejszym kompozytorem Johannem Ludwigem Krebsem, wcześniej skomponowany, kunsztowny i najdłuższy *Koncert C-dur BWV 1064* na trzy fortepiany i orkiestrę (lata 1732–1735) cieszył prawdopodobnie ucho ojca muzykującego z synami. Jan Ekier gra w nim partię trzeciego fortepianu.

W **części pierwszej (Allegro, 4/4)** zaskakuje osadzone, przysadziste i wydawałoby się zbyt wolne tempo. W rzeczywistości i tak puls jest szybszy niż 60 uderzeń na minutę, a przecież charakterystyczny, ostinatowo powtarzany interwał kwarty w jednostajnym ruchu symbolizuje tykanie zegara. Pianiści uchwycili ten „smaczek” decydujący o charakterze całej pierwszej części w doskonały sposób – ze swadą i humorem, precyzyjnie, non legato, zamasyście (to chyba zegar na wieży?), a przy tym bez natrętnego skandowania. Przeciwwagę do niego stanowi przepiękny temat w trybie minorowym, cudowne modulacje, łańcuchowe tryle i rozbiegane, eteryczne ciągi szybkich przebiegów trzydziestodwójkowych. Meandrując po tonacjach i materiale motywicznym pianiści stosują różne odcienie artykulacyjne (od staccato po legato) i dynamiczne. Tworzy to prawdziwe bogactwo interpretacji, w którym oczywisty udział przypada również orkiestrze.

Część druga (Adagio, a-moll, 4/4) to nostalgiczna, głęboko liryczna, chwytająca za serce gra zarówno orkiestry, jak i solistów zbudowana na trzytaktowej ostinatowej figurze w basie.

Skromnie podana melodia rozwijana jest przez pianistów stopniowo i kunsztownie wzbogacana. Króluje gra molto legato. Urzekające są modulacje. Czytelność prowadzenia głosów jest tak znakomita, że przestaje przeszkadzać zapis monofoniczny. Stopliwość, kompatybilność i jedność intencji wykonawców, spokojna narracja daleka od zanudzania słuchacza, a przede wszystkim skromność, skupienie się na muzyce pozostają non plus ultra. To najpiękniejsza karta wielofortepianowej twórczości nie tylko J. S. Bacha, ale także karta historii pianistyki polskiej, która nie powinna być zapomniana. Idee bachowskie oddane zostały bez reszty i bez eksponowania siebie jako aparatu wykonawczego. Chwała geniuszom skromności!

Część trzecia (Allegro, 2/2) wykonana nie za szybko, z wyraziście artykułowanymi szybkimi biegnikami. Rozmachem, tempem i swadą wykonawcy wyraźnie nawiązują do części pierwszej dzieła, choć tematy nie są tu aż tak charakterystyczne. Kończenie szybkich przebiegów akcentami stanowi o rubaszości i „przedrzeźnianiu się” pianistów między sobą. W kilku momentach precyzja techniczna wykonania nie jest aż tak wyśrubowana, jak w pozostałych koncertach.

W kompaktowym *Koncertie a-moll BWV 1065* na cztery fortepiany i orkiestrę (ok. 1730) Jan Ekier wykonuje partię czwartego fortepianu.

Część pierwsza (Allegro, 4/4) – świetne sola fortepianów – lekkie, non legato, z doskonałymi, przejrzystymi trylami. Podniosły, radosny nastrój, rozmigotane, „świergotliwe”, lśniące dialogowanie instrumentów przypomina rozmowę budzących się rano ptaków. Podkreślane są modulacje harmoniczne i progresje. Aura zachwytu nad światem i chęci jego uzewnętrzniania panuje w tej części nieustannie.

Radosny nastrój ustępuje w **części drugiej (Largo, 3/4)** – dramatycznie brzmiące „zawieszony” akordy wstępu i zakończenia silnie kontrastują ze spokojną narracją fortepianów. Środkowe ogniwo tej części – zamglone, grane ścisłym legato w pianissimo, oparte na ruchu rozłożonych trójdźwięków rozbrzmiewa jakby z zaświatów. To inkarnacja „drugiej strony”. Technie ono ponadczasowym – wiecznym spokojem. Jak groźne memento brzmią ostatnie akordy.

Część trzecia (Allegro, 6/8) rozpoczęta oczywiście w trybie minorowym pomimo skocznej rytmiki i krótkiej artykulacji ewokuje nastrój niepokoju. Samodzielne prowadzenie głosów dotyczy także partii lewych rąk wykonawców. Zmienność nastrojów i płaszczyznowa dynamika, żelazna dyscyplina artykulacyjna oraz pulsacyjna robią ogromne wrażenie.

Filigranowy *Koncert a-moll na 4 fortepiany* w interpretacji prawdziwych erudytów olśniewa pełną gamą nastrojów. Efekty znakomitego dialogowania fortepianów byłyby jeszcze

lepiej słyszalne w wersji stereo... Orkiestra sprawuje się również bez zarzutu.

Wzajemne splatanie się a przede wszystkim przeplatanie partii między poszczególnymi fortepianami nie tylko w zakresie motywiki, ale i uzależnionej od niej artykulacji powoduje, że drobne artykulacyjne łuczki przypadają w coraz to innych miejscach i nie są zsynchronizowane wertykalnie w partiach pianistów. Tworzy to swoiste, niesamowicie żywe, wręcz poruszające się, migoczące i przeobrażające brzmienie, które nie narusza idei całości, lecz je dopełnia. Czy był to już załazek współczesnej „techniki sieci” – mikropolifonii? Niemal dwa i pół wieku później podobne pomysły przy pomocy współczesnego języka muzycznego realizował w swych utworach György Ligeti.

Na płytowym rynku nieobecne od ponad 50 lat, archiwalne już nagrania Jana Ekiera wraz z trójką pozostałych wybitnych pianistów, którzy przeszli do chlubnych kart historii polskiej pianistyki drugiej połowy XX wieku, doczekały się niemałej konkurencji. Jeśliby wspomnieć wyłącznie najpopularniejsze realizacje fortepianowe wyżej wymienionych koncertów, są to m. in. żywiołowe, spontaniczne nagrania młodziutkich wówczas pianistów – wtedy jeszcze studentów Zoltana Kocsisa, Andrasa Schiffa⁵, Sandora Falvai i Imre Rohmanna (Ork. Akademii Muzycznej im. F. Liszta w Budapeszcie, dyr. Albert Simon, Hungaroton, 1977) i znacznie nowsze realizacje Andrasa Schiffa⁶ z Peterem Serkinem, Brunem Canino i Aurele Nicolet (różne orkiestry, dyr. A. Schiff, Decca/ECM, wyd. 2010), nagrania *live* Tatiany Nikołajewej z jej wychowankami (Michaił Pietuchow, Marina Jewsiejewa, Siergiej Sienkow, Litewska Ork. Kameralna, dyr. Saulius Sonderckis, Melodia, nagrane 11, 13, 14 grudnia 1975, Wielka Sala Konserwatorium Moskiewskiego). Christoph Eschenbach, Justus Frantz, Gerard Oppitz i Helmut Schmidt – były kanclerz RFN (sic!) (Hamburger Philharmoniker, dyr. Chr. Eschenbach, DG 1985) reprezentują pianistkę niemiecką, a francuską rodzina pianistów – Robert, Gaby i Jean Casadesus (różne orkiestry i dyrygenci, Sony, nagr. 1966-1967), francusko-włoską Michel Beroff, Jean-Philippe Collard, Bruno Rigutto, Gabriel Tacchino (Ensamble Orchestral de Paris, dyr. Jean-Pierre Wallez, EMI, 1981). Z polskich wykonawców należy wymienić Jarosława i Stanisława Drzewieckich, Tatianę Szabanową oraz Andrzeja Jasińskiego z Concerto Avenna pod dyr. Jerzego Maksymiuka (Bluethner, 2007).

Mimo tak silnej konkurencji „stare” nagrania trzymają się mocno zaświadczając o nieprzemijających wartościach artystycznych gry wielkich polskich pianistów z Janem Ekierem na

⁵ Wyrósł na najwybitniejszego i najbardziej cenionego obecnie interpretatora dzieł J. S. Bacha na fortepian.

⁶ Artysta używa zarówno oryginalnego imienia w brzmieniu węgierskim (czyt. [ondrasz]), jak i jego zmienionej formy.

czele. Bez wnikliwego wysłuchania powyższych nagrań trudno mówić o znajomości nie tylko fonograficznego kanonu bachowskich koncertów wielofortepianowych, ale i fundamentalnego wzorca ich interpretacji, do którego odnieść można późniejsze realizacje płytowe.

Słusznie Jan Ekier stwierdził w rozmowie z Anetą Teichman (18 kwietnia 2008 r.), że „[...] nie bez pewnej dozy satysfakcji zaznaczam, że wyznaczyliśmy w ten sposób pewien pułap dla młodszych pokoleń wykonawców”⁷, odnosząc się do gry z pamięci koncertu na 4 fortepiany w 200 rocznicę śmierci J. S. Bacha.

Artyści grywali jego koncerty razem już od 1 X 1948 roku przez kilkanaście lat, także podczas zagranicznego tournée (Belgia 1958 r.) z pamięci, głównie pod dyr. Stanisława Wisłockiego. Nie zabrakło również współpracy z innymi dyrygentami (w 1950 r. z Ork. Filharmonii Śląskiej pod dyr. Stanisława Skrowaczewskiego, w Łodzi w 1950 r. dyrygował Witold Krzemieński, a w Warszawie w 1958 r. – Bohdan Wodniczko).

O Stanisławie Wisłockim, z którym łączyła go serdeczna przyjaźń aż do śmierci dyrygenta, wypowiada się J. Ekier w te słowa: „Jego osoba za pulpitem dyrygenckim gwarantowała duchowy spokój, dobre samopoczucie na estradzie a przede wszystkim muzyczne partnerstwo i dobrą współpracę”⁸.

Mieczysław Tomaszewski w *Przedmowie* „*Każdy, kto miał to szczęście...*” do książki Anety Teichman pt. *Jan Ekier* (s. 9) napisał o wykonaniu koncertu na 4 fortepiany: „Grali jak jeden artysta w pięciu osobach”⁹. Pochlebne były także recenzje zagraniczne: „Le soir” po występie pod dyr. Bohdana Wodniczki w Brukseli w 1958 r. podczas Festiwalu Mondial – Expo donosił: „Tych czterech pianistów [...] dało wykonanie znakomite pod względem gry zespołowej, jednolitości stylu [...] bardzo czystego bez żadnej twardości czy oschłości touche”¹⁰.

SZYMANOWSKI – nowe brzmienia, nowe otwarcie

Złoty okres artystycznych dokonań stołecznych – narodowych filharmoników przypadł za czasów dyrekcji Witolda Rowickiego, będącego niekwestionowanym mistrzem batuty formatu ponadeuropejskiego. Zaowocowało to szeregiem doskonałych nagrań wielkich dzieł symfonicznych, koncertów z różnymi solistami – instrumentalistami oraz utworów z chórami i

7 Cyt. za: Aneta Teichman, op. cit., s. 89.

8 Z fragmentu rozmowy Anety Teichman z J. Ekierem, Warszawa, 18 kwietnia 2008 r.; cyt. za: ibidem, s. 108.

9 Piątym był dyrygent – Stanisław Wisłocki.

10 *Zagraniczne triumfy Filharmonii Narodowej. Kartki z podróży*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 14 s. 16, cyt. za: ibidem, s. 89.

wokalistami. Wśród pereł tych znajduje się *IV Symfonia „Koncertująca” op. 60* Karola Szymanowskiego (dyr. Witold Rowicki, Ork. FN w W-wie, Muza L 0356/Muza XL 0116, wyd. 1961 r.). Sam kompozytor nazywał ją niekiedy koncertem fortepianowym¹¹. W swej interpretacji jako pianista i zarazem twórca, K. Szymanowski przeciwstawiał własną subtelną, pełną niuansów grę – nowoczesności muzycznego języka *IV Symfonii*¹². I również w tym fakcie, oprócz oczywiście najwyższych walorów artystycznych samego dzieła jako takiego, można upatrywać szereg wielkich sukcesów, z jakimi utwór spotykał się w całej Europie w wykonaniu kompozytora przy fortepianie. Artur Rubinstein, któremu dedykowane było dzieło, mimo zapewnień szybkiego włączenia do swego repertuaru, zwlekał początkowo z publicznym prezentowaniem *IV Symfonii* na rynku amerykańskim (budząc tym zaniepokojenie a nawet zniecierpliwienie Szymanowskiego). Wkrótce jednak spełnił przyrzeczenie i wykonywał ją wielokrotnie z pasmem sukcesów. W 19 grudnia 1952 nagrał ją na płytę z Los Angeles Philharmonic Orchestra pod dyr. Alfreda Wallensteina (RCA, mono).

W Polsce do zagorzałych propagatorów op. 60 należeli Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier, Tadeusz Żmudziński. Nadal cieszy się ono dużą popularnością wśród kolejnych pokoleń pianistów, którzy swe wizje chętnie utrwalają na płytach (Jerzy Godziszewski, Marek Drewnowski, Piotr Anderszewski, Elżbieta Wiedner-Zajac, Andrzej Pikul, Ewa Kupiec – dwukrotnie, Jan Krzysztof Broja). Wśród pianistów zagranicznych mających ją w swym repertuarze można wymienić Emanuela Axa (ur. w 1949 r. we Lwowie), Leifa Ove Andsnesa, Louisa Lortie, Petera Jablonskiego, Denisa Matsueva, Marca-Andre Hamelina.

Jan Ekier posiadał *IV Symfonię* K. Szymanowskiego w swoim repertuarze co najmniej od 1948 r., prezentując ją 27 lutego tegoż roku w Filharmonii Krakowskiej pod dyr. Stanisława Wisłockiego. Najczęściej grywał ją pod jego batutą lub kierownictwem Witolda Rowickiego, ale także pod dyr. Grzegorza Fitelberga, Józefa Wilkomirskiego, Jerzego Procznera, Witolda Krzemieńskiego, Bohdana Wodiczki, Mariana Lewandowskiego, Jerzego Semkowa, Henryka Czyża. Prezentował ją również za granicą (1948 r. – Czechosłowacja, 1962 r. – Austria, 1967 r. – Wielka Brytania, 1970 r. – Niemcy).

Wg słów Mieczysława Tomaszewskiego w *Przedmowie „Każdy, kto miał to szczęście...”* do książki Anety Teichman pt. *Jan Ekier* (s. 9) *IV Symfonia* K. Szymanowskiego była mu szczególnie

¹¹ Patrz list K. Szymanowskiego z 27 października 1932 do Zofii Kochańskiej, relacjonujący wykonanie dzieła przez kompozytora jako solistę w Poznaniu w: K. Szymanowski, *Pisma. Tom I – Pisma muzyczne*, zebrał i opr. Kornel Michałowski, PWM Kraków 1984, s. 430.

¹² Karol Szymanowski – fortepian, Orkiestra Symfoniczna Radia Duńskiego, dyr. Grzegorz Fitelberg. Nagrano 19 stycznia 1933 w Kopenhadze.

bliska. Złożyło się na to kilka powodów. Wielu dostrzega wpływ twórczości K. Szymanowskiego na kompozycje J. Ekiera. Ten ostatni został mu zresztą przedstawiony w latach trzydziestych XX wieku i zagrał w jego obecności słynną *Etiudę b-moll op. 4 nr 3*. Po latach Jan Ekier wspomina ten moment następująco: „Karol Szymanowski w chwili kiedy poznałem go osobiście, wydał mi się człowiekiem bezpośrednim, szczerym i szalenie przenikliwym. Bardzo go podziwiałem. Był on wtedy wielką postacią. Sam fakt, że mogłem mu podać rękę, chwilę z nim porozmawiać i zagrać dla niego, było dla mnie jako młodego wtedy człowieka wielkim przeżyciem i wyróżnieniem”¹³. Od tego czasu stopniowo dojrzewała w nim chęć sięgnięcia po jego utwory. Wspominając lata okupacji pianista mówi: „*IV Symfonia* oczarowała mnie tak mocno, że odczuwałem potrzebę zgłębienia tajników tej kompozycji. Miałem olbrzymi problem, aby znaleźć partyturę tego utworu, ale rozpytywałem wytrwale i wreszcie pozyskałem ją”¹⁴.

Istnieją co najmniej cztery radiowe nagrania Jana Ekiera interpretującego *IV Symfonię* K. Szymanowskiego podczas koncertów symfonicznych – pod dyr. Stanisława Wisłockiego (13 marca 1955 r. i 17 października 1979 r.) oraz Witolda Rowickiego (grudzień 1951 r. oraz 6 października 1970 r.). Podstawą poniżej analizy jest nagranie fonograficzne z Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyr. Witolda Rowickiego (Muza L 0356 oraz Muza XL 0116, wyd. 1961 r.).

Podjęcie J. Ekiera do dźwiękowej materii *IV Symfonii* K. Szymanowskiego jest nieco inne, niż kompozytora jako solisty. Można je nazwać bardziej pianistycznym, w najlepszym tego słowa znaczeniu oraz raczej koncertowym niżli koncertującym.

Część pierwsza (*Moderato, tempo comodo*) – temat pierwszy zaprezentowany skromnie, zostaje w trakcie rozbudowany emocjonalnie, by wkrótce wygasnąć. Wirtuozowskie epizody (łącznie z martellato) prowadzą do tematu drugiego – lirycznego, pojawiającego się najpierw w orkiestrze. Swobodna agogicznie narracja sąsiaduje z kolejnym burzliwym epizodem. Nastroje zmieniają się bardzo szybko i równie szybko pojawiają się reminiscencje obu tematów w przetworzeniu. Partia fortepianu wtopiona początkowo w orkiestrę przybiera na sile i intensywności, by wyemancypować się wirtuozowskimi pochodami. Samodzielna solowa kadencja fortepianu mieni się szerokim spektrum dynamiki przybierając na sile i utrzymując wiodącą rolę aż do końca części. Doskonale jest dialogowanie fortepianu z instrumentami orkiestry oraz proporcje brzmienia między nimi. Dzięki ofensywnej agogicznie grze pianisty instrument koncertujący staje

13 Fragment rozmowy A. Teichman z J. Ekierem, 7 lipca 2011 r., cyt. za: A. Teichman, op. cit., s. 294.

14 Ibidem.

się niemal instrumentem solowym. Wyraźnemu ujęciu architektoniki tej części sprzyjają emocjonalne kulminacje i czytelne fazy spadku napięcia.

Część druga (*Andante, molto sostenuto*) o rodzącym się stopniowo temacie zaintonowanym najpierw przez flet, a następnie podjętym przez fortepian posiada bardzo obrazowy, wręcz „namacalny” programowo charakter. Impresjonistyczny koloryt, tworzony również przez partię instrumentu koncertującego, fałuje prezentując coraz to nowe myśli. W epizodzie *Grave* zostaje rozbudowany od pianissima po fortissimo w jednorodnym rytmie. Pojawienie się pierwszego tematu z pierwszej części (flet plus fortepian) i następujące po nim szybkie biegniki o wręcz orientalnym kolorycie (przypominającym fortepianowe *Metopy op. 29* i *Maski op. 34*) zwiastują zbliżającą się attacca część ostatnią.

Część trzecia (*Allegro ma non troppo, ma agitato ed ansioso*) o witalistycznym charakterze z domeną wyrazistych rytmicznie motywów (oberek) i przejrzystą artykulacją nie wyklucza śpiewnych i lirycznych epizodów (*sostenuto*). Żywiół rytmiczny powraca po nich z nową siłą. Zachowany umiar i rozsądek w ferowaniu dynamiki i temp powoduje, że finał otrzymuje bardzo czytelne ramy. Partia fortepianu jest tu niezwykle eksponowana a w kodzie wirtuozowska. Dzieło rozbrzmiewa całą pełnią mimo nagrania monofonicznego. Mistrzowsko prowadzona przez dyrygenta orkiestra gra czytelnie, zgodnie współpracując z pianistą. Jan Ekier interpretuje dzieło z jednej strony ze swadą, z drugiej z właściwą mu dyscypliną. Skala ekspresji wydaje się być optymalna i w pełni przekonująca. Tempa zostały zaordynowane bez zarzutu.

W archiwach Polskiego Radia znajdują się kolejne nagrania dzieł Karola Szymanowskiego w interpretacji Jana Ekiera – *Szeherazada* z cyklu *Maski op. 34* oraz Mazurki op. 50 nr 1 – 4 i 2 Mazurki op. 62, pochodzące z 10 marca 1978 r. – zrealizowane w Zakopanem w willi kompozytora – „Atmie”. Wybrana twórczość K. Szymanowskiego (*12 Etiud op. 33, Metopy op. 29, Maski op. 34, III Sonata fortepianowa op. 36, Mazurki op. 50*) stanowiła też repertuar, nad którym Profesor pracował ze swoimi studentami. Można stwierdzić za A. Teichman¹⁵, że twórczość Chopina, Bacha, Szymanowskiego była Janowi Ekierowi najbliższa przez całe dorosłe życie.

JAN EKIER gra własne utwory

Z okazji setnej rocznicy urodzin Jana Ekiera Polskie Wydawnictwo Muzyczne wznowiło druk *Kolorowych melodii* (wyd. V, 2013 r.) oraz *Utworów na fortepian* dołączając do obu zeszytów

¹⁵ Ibidem, s. 298.

nutowych płyty kompaktowe zawierające dzieła w wykonaniu kompozytora. Artysta nagrał je w 1957 r. a także 12 i 13 lipca 1989 r.

Zbiór dziewięciu melodii będących łatwym pianistycznie opracowaniem ludowych pierwowzorów posiada pedagogiczne przeznaczenie (dla uczniów nie zaawansowanych) i powstał w 1949 r. W roku 1957 kompozytor nagrał je dla Polskiego Radia. Cykl ten (w wersji orkiestrowej) chwalono za dojrzałość kompozytorską, nazywano „prawdziwą rewolucją”¹⁶. Zwracano także uwagę na kolorystyczną zbieżność z twórczością Karola Szymanowskiego¹⁷, dojrzałość i doskonale opanowanie warsztatu kompozytorskiego¹⁸.

Nr 1 (*Wyszła dziewczyna*) – śpiewna melodia prowadzona jest legato na tle poruszającego się dwudźwiękami ćwierćnutowego akompaniamentu lewej ręki. Niewielki ambitus melodii przeczy jej długości. Spokojna narracja i powściągliwa dynamika tworzą właściwą aurę utworu granego z prostotą, bez przeciążania emocjonalnego. Środki wykonawcze stosowane przez pianistę są adekwatne do rozmiaru utworu.

Nr 2 (*Czemu, kalino, w dole stoisz*) w szybkim tempie, z dokładnie zadysponowaną artykulacją. Wykonawca – kompozytor gra ją jednak inaczej, niż sam zapisał w głosie akompaniującym (zarówno w prawej, jak i lewej ręce) – legato obejmuje jedynie dwa dźwięki, a nie jak w zapisie trzy!). Natomiast w głównej melodii zamiast łuku artykulacyjnego obejmującego cztery dźwięki, artysta rozpina go jedynie nad trzema! Jednak dzięki temu i szybkiemu tempu utwór nabiera wigoru, sprężystości i bardziej śmiałego charakteru.

Nr 3 (*Jaś koniki poił*) po początkowym, tajemniczym wstępie rozpoczętym unisono pojawia się ściśle polifoniczny dwugłos (kanon) w ogniwie środkowym. Pianista znakomicie oraz plastycznie ukazuje samodzielność obu linii oraz autonomiczność ich asymetrycznego rozwoju/kulminacji i sugestywnego prowadzenia. Rozbrzmiewa to jak najprawdziwsza rozmowa. Panuje w niej niezrównane *legatissimo*. Artysta tworzy różnorodne nastroje tworząc uroczy obraz muzyczny pełen tajemniczości, nostalgii, nadziei, a na końcu rozmarzenia i rozplływania się w przestrzeni (długi prawy pedał) lub zasypiania.

Nr 4 (*Oset kole drogi*) – spokojny, hieratyczny, grany jakby z wysiłkiem/ociąganiem, z tym samym wzorem motywu w akompaniamencie lewej ręki. Nieoczekiwane zmiany dźwięków (przygodne krzyżyki i bemole) zabarwiają melodię w nieco „orientalny” sposób. Nie ma tu

16 Henryk Swolkień, *Po pierwszym etapie Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie*, „Muzyka”, 1951, nr 7, s. 35-40, za: ibidem, s. 96.

17 Zygmunt Sitowski, *Ruch koncertowy w Poznaniu*, „Muzyka” 1951, nr 7, s. 41, cyt. za: ibidem.

18 Henryk Schiller, *Kolorowe melodie Jana Ekiera*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 8, s. 16-17, cyt. za: ibidem.

żadnych komplikacji artykulacyjnych, a poco animato w ostatnich ośmiu taktach ożywia narrację.

Nr 5 (*Gdzie wojenka, tam kochanka*) to skoczny krakowiak stanowiący punkt kulminacyjny zbioru. Temat poprzedzony jest zawsze krótkim wstępem. Żartobliwy, rubaszny nastrój przekomarzania się podkreślany został „zgrzyliwą” harmoniką (częste stosowanie sekund), ostrą artykulacją staccato i wyrazistymi, granymi ze swadą synkopami. W kilku miejscach bardzo wyraźnie słychać pracę mechanizmu prawego pedału.

Nr 6 (*Poszła Kasia przez gaj po wodę*) z powabnie prowadzoną nostalgiczną melodią, krzyżowaniem rąk i ciekawym opracowaniem harmonicznym oraz prowadzoną „na długim oddechu” melodią stanowi chwilę wytchnienia po poprzednim utworze. Każde „wygięcie” melodii (tj. zmiana jej kierunku i struktury interwałowej) ukazane są bardzo plastycznie. Granie w różnych rejestrach fortepianu znakomicie urozmaica utwór i wzbogaca jego koloryt/brzmienie.

Nr 7 (*Gdzież ty jedziesz, Jasiu*) – cieszy ucho znakomicie opracowana partia lewej ręki (sempre staccato) z powtarzającymi się wzorami motywów, na tle której rozwijana jest skoczna, wesola melodia w ręce prawej. Kontrasty dynamiczne, ruch i kontrolowany żywioł (rytmiczny oraz artykulacyjny), łączony z lekkością i wykwintnością są główną domeną tego bardzo interesującego, radosnego wykonania kończącego się bez ritenuta.

Nr 8 (*Kochaneczko, oczki moje*) – o stałym, usypiającym wzorze motywicznym w lewej ręce (półnutowy akord i pojedynczy dźwięk basowy na trzecią miarę), stanowi rodzaj kołysanki. Dominuje łagodna melodia i także jej wykonanie w artykulacji legato. Odrobina „nierzeczywistego” – bajkowego nastroju – ni to jawy, ni to snu zostaje doskonale wprowadzona przez zmiany harmoniczne.

Nr 9 (*Dobry wieczór, karczmareczko*) to szybki, skoczny oberek będący zwieńczeniem cyklu. Zmienna artykulacja dominuje w ręce prawej prowadzącej mocno zarysowaną melodię. Ostinatowe, burdonowe, ostro zabarwione akordy w ręce lewej przechodzą w dalszym przebiegu w typowy akompaniament a la mazurek i tworzą podstawę tańca. Bardzo obrazowa miniatura, w której wyraźnie odzwierciedlone zostały dwie figury taneczne – początkowo podskoki/przytupy, a w drugiej części wirowanie.

Bezpretensjonalność, kompaktowe rozmiary, przejrzysta forma, ciekawe ujęcie harmoniczne obok modalizmów tworzących ciekawy koloryt powodują, że utwory brzmią bardzo świeżo i pomysłowo. Tym bardziej śmiało mogą konkurować z popularnymi, chętnie grywanymi a pochodzącymi z 1945 roku *Melodiami ludowymi* Witolda Lutosławskiego, gdyż są od nich łatwiejsze, a nie mniej ciekawe. J. Ekier oprócz wyszczególnionych wyjątków stosuje się do

własnych wskazówek wykonawczych – szczególnie pieczołowicie przestrzeganych w zakresie dynamiki i ekspresji.

Kompozycje zawarte w drugim zbiorze (opus 1, 3, 4, 5) pochodzą z lat 1932–1935. Są bardziej rozbudowane, znacznie trudniejsze technicznie, niekiedy o zacięciu wirtuozowskim (*Humoreska*, *Toccata*) i przeznaczone dla zaawansowanych. Oprócz twórcy były grywane estradowo przez wielkich polskich pianistów – m. in. Zbigniewa Drzewieckiego i Stanisława Szpinalskiego. Jan Ekier nagrał je dla Polskiego Radia podobnie jak *Kolorowe melodie* w 1957 r. Drugie wykonanie *Mazurka op. 5* pochodzi z okresu późniejszego – z 1989 r.

Preludium op. 1 nr 1 (1.58) z 1932 r. o swobodnie prowadzonej, quasi improwizacyjnej narracji składa się z kilku faz. Słysząc w nim wrażliwość harmoniczną i dużą inwencję melodyczną młodego twórcy. Skomponowane w neoromantycznym stylu rozwija się stopniowo. Szeroko rozłożone, szybkie pasaży w lewej ręce (ogniwo środkowe) i akordy w ręce prawej tworzą oś utworu. Wokół niej spokojne, nostalgiczne passusy emanują na zasadzie kontrastu przyjemną melodyką. Rozmach obok wyciszenia, przepych obok skromności sąsiadują zgodnie w interpretacji przykuwającej uwagę słuchacza.

Preludium op. 1 nr 2 (1.20) skomponowane w 1932 r. zdradza zafascynowanie J. Ekiera twórczością G. Gershwina zarówno w zakresie rytmiki (delikatnie podkreślane synkopy), melodyki, jak i harmoniki. Potoczna narracja z coraz bardziej zagęszczającą się fakturą i rosnącą dynamiką doprowadzają do kulminacji na końcu utworu. Ekspresja, wolumen i gęstość brzmienia narastają stopniowo i nieubłagane. Obrane przez pianistę optymalne tempo pozwala na ukazanie urody tej nietuzinkowej kompozycji. Uwypukla ją również stały puls.

Kołysanka op. 3 nr 1 (2.59) z 1933 r. o stałym rysunku motywicznym w lewej ręce nasuwa luźne skojarzenia z Chopinowskim arcydziełem op. 59, jednak narracja umieszczona głównie w prawej ręce nie rozwija się w wariacyjny sposób, lecz polega na typowym szeregowaniu materiału. Prowadzona miękko linia o jasnej barwie w artykulacji legato w ogniwach skrajnych kontrastuje z bardziej burzliwie potraktowaną częścią środkową eksponującą nowy materiał tematyczny w ciemniejszym rejestrze tenorowym przez lewą rękę. Zaskakuje stosunkowo szybkie tempo, które zamiera stopniowo dopiero na końcu utworu. Właściwy „odstęp” dynamiczny obu rąk oraz odmienne kształtowanie w nich barwy brzmienia sprzyja czytelności i komfortowi odbioru.

Humoreska op. 3 nr 2 (1.19) napisana w 1933 r. jest rozbiegana, zwinna, przejrzysta artykulacyjnie oraz bogata w pomysły (oburęczne tremola – tryle, falujące pasaży, bardzo chwytliwa melodyka). Została zagrana bardzo precyzyjnie technicznie i z wyrównaniem czasowym

szybkich przebiegów. Wirtuozowski element podporządkowany został podkreśleniu charakteru dzieła, a nie popisowi pianisty. Dźwięk przejrzysty, nie rozmazywany przez pedalizację. Sporadycznie słychać odgłos pracy mechanizmu prawego pedału.

Mazurek op. 5 (2.08; nagr. 1957) pochodzący z 1935 r. posiada fantazyjny charakter. Przyćmiony, zawoalowany dźwięk zostaje dodatkowo zmiękczony długą pedalizacją. Znakomicie rozplanowane i przeprowadzone crescendo od t. 27 (*pianissimo*) aż do kulminacji (*fortissimo possibile*) w t. 42 połączone z tematem o charakterze tanga (sic!) robi niesamowite wrażenie. To zachłyśnięcie się tańcem, zapomnienie się w nim. Zintegrowanie w jednym, stosunkowo krótkim utworze tak dwóch odmiennych idiomów okazuje się zabiegiem śmiałym i jednocześnie bardzo celnym. Nie rozbija on spójności kompozycji. Intrygująco brzmi koda z ośmiokrotnie powtarzaną w dolnym głosie rozłożoną kwartą a-e i nonlegatowymi przebiegami ósemek oraz triol ósemkowych w ręce prawej.

Mazurek op. 5 (2.13, nagr. 1989) nie wykazuje wielu odmiennych cech w porównaniu z interpretacją sprzed 32 lat. Nie odczuwa się, że wykonanie jest nieco dłuższe od poprzedniego. Brzmienie stało się konkretniejsze, ostrzejsze a pedalizacja bardziej skąpa. Interpretacja wydaje się też mniej spontaniczna, za to bardziej zaplanowana oraz nieco mniej naturalna i przekonująca.

Toccata op. 4 (2.06) skomponowana w 1935 r. w stylu prokofiewowskiego neoklasycyzmu. Przebiegi szesnastkowe grane bardzo precyzyjnym i „dookreślonym” non legato. W taktach 13, 15, 16 nieznaczne ociążenie tempa spowodowane sześćdziesięcioczwórkowymi, wstępującymi przez niemal trzy oktawy biegnikami gamowymi. Wirtuozowska koda z postępowymi oktavami w prawej ręce stawia grającemu wysokie wymagania techniczne. Może tempo wykonania nie oszołamia, jednak precyzja i przejrzystość tak.

Résumé

Z powyższej analizy niechopinowskich nagrań utrwalonych na płytach długogrających oraz CD wyłania się fonograficzna sylwetka Jana Ekiera jako niechopinisty. Stylowość wykonania oraz właściwe ujęcie formy utworów wydają się być w nich priorytetami. Ukazują nie tylko szerokie możliwości interpretacyjne artysty, lecz również jego skromność wobec sztuki, oddanie jej palmy pierwszeństwa. Służenie ideałowi piękna i prostoty usuwa na drugi plan zacięcie wirtuozowskie. Jan Ekier prezentuje przede wszystkim muzykę, a nie samego siebie. To coraz większa rzadkość w

dzisiejszych czasach. Tym większy budzi szacunek, podziw i prośbę o pamięć.