

Bogusław Rottermund

De Musica: próby krytyczne/essais critiques

5 października 2017

Szymanowski

(w 135. rocznicę urodzin i 80. rocznicę śmierci)

według Ś. Richtera

(w 20. rocznicę śmierci pianisty i 35. rocznicę monograficznych recitali w Warszawie)

Żytomierz, który do II rozbioru leżał w granicach Rzeczypospolitej, miał niebywale szczęście do pianistów. Tu urodzili się: Juliusz Zarębski (1854-1885 tamże) – uczeń F. Liszta, Józef Turczyński (1884-1953) – jeden z filarów polskiej szkoły pianistycznej, Nathan Perelman (1906-2002) – pianista, pedagog, profesor konserwatorium w Leningradzie, autor znakomitej książki *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*, Józef Śmidowicz (1888-1962) – coraz bardziej zapomniany wybitny pianista i profesor, a także Światosław Richter (ur. 20 marca 1915 – zm. 1 sierpnia 1997).

O Richtercie napisano już (niemal) wszystko, spisano wspomnienia ludzi go znających, nakręcono filmy dokumentalne, wydano jakże liczne nagrania – audio i wideo, w tym pirackie. Ogromna liczba tych ostatnich świadczy, jak bardzo wielbiła go publiczność. Dość powiedzieć, że Richter należał w ostatnich dwóch dekadach swej działalności artystycznej do najczęściej nielegalnie nagrywanych pianistów.

W odróżnieniu od o rok młodszego Emila Gilelsa (1916-1985), który zażywał sławy od zwycięstwa na konkursie w Brukseli w 1938 r. (m. in. debiut w USA już w 1939 r.), Richter musiał długo czekać na możliwość koncertowania poza ZSRR – do 1950 r. Ale wtedy ograniczano jego tournées do krajów bloku wschodniego i Chin. Dopiero od 1960 r. zaczął koncertować na Zachodzie i w USA, skutecznie zaanonsowany przez Gilelsa. Skrupulatne przejrzenie kalendarium jego sesji nagraniowych i występów

skłania do postawienia tezy, że Ś. Richter starał się nie przebywać na początku listopada w ZSRR, preferując recitale i koncerty z orkiestrami za granicą, co udało mu się począwszy od 1954 r. (Warszawa!) co najmniej kilkanaście razy. Wiele na to wskazuje, że zjawisko to spowodowane było niechęcią pianisty do upamiętniania kolejnych, hucznie obchodzonych rocznic rewolucji październikowej. Bezpośrednia odmowa oznaczałaby przynajmniej odebranie paszportu.

Richter grywał tylko to, co lubił. Stąd brak w dyskografii pianisty „kompletów”¹. Analizując programy jego występów nie sposób nie zauważyć, że wiele wykonań danych utworów pojawiało się jedynie w krótkim okresie lub konkretnych okresach, między którymi istniała wieloletnia przerwa. Dotyczy to także dzieł Szymanowskiego²: sonaty grywał w 1954, 1959, 1982 i 1984 r., *Metopy* (wyłącznie pierwsze dwie części) w sezonie koncertowym 1988/1989, *Maski* (wyłącznie dwie pierwsze części) w 1970 oraz 1982 r., wybrane mazurki w sezonie 1954/1955 i w 1982 r. „Jego” Szymanowski nie jest więc zbyt obszerny (brak wczesnych opusów), zawiera jednak dzieła kluczowe dla spuścizny tego kompozytora, będące jednocześnie utworami bardzo trudnymi i interpretacyjnie, i technicznie.

Nie ma żadnych wątpliwości, że zainteresowanie Ś. Richtera twórczością K. Szymanowskiego było wynikiem wpływu jego nauczyciela Harry’ego Neuhausa, (dalszego kuzyna kompozytora), który cenił i wykonywał (także prawykonania) jego utwory, w tym jemu dedykowane (*Fantazja C-dur op. 14*, *Błazen Tantris z Masek op. 34*).

Ś. Richter lubił występować w krajach Europy Środkowej, szczególnie w czeskiej Pradze a także w Budapeszcie. 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 również sesje nagraniowe oraz występy Ś. Richtera w Warszawie, z których część została utrwalona fonograficznie i opublikowana przez Polskie Nagrania MUZA oraz firmy zagraniczne, które wykupiły licencje. Artysta gościł

¹ Nota bene obecnie coraz więcej pianistów popada w „kompletomanię”, uważając za punkt honoru nagranie wszystkiego, co dany kompozytor na fortepian napisał. Chlubną(?) palmę pierwszeństwa w tym zakresie dźrzy pianista Leslie Howard i jego 99 CDs (wyd. Hyperion) z ok. półtora tysiącem utworów F. Liszta, co znalazło swój wyraz w Księdze Rekordów Guinnessa.

² Autor przytacza wyłącznie utwory na fortepian solo.

w stolicy Polski po raz pierwszy w listopadzie 1954 r. dając aż cztery występy (Chopin, Szymanowski, Czajkowski, Liszt, Prokofiew, Szostakowicz, Beethoven – *III Koncert c-moll*); następnie we wrześniu (*V Koncert G-dur* Prokofiewa na festiwalu „Warszawska Jesień”) i października 1958 r. (m. in. Schumann); w kwietniu/maju 1959 r. (koncerty Mozarta, Rachmaninowa, Schumanna oraz utwory solowe); 23 marca 1963 r. (recital), dwukrotnie w 1964 r. (dwa recitale - w czerwcu i grudniu), 3 lutego 1965 r. (recital), 11 marca 1967 r. (recital), 13 stycznia 1970 r. (recital), 27 i 28 października 1972 r. (recital monograficzny - Skriabin), 2 października 1973 r., 12 i 13 grudnia 1974 r., 25 i 26 października 1982 r. (monograficzne występy w setną rocznicę urodzin K. Szymanowskiego)³.

Czas przyjrzeć się szczegółowo Richterowskim interpretacjom fortepianowych dzieł K. Szymanowskiego – nie tylko tym utrwalonym w Warszawie.

II Sonata op. 21

- nagranie Warszawa, Sala Teatru Roma⁴, 15 listopada 1954 r., live

Cz. I (8.28) poraża rozmachem, absolutną pewnością, czystością rysunku, czytelnością szczegółów i swobodą gry. Długa faza przejścia do drugiego tematu pozwala znakomicie na wygaszenie emocji. Jest on wyciszony, niezmiernie spokojny i barwny, a jego frazowanie łagodne. Rozłożone na wiele taktów narastanie emocji sprzyja „lepieniu” wielkiej formy. Przetworzenie faluje napięciami na krótszych odcinkach. Starannie oddana została nie tylko dynamika, ale i agogika przewidziana przez kompozytora. W reprzyzie tzw. temat poboczny (temat drugi) przejmuje wiodącą rolę – staje się centrum wyciszonych, powściągliwych emocji tego współczynnika formy. W ten sposób artysta przygotował sobie drogę do wyjątkowo okazałego i burzliwego zagrania kody.

³ Według: Marian Gołębiowski – *Filharmonia w Warszawie w latach 1901-1976*, PWM Kraków 1976 r., a także www.trovar.com; Falk Schwarz – *The Recorded Legacy of Sviatoslav Richter 1947-2012*, Dresden 2012 r.

⁴ Była to wówczas jedyna w miarę duża sala w mozolnie odbudowywanej Warszawie nadająca się do organizowania tego typu występów.

W cz. II (17.24) temat podany z maksymalną prostotą i skromnością. War. I pozostaje w tej samej aurze dźwiękowej, ale w minimalnie bardziej potoczystym tempie. War. II – czynnik melodyczny/tematyczny doskonale słyszalny, a podwójne tercje grane aksamitnym legato. War. III brzmi zagadkowo, z wycofaniem dynamicznym i brzmieniem zawoalowanym dłuższym pedałem. Nadal panuje spokój. War. IV zmienia dominującą dotąd aurę na zdecydowaną, z krótszą artykulacją i mocniejszym dźwiękiem. Stosowana przez Richtera skala rozpiętości dynamicznej jest już w niej pełna. War. V – tak dostojnie, głęboko i nobliwie rozpoczęta, że tym bardziej nieziemsko rozbrzmiewa jej drugi ośmiotakt. **Operowanie czasem** nie istnieje – to **bezkresny czas tworzy ramy tej niebiańskiej, boskiej muzyki. Zjawiskowa, magiczna gra sięgająca absolutu.** Tym samym wariacja ta staje się centrum emocjonalnym sonaty oraz punktem odniesienia do dalszej narracji i budowania architektonicznego ujęcia dzieła. War. VI – olbrzymi rozmach i maksymalny poziom dynamiczny silnie kontrastuje z ogniwem środkowym granym lekko, przejrzyste - w stylu scherza. War. VII – bardzo szybka, burzliwa, mocna, z rozmachem podkreślanym przez nadmierne akcenty jedynie na chwilę wygasza emocje, by z jeszcze większą mocą przypomnieć pierwszy temat sonaty. War. VIII⁵ zagrana bez celebrowania czasu jak w wariacji V, ale w jej dźwiękowym klimacie wyciszenia, skupienia, rozmodlenia. War. IX – wyrastając z poprzedniego ogniwa stopniowo wspina się nieustannie na wyższy pułap i dynamiczny, i tempa. Tak rozbudowana przechodzi niemal niepostrzeżenie w Fugę. **W jej temacie Richter potrąca obcy dźwięk (a2) razem z szóstą nutą tematu - g2⁶.** Tempo nie jest zbyt pospieszne, ale jednak zdecydowane. Mniej ofensywna agogika panuje we fragmentach z wycofaną dynamiką. Fuga narasta nieustannie aż do cyklopicznych rozmiarów. Ustęp *Poco meno mosso* (od taktu 548), zagrany lekko, zgrabnie, z odcieniem improwizacyjności a nawet scherzowości, przynosi chwilę wytchnienia. Okazuje się ona niezbędna z uwagi na dalszy charakter gry pianisty, która staje się bezwzględna i brzmieniowo i agogicznie, choć nadal pozostaje czytelna (m.in. świetne ukazanie tematu w augmentacji). Fortepian z trudem wytrzymuje ten poziom ekspresji i dynamiki, a w ostatnich kilkunastu taktach już go... nie znosi.

⁵ Określenia wariacja VII, wariacja VIII, wariacja IX należy traktować umownie.

⁶ Szczegół ten pozwala **jednoznacznie** zdefiniować miejsce i czas nagrania, co jest szczególnie ważne przy wątpliwościach odnośnie gdzie i kiedy Richter utrwalił m.in. *II Sonatę* K. Szymanowskiego, wyrażanych przez niektórych badaczy jego dorobku (patrz przypisy 10 i 11).

W całości doskonale dobrane zostały tempa, a budowa architektoniczna i jej proporcje ukazane są bez najmniejszego zarzutu – wręcz idealnie. Maksymalna skala dynamiczna wychodzi w tej interpretacji poza granice... możliwości urządzeń nagrywających i fortepianu również. Ujawnia się tu (zwłaszcza w wymienionych poniżej wariacjach) cecha młodego Richtera – bezwzględność gry i absolutna konsekwencja w realizacji z góry powziętych założeń artystycznych. Cecha ta bardzo denerwowała jego profesora i mentora, którego Richter nazywał „drugim ojcem” – H. Neuhaus, który w swoich pamiętnikach napisał: „Richterowi jako wykonawcy brakuje [...] człowieczeństwa, pomimo wysokiego duchowego stopnia wykonania”. Mimo powyższych zastrzeżeń słuchacz ma do czynienia ze wspaniałą, wielką kreacją całkowicie wyprzedzającą i tamte czasy (nowoczesną, bezbłędną technicznie a przede wszystkim muzycznie, gdyż ukazującą w pełni urodę dzieła), i tamte możliwości zapisu dźwięku.

Techniczna jakość nagrania byłaby akceptowalna, a nawet dobra jak na siermiężne powojenne lata w zrujnowanej Warszawie, gdyby nie przesterowanie dźwięku (zniekształcenia nielinarne) podczas gry Richtera z największym poziomem dynamicznym (koniec war. IV, wariacje I, VII, IX, fuga). Bardzo krótki pogłos i „bezpośredniość” dźwięku (najprawdopodobniej bliskie ustawienie mikrofonu⁷) sprzyjają dobrej słyszalności wszelkich szczegółów, a zwłaszcza odkrywają przed słuchaczem czytelność i wyrazistość artykulacyjną gry Richtera.

- nagranie Warszawa, 26 listopada 1982 r., live

Cz. I (9.46) rozpoczęta forte, z dużym odstępem dynamicznym między prawą a lewą ręką oraz czystą pedalizacją pozwala na łatwe śledzenie pierwszego tematu, a wydatna dynamika i doskonale proporcje brzmienia na podziwianie interpretacji, w której zdarzają się zahaczone obce dźwięki (np. takt 7 wraz z oktawą *g1-g2*). Drugi temat tchnący spokojem, prowadzony miękkim brzmieniem i ścisłym legato silnie kontrastuje z poprzedzającym go materiałem. Grupa końcowa ekspozycji wznosi się na wyżyny emocjonalne stanowiąc jej sugestywne zakończenie. Niewyobrażalna jest pewność gry pianisty i łatwość, z jaką pokonuje najtrudniejsze układy techniczne. Rewelacyjnie plastycznie ukazana i słyszalna pozostaje praca tematyczna

⁷ Jest to nagranie monofoniczne.

w przetworzeniu, dzięki której odczuwa się łączność z materiałem poprzedzającym, a zarazem przeczuwa możliwy dalszy rozwój interpretacji. Falowanie nastrojów jest sugestywne i zgodne ze wskazówkami kompozytora. Artysta nigdy nie zmienia w nagły sposób ani dynamiki, ani agogiki, lecz plastycznie i przekonująco przechodzi z jednego odcienia gry do kolejnego, co wydatnie przyczynia się do tworzenia długich płaszczyzn wyrazowych i unikania kawałkowania narracji na małe odcinki. A przy tym narracja prowadzona jest wielowątkowo/polifonicznie i spokojnie – każdy głos otrzymuje właściwe mu miejsce, barwę, ekspresję. Wspaniała, wielka interpretacja.

Cz. II (18.23) – Temat prowadzony w niewymuszony, powabny sposób z urzekającym kolorytem brzmienia i naturalnością narracji. War. I - nieco szybsza (zgodnie ze wskazówkami kompozytora), lekka, z dyskretną dynamiką i prymatem linii melodycznej. War. II prowadzona *molto legato* w głosach dopełniających i *dolce cantando* w linii tematu, w dalszym przebiegu brzmi z wycofaną dynamiką, emanując spokojem. W tym samym klimacie pozostaje War. III - wydaje się, że artysta po wielkich emocjach pierwszej części sonaty stawia na wyciszenie, powabność, spokój. Burzy go dopiero War. IV – szybsza, nieco zadziorna (*scherzando e capriccioso*), z wyrazistą krótką artykulacją i dynamiką potęgującą napięcie. Dość długie czekanie na ostatniej pauzie opatrzonej fermatą skutkuje naturalnym wejściem z jakże odmienną charakterem War. V. Zagrana została uroczyście, podniośle, lecz bez zbędnego i nadmiernego „zadęcia” i „napuszenia” dzięki zaordynowaniu nie za powolnego tempa, które płynie tu naturalnie. Skupienie, wyciszenie, wręcz rozmodlenie panują od taktu 344. Od taktu 357 Richter ponownie buduje napięcie (operując dynamiką, nie agogiką) i osiągając apogeum w taktach 361-366, a następnie sugestywnie wyciszając w kolejnych. Genialne operowanie mikroagogiką i tembrem brzmienia służy ukazaniu zarówno zmian harmonicznym, jak i uwypukleniu interwałów charakterystycznych tworząc bogactwo ekspresji, a nie bogactwo niuansów wykonawczych, które skutkowałoby jedynie ukazywaniem własnej inwencji i ego wykonawcy. Richter gra tę wariację z wielkim namaszczeniem, prostotą a nade wszystko z pokorą wobec sztuki, która staje się sacrum. Buduje tym samym nie tylko ekspresyjny rdzeń sonaty, ale i osiąga pełną jedność z kompozytorskim zamysłem, utożsamiając się bez reszty z kreowaną muzyką. Nic dziwnego – tę cudowną wariację często grywał publicznie (zwłaszcza na bis) sam Szymanowski. War. VI – nadzwyczaj okazale, pompatycznie (*pomposo*) brzmi początek z długimi pedałami i ścisłym

legato. Dzięki temu kolejny ustęp silnie kontrastuje swą zmianą artykulacyjną i dynamiczną (*leggiero, scherzando subito*). Wariacja ta staje się rodzajem pastiszu menueta. Łącznik między VI a VII wariacją zagrany wirtuozowsko, z natężeniem dynamicznym. W siódmej wariacji zaskakuje bardzo żywe tempo, nieugięte fortissimo (*ff sempre*) i niebywała dokładność touché oraz idealna synchronizacja rąk. Artysta nadaje temu ogniwu wybitnie wirtuozowski charakter, „rozmiękczonej” jedynie w środkowym fragmencie dbającym o wyciszenie emocji, które po chwili i tak narastają do ogromnej kulminacji z ukazaniem fragmentu pierwszego tematu z początku sonaty. War. VIII to powrót do nastroju wariacji piątej, którego nie mącą nawet pokasływania dobiegające z widowni. Łagodność w kształtowaniu fraz, rozkładanie napięć na dłuższe płaszczyzny tworzą klimat nierzeczywistości, a jednak pociągający i nieodparcie kojarzący się z osamotnieniem, pustką, przestrzenią. War. IX brzmi orzeźwiająco, konkretnie, z maksymalnie długim *crescendo* i nieustannym napieraniem agogicznym, pozostającymi w zgodzie ze wskazówkami kompozytora. Szkoda, że w temacie finałowej fugi Richter stępił ostrą artykulację poprzez granie go na jednym łuku legato, przy zachowaniu zanotowanej przez kompozytora akcentacji, ale zignorowaniu krótkich łuczków obejmujących dwa, trzy, cztery dźwięki. Zabieg ten wygładza wymowę tematu, chociaż kompozytor przewidział w nim grę *Poco scherzando e capriccioso* oraz *risoluto e marcato*. Z drugiej strony zapobiega to zbyt natrętnemu ukazywaniu jego struktury, co przy wielokrotnych powtórzeniach mogłoby prowadzić (jak wskazują na to inne nagrania) do tzw. przeciążenia emocjonalnego⁸. Żywe, energiczne tempo, stałe napieranie na puls i dynamikę tworzą właściwą oprawę dla tematu i kontrapunktów. Fuga pulsuje życiem i energią, nieustannie falując dynamicznie. Dopiero od taktu 548 (*Poco meno mosso, dolce*) następuje znaczne wyciszenie i rozwijanie dynamiki na nowo do coraz większych wymiarów. Wzorowa przejrzystość w prowadzeniu głosów, coraz wyższy pułap dynamiczny doprowadzają przy nieznacznym osadzeniu tempa (od taktu 584, *Poco meno allegro. Grandioso e imponente*) do monumentalnego zwieńczenia zarówno fugi, jak i całej sonaty. Temat cały czas jest doskonale słyszalny.

Jak w większości nagrań live Ś. Richtera słyhać w momentach największych kulminacji niezrównaną potęgę touché oraz wykorzystanie całej dostępnej skali

⁸ Termin stosowany przez Samuila Feinberga.

dynamicznej i barwowej instrumentu. Wzorowa czytelność artykulacyjna a przede wszystkim jasne, klarowne ujęcie architektoniczne o idealnie dobranych proporcjach temp i dynamiki oraz hierarchii głosów przy ich niezależnym/samodzielnym prowadzeniu zostały wsparte mistrzowskim porządkiem metrorytmicznym. Kreacja żywa, pulsująca emocjami przeczy często zarzucanemu Richterowi chłodowi emocjonalnemu. Cudowne jest prowadzenie frazy – szlachetne w swym umiarze, ale nie chłodne. Mistrzostwo pedalizacyjne i w uzyskiwaniu *legatissimo* jest tym większe, że nieco wyeksploatowany instrument nie brzmi tak, jak mógłby zabrzmieć doskonale przygotowany **nowy** Steinway, a i krótki pogłos również utrudnia grę wiązaną (*legato*).

- nagranie Bolzano, 29 maja 1984 r., live; 28.41

Część pierwsza (9.51) – Pierwszy temat – swobodnie płynący bez napierania agogicznego i dynamicznego - prowadzony jest dużymi jednostkami formalnymi. Drugi temat bardzo spokojnie, *molto legato*, dyskretnie i (jak na Richtera!) lirycznie. Artysta nie napina narracji do ekstremalnych granic. Jego gra przebiega w nie za szybkich tempach. Nawet w najbardziej burzliwych fragmentach przetworzenia nie jest siłowa czy skrajnie emocjonalna. To nieco wyciszone, refleksyjne *allegro sonatowe*, w którym tzw. temat poboczny (czyli drugi) wybija się na pierwszy plan, a burzliwe twory są doń logicznym i smakowitym dodatkiem. Koda zabarwiona odrobiną smutku przybiera postać uroczystego pożegnania.

Część druga (18.50) – Temat wariacji – nad wyraz spokojny i powolny, *piano* - zostaje w ostatnich taktach ożywiony krótszą artykulacją. Wariacja pierwsza pozostaje w tym samym stylu, *piano*, choć zagrana minimalnie ruchliwiej i w ostatnich taktach żartobliwie (*staccato*). Wariacja druga – *molto legato*, nadal spokojnie, nieco „stojąco”. W jej drugiej połowie występuje niewielkie ożywienie agogiczne. Wariacja trzecia – bardzo wyciszona, powściągliwa, ale w tempie. Dopiero wariacja czwarta wprowadza element ożywienia agogicznego, dynamicznego i artykulacyjnego (krótka, żartobliwa artykulacja), stając się prawdziwym, choć miniaturowym scherzem. Wariacja piąta (*sarabanda*) – bardzo dostojna, spokojna, z deklamacyjnym (cóż za wspaniałe operowanie mikroagogiką i barwą) wypowiedaniem każdego motywu i każdej frazy. Przecudowne są *pianissima*. To muzyka z zaświatów płynąca bezpośrednio z nieba. Od *dolcissimo* w takcie 351 jeszcze bardziej spokojna

i hieratyczna. Wariacja szósta ze starannie odzwierciedloną artykulacją (małe luki), nie za ciężka i z żartobliwym ogniwoem środkowym. Wariacja siódma – ognista, szybka, wyraziście artykułowana. Jej spokojniejsza faza przynosi oczekiwane, chwilowe odprężenie. Dzięki temu zabiegowi ogniwo to nie stało się gonitwą. Wariacja ósma – pianissimo, nie za wolna, bez rozwlekania narracji, swobodnie oddychająca, dzięki czemu pięknie układa się melodia tematu. Wariacja dziewiąta – stanowiąca brzmieniowo kontynuację poprzedniej – narasta dynamicznie, agogicznie i kulminuje. Po pauzie generalnej pojawia się temat fugi – błyskotliwy, rezolutny. Jego przeprowadzenia są bardzo plastyczne, wzorowo czytelne, idealne w pulsie. Zwracają uwagę m.in. doskonale tryliki w kontrapunktach i tryle w temacie. Klarowny polifonicznie przebieg pozwala usłyszeć wszelkie sploty głosów. Tematy w odwróceniu (od t. 548, *Poco meno mosso*) prowadzone są równie czytelnie. Doskonale ukazana fuga – bez przeciążenia dynamicznego, agogicznego, z wyrazistymi głosami o klarownym przebiegu ujętym w zrozumiałe ramy architektoniczne. Zmierza ona nieuchronnie do wspaniałej, z ogromnym rozmachem potraktowanej kody, która emocjonalnie wieńczy całe op. 21.

Przewaga postawy refleksyjnej z pewną dozą rezygnacji i powstrzymywaniem rozwoju narracyjnego (podobny zabieg stosował Richter w wielu Schubertowskich sonatach nagranych w Japonii) pozwala słuchaczowi spojrzeć na *II Sonatę op. 21* z zupełnie innego, antywirtuozowskiego punktu widzenia i odkryć w niej głębokie pokłady emocji odmiennego typu, niż szczytowe napięcia, skrajny dramatyzm z równie skrajnie potraktowaną dynamiką.

- nagranie: Wielka Sala Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie, 31 października 1954 r., live; 22.46

Część pierwsza (7.31) – burzliwy pierwszy temat, falujący dynamicznie i agogicznie na bardzo długich płaszczyznach. Drugi temat – maksymalnie liryczny, prowadzony półgłosem, jasny w kolorycie (oparcie się na górnych dźwiękach). Kapryśność dalszego rozwoju allegro sonatowego idzie w parze z nasilającymi się emocjami. Przetworzenie, o jasno i prosto ukazanej konstrukcji i pokrewieństwach motywicznych łączących je z ekspozycją, stanowi najbardziej dramatyczne ogniwo

części pierwszej. Z przyjemnością przyjmuje słuchacz powrót drugiego tematu w skróconej reprzyzie. To jak powrót „do domu” – miejsca znanego, bezpiecznego, swojskiego. Z interpretacji tej wyziera głęboka prawda psychologiczna.

Część druga (15.15) – temat ukazany z prostotą, w łatwy, zrozumiały dla każdego słuchacza sposób, *molto legato*. Pierwsza wariacja jest ruchliwsza i szybsza, z niewielkim *crescendowaniem* na końcu; druga - zamyślona i nie nadmiernie cicha z plastycznym ukazywaniem linii melodycznej przechodzi niepostrzeżenie w wariację trzecią – jeszcze bardziej *legatowo* potraktowaną niż temat. Przebiega ona w tym samym tempie co wariacje poprzednie. Dzięki ruchowi triolowemu wydaje się jednak bardziej potoczna. Jedwabistość i *legatissimo* w przebiegach podwójnych dźwięków nie mają sobie równych, a swobodna narracja przybiera chwilami minimalny odcień improwizacyjności. Wariacja czwarta silnie kontrastuje charakterem z poprzednią za sprawą artykulacji *staccato* i *non legato*. Żartobliwe potraktowanie i „wypieszczenie” kształtu każdego motywu jakże odświeża narrację. Wariację piątą (sarabandę) można by słuchać bez końca. Kształtowana jest naturalnie, bez pompatyczności i „nadęcia”. Jej wręcz skromny charakter to oddanie głosu tylko muzyce. Przemawia ona sama sobą. W tak boskiej, a na pewno niezemskiej interpretacji zahaczenie obcego klawisza przy oktawie *eis1-eis2*⁹ (t. 358, druga ósemka) sprowadza tę genialną grę do ludzkiego wymiaru¹⁰. Szósta wariacja (menuet) brzmi triumfalnie, podniosłe. Jej część środkowa w nieco szybszym tempie i z lekką dynamiką oraz krótką artykulacją stanowi całkowicie nietaneczny epizod o charakterze *intermezza*. Zresztą ogniwo skrajnym również nie można przyznać cech taneczności, czy nawet daleko posuniętej stylizacji. Wariacja siódma – obłędnie szybka, precyzyjna, głośna i bezwzględna, ucicha w środkowych momentach, dając słuchaczowi należyne odpoczynek. Po skrajnych emocjach tego ogniwa, ósma wariacja tchnie boskim spokojem, natchnieniem, grą *pianissimo*, wielością planów brzmieniowych i królującą nade

⁹ Ś. Richter miał grube palce i olbrzymie dłonie obejmujące z łatwością *duodecymę*.

¹⁰ Podobnie stało się już w takcie 341 – przy oktawie *fis1-fis2*. Czy właśnie to spowodowało, że Richter od dziewiątego taktu tej wariacji (takt 344 sonaty, *dolcissimo, cantabile*) gra minimalnie potoczniej (nie dotrzymał także w tym takcie ćwierćnuty z kropką), czy spostrzegł już wcześniej, że tempo może być potraktowane przez słuchaczy jako zbyt rozwlekłe i tylko wykorzystał moment (początek kolejnego ósmiotaktu) na jego korektę? Porównanie z nagraniami z Warszawy z 1954 r. i 1982 r. oraz z Bolzano (1984 r.) daje jednoznaczną odpowiedź, że był to przypadek (pianista w późniejszych nagraniach gra w tym samym tempie i dotrzymuje pierwszą wartość rytmiczną w takcie 344). Należy nadmienić, że Richter zwykle był niezadowolony ze swoich wykonań nawet wtedy, gdy wg zgodnych opinii znawców przedmiotu grał genialnie, gdyż stawiając samemu sobie wymagania niedoścignionej perfekcji interpretacji, dążył do absolutu.

wszystko melodyką. W dziewiątym ogniwie motywy narastają dynamicznie stosunkowo szybko, podobnie jak tempo. Fuga o zaczepnym, zadziornym temacie, który jest we wszystkich głosach z konsekwentną artykulacją przeprowadzany i wyraźnie eksponowany, narasta aż do *Poco meno mosso* (t. 548) i wznosi się na najwyższe szczyty emocji. Królewskie jej wykonanie o zdeteterminowanym, przemyślanym kształcie i wspinałym budowaniu architektonicznym oraz emocjonalnym doskonale wieńczy tę jakże wciągającą interpretację. Cechuje ją niezwykle oczywisty, łatwy do śledzenia rozwój narracji i budowania formy (wyrazistość każdego motywu, frazy, zdania), plastyczność w ukazywaniu tematów z nadawaniem im własnego, charakterystycznego oblicza, doskonale czytelna polifonia. Wyraźnie słyhać też mistrzowską - pedagogiczną rękę nauczyciela Ś. Richtera – H. Neuhausa. Wyraża się to m.in. w tzw. kulturze brzmienia (żadnego „przebijania” dźwięku) i powstrzymywaniu skrajnie burzliwej ekspresji gry. Krótki czas wykonania (22.46) wynika nie tylko z obrania przez Richtera szybkich temp (bez poczucia pośpiechu), ale także z wadliwej digitalizacji nagrania – niedokładnej kalibracji urządzeń służących do przegrania analogowego nośnika, co spowodowało podwyższenie tonacji o niemal pół tonu - $g_{is1} = 437-438$ Hz (zamiast 415 Hz, czyli osiąga niemal wzorcowe $a_1 = 440$ Hz), co jednoznacznie świadczy o przyspieszonym przebiegu taśmy lub płyty analogowej służącej za podstawę procesu cyfryzacji. Takie odstępstwo nie mogło jednak istotnie (aż o kilka minut w porównaniu z innymi nagraniami tej sonaty przez Richtera) skrócić czasu trwania interpretacji¹¹. Artysta grał w Moskwie w 1954 r. po prostu szybciej, co może być wytłumaczone pierwszym wykonaniem/nagranie przez niego tego dzieła włączonego właśnie do repertuaru, dyspozycją psychofizyczną danego dnia etc. Niemal równie szybko grał w Warszawie w listopadzie 1954 r. Spotykanie na forach internetowych dyskusje, że artysta znany

¹¹ Matematycznie i statystycznie ujmując „podwyższenie tonacji” wynosi 5,3%, natomiast „skrócenie” czasu trwania wykonania tego dzieła to 5,4% w porównaniu z nagraniem z Warszawy z 1954 r. Dłuższe o ponad 20% (ca. 4-4½ minuty z uwzględnieniem obniżenia tonacji nagrania z Moskwy z 1954 r. do właściwej, a bez uwzględniania oklasków) interpretacje z 1982 r. (Warszawa) i 1984 r. (Bolzano) ukazują, że Richter *II Sonatę op. 21* K. Szymanowskiego po 28 oraz 30 latach grał wolniej, co nie może być punktem odniesienia do wcześniejszych nagrań. Tym samym należy ostatecznie uciąć spekulacje Dietera Wittenbrocka i Falka Schwarza na temat czasów trwania poszczególnych wykonań oraz ich porównywania zwłaszcza w kontekście podwyższonej tonacji nagrania w Moskwie w 1954 r. tym bardziej, że nie uwzględniają oni rzeczywistego czasu gry (sądząc po przytaczanym minutażu), tylko czasy ścieżek dźwiękowych obejmujące także przerwę między częściami oraz końcowe oklaski. Poszukiwanie „brakujących im” ponad dwóch minut okazuje się wobec powyższego bezcelowe, albowiem „skrócenie” czasu wykonania wynika dokładnie w takim samym stopniu (owe 5%), co pozorne „podwyższenie” tonacji (przyspieszenie biegu taśmy lub płyty analogowej). Zresztą jeden z badaczy przyznaje, że w Moskwie Richter był *nieskrępowany, nerwowy, śmiały, uściekły, fascynujący!*

był z wieloletniej stabilności obranych przez siebie temp, w świetle porównań nagrywanych przez pianistę innych utworów (np. Beethoven, Chopin, Schubert) nie wytrzymują krytyki, nie wspominając faktu, że z góry zakładają brak ewolucji jego sztuki wykonawczej, zwłaszcza gdy do porównania bierze się nagrania o 28-30 lat późniejsze (w przypadku analizowanej *II Sonaty* op. 21 K. Szymanowskiego – Moskwa 1954 r., Warszawa 1954 i 1982 r., Bolzano 1984 r.). Nikt nie trzyma się dokładnie tego samego metronomicznie tempa. Owa stabilność dotyczyła znacznie krótszych okresów, a z biegiem lat można było dostrzec tendencję do wydłużania czasu gry, co było i jest cechą charakterystyczną niemal wszystkich wykonawców, wynikającą z przyczyn psychologicznych i fizjologicznych.

W czerwcu 1987 r. Richter pisze o *II Sonacie*: „Szymanowskiego propaguję i wydaje mi się, że wszystkim nadzwyczaj się podoba, ale potem oni szybko zapominają [...]”¹².

Richterowskie wykonania *II Sonaty A-dur* op. 21 K. Szymanowskiego zostały utrwalone w sumie co najmniej 14 razy. Emanuje z nich z jednej strony wielka moc, z drugiej głęboki liryzm ujawniany wszakże powściągliwie, a także potęga brzmienia obok jego łagodności. Constans pozostają żelazna dyscyplina metroritmiczna i artykulacyjna, dalekowzroczone budowanie wielkiej formy architektonicznej, czemu sprzyja m. in. brak nagłych skoków agogicznych (zmian temp) łączonych z gwałtowną zmianą dynamiki wykorzystującej cały dostępny jej zakres na danym instrumencie. Jego wizje są stabilne, mądre, przemyślane w każdym detalu, a jednocześnie porywające swą szlachetnością. Artysta ma dar przedstawiania najbardziej skomplikowanej faktury w sposób oczywisty dla słuchacza m.in. dzięki nadzwyczajnej jasności w symultanicznym prowadzeniu wątków/tematów/głosów, którym nadaje właściwą charakterystykę, obdarowując indywidualnym kształtowaniem napięć, odcieniem artykulacyjnym, barwowym i emocjonalnym. Powyższe uwagi dotyczą również wielu innych jego kreacji dzieł wielkiej formy. Jego nagrania *II Sonaty* Szymanowskiego, także te tak bardzo niedoskonałe pod względem technicznego zapisu dźwięku, bez cienia wątpliwości znacznie wyprzedzają i/lub dystansują niemal wszystkie ujęcia tego arcydzieła przez innych, najbardziej renomowanych pianistów.

¹² Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniewniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 328.

Metopy op. 29

- nagranie 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 subtelną dynamiką wywołuje efekt znacznego oddalenia. Jednak napięcie (dźwiękowe, nie agogiczne!) wzrasta nieubłagane od taktu 22 na olbrzymiej płaszczyźnie do pierwszej kulminacji w takcie 31, by w dalszym przebiegu falować coraz częściej i z coraz większą amplitudą. Potężne *Fortissimo con passione* od taktu 53 daje zaledwie przedsmak tego, co następuje 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 metroritmicznego 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 Neuhaus’a) cecha Ś. Richtera – ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy – jakby z lotu ptaka z jednoczesnym dostrzeganiem w nim najdrobniejszych szczegółów. Efekt ten pianista osiąga (przynajmniej w tym utworze) spokojem agogicznym i całkowitą „przewidywalnością wydarzeń” przez słuchacza, który „z góry” wie, że wszystko zakończy się szczęśliwie. A przy tym Richter unika dosłowności, uporczywej ilustracyjności, natrętnego dydaktyzmu w ukazywaniu urody utworu, a tym bardziej pouczenia 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 pięciolinii została zagrana nieco swobodniej agogicznie niż część poprzednia. Dominują 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.

W obu częściach tryptyku w kreacji Ś. Richtera dominują wyciszona, impresjonistycznie kolorowa aura, skrajnie samodzielne w narracji i kształtowaniu barw poszczególne głosy/plany, czysta technicznie, precyzyjna gra, rozmigotane, subtelne tryle i arabeski, falowanie z coraz większą amplitudą, wzorowy porządek metroritmiczny. Ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy z jednoczesnym dostrzeganiem jakże licznych szczegółów sprawia kolosalne wrażenie. Artysta opowiada o mitycznych wydarzeniach z dystansem, a i tak osiąga frapujący wizerunek dzieła.

Maski op. 34

- nagranie Londyn, 7 grudnia 1970 r., live

Szeherezada (8.52) – narracja tytułowej bohaterki nie jest prezentowana z tak stoickim spokojem jak w nagraniu paryskim z 1982 r. Jej opowieści są prowadzone przez pianistę żywo, dynamicznie, chwilami wręcz bezwzględnie (dźwięki repetowane, napieranie agogiczne, skrajne zakresy dynamiki). Czynniki ekspresjonistyczne wydają 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. Zastosowanie dużej – jak na tego wykonawcę – dawki liryzmu pozwala uniknąć pianiście jednostronnego ukazania tytułowej postaci i opisującej go materii dźwiękowej. Nieco przesadzone są szybkie tempa, co sprawia wrażenie nerwowości w prowadzeniu narracji.

- nagranie Paryż, Salle Gaveau, 5 listopada 1982 r., live

Szeherezada (9.38) – bardzo impresjonistyczna interpretacja z nie mającą sobie równych spokojną, nienatarczywą, choć konsekwentnie rozwijaną narracją,

prymatem melodyki i kreowania barw. Tytułowa bohaterka nie wykrzykuje swych opowieści, lecz snuje je powabnie, urzekająco. Nie eksponowany czynnik wirtuozowski, bezbłędne ujęcie architektoniki dzieła, gęste, idealnie równe tryle – każdy szczegół zachwyca i jest przyporządkowany odzwierciedlaniu muzycznej idei utworu.

Niezwykle mocno, ostro i szybko rozpoczęty *Blazen Tantris* (6.18) jest pełen wigoru i mocy, przez co skrajnie kontrastuje z poprzednim ogniwem *Masek*. Szybko jednak zmienia swe oblicze, to popadając w zadumę to w niczym nie pohamowaną euforię. Równie skrajne jest operowanie dynamiką. Powstaje obraz o silnie spolaryzowanych nastrojach, w którym nie ma miejsca na niedopowiedzenia, czy 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 metrycznym.

- 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 wibrato na jednym dźwięku/strunie – to genialny efekt. Narracja i barwy brzmienia gęstnieją, by w ustępie *Allegretto tranquillo e semplice* (od taktu 44) urzekać delikatnością i niewinnością nie zakłócaną dyskretnymi tremolami. Płynne i łagodne przechodzenie od tematu do tematu, budowanie napięć na długich odcinkach, skupienie na narracji i przekazywaniu treści muzycznych, a nie pokazywaniu warsztatu pianistycznego pozwalają artyście na wszechstronne i bardzo sugestywne ukazanie dzieła przy pozostawieniu słuchaczowi czasu na jego indywidualny odbiór oraz własną interpretację mentalną – odkrywanie dzięki muzyce prawdy psychologicznej i pokładów emocji nie ujawnianych na co dzień. Pierwsza duża kulminacja ma miejsce w takcie 123. Łagodne kołysanie triolami w partii lewej ręki w *Andantino* (od taktu 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, by się w nim zanurzyć. Genialne jest ukazywanie odbiorcy przeplatania się i splatania

wątków od taktu 205 – nie ma wątpliwości, który obrazuje proszącą, wreszcie błagającą Szeherazadę, a który należy do władczego i nieugiętego sułtana, który nie musi epatować mocą (głośnością gry). Rewelacyjnie poprowadzona została faza wygaszania napięcia (od taktu 281), po której pojawienie się skruszonej ale „całej i zdrowej” Szeherazady brzmi jakże odświeżająco i optymistycznie – oto zwycięża płeć (niby) słaba, pokonując delikatnością i uwodzeniem 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, jak i 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 taktu 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 taktu 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 taktu 73 (*Subito molto vivace e agitato*) i połączone jest z wyraźnym napieraniem na puls. Dynamika zostaje rozbudowana aż do taktu 90 („szczekania psa” – czterokrotnie powtórzony siedmioskładnikowy akord poprzedzony przednutką), które jest co prawda głośne, ale niegroźne (artykulacyjnie wydłużone i bez odcienia bezwzględności). Wspaniale brzmi *Meno mosso. Andante* (od taktu 95) – zagrane *marcato*, z podkreślaniami wagi każdego akordu a jednocześnie doskonale budowaną linią narracji. Rozpływa się ono w cichnącej dynamice i zwalnianiu tempa oraz „rozmydlonej” (wydłużanie połączone z lekkością, a nie z tenutami) artykulacji w partii lewej ręki.

Ś. Richter (Londyn, 1970 r.) gra chwilami nerwowo, ekspresjonistycznie i potrafi być niekiedy bezwzględny. Jego interpretacja z 1982 r. (Paryż) jest spokojniejsza, bardziej impresyjna. Oba nagrania łączą też wspólne cechy – nadzwyczaj wyraźne ramy architektonicznego ujęcia oraz porządek metroritmiczny. Obie *Maski* wykonane

przez Richtera w Warszawie w 1982 r., a zwłaszcza urzekająca nieoczekiwanym zwykle w interpretacjach Richtera liryzmem i spokojem *Szeherazada*, należą bez wątpienia do jednych z najlepszych interpretacji op. 34 wszech czasów.

III Sonata op. 36

- nagranie Paryż, 7 listopada 1982 r., live, 20.13

Ogniwo pierwsze – pierwszy temat – bardzo szybki, błyskotliwy. Spokojna narracja dalszych odcinków z dużym falowaniem napięć. Drugi temat – niespokojny (silnie uwypuklone rytmy punktowane). Poszarpane motywy, narastanie dynamiki i tempa przyczyniają się do ewokowania demonicznego nastroju. Doskonale zakomponowana faza wygaszania przed epizodem końcowym – rozedrganym tremolami i bardzo kolorystycznym. Początek przetworzenia nie pozostawia złudzeń, że dramatyzm będzie sięgać zenitu. I o dziwo osiągnany jest bez epatowania tempem czy wirtuozowskim blaskiem. Powrót impresjonistycznego epizodu końcowego zamyka tę doskonałą w konstrukcji część.

Ogniwo drugie (*Adagio. Mesto*) – w bardzo wolnym tempie, z silnym różnicowaniem kolorystycznym i dynamicznym poszczególnych planów narracyjnych. Właściwie nie odczuwa się zmian agogicznych, a przecież Richter nie gra metronomicznie, czy bezdusznie. Tak sugestywnie operuje tempem i jego odchyleniami, łącząc je z długim frazowaniem, wzrostami i spadkami napięcia, że odnosi się wrażenie całkowitej naturalności przebiegu. W grze artysty nie ma zbędnych, zewnętrznych elementów służących popisowi. Króluje sama muzyka w swej czystej postaci. Artysta ma czas i daje słuchaczowi czas na rozkoszowanie się kolorystyką dźwięków i ich wybrzmiewaniem/zanikaniem.

Ogniwo trzecie – szybkie, zdecydowane, wirtuozowskie i witalistyczne – doskonale kontrastuje ze swym poprzednikiem, prowadząc bezpośrednio do czwartej części.

Ogniwo czwarte (fuga) – o radosnym charakterze, z doskonałym eksponowaniem wszystkich głosów. Czuje się, że Ś. Richterowi bardzo bliska jest ta wielogłosowa

forma¹³. Jej monumentalne założenie znalazło równie monumentalne wykonanie. Epizody w wolnym tempie grane z długimi pedałami brzmią zachwycająco. Jako doskonały interpretator sonat S. Prokofiewa i utworów B. Bartóka oraz dzieł wielkiej formy znakomicie odnajduje się Ś. Richter w *Doppio movimento* i eskaluje napięcie aż do końca dzieła.

Niska jakość rejestracji¹⁴ rzutuje na odbiór nagrania i nie pozwala w pełni rozkoszować się tą tak wspaniałą interpretacją.

- nagranie Warszawa, 26 listopada 1982 r., live, 20.04

Cz. I (7.43) – migotliwy, żywy pierwszy temat, o lekkim rysunku i wyciszonej dynamice. Znakomite operowanie czasem muzycznym i tempami w poszczególnych odcinkach łączone z olbrzymim diapazonem dynamicznym. Szybkie tempa są bardzo szybkie, wolne – powolne. Narracja nigdy nie staje się nerwowa. Niemal z ciszy i w ciszy rodzi się drugi temat. Osiągnięcie już w ekspozycji apogeum emocji przed kolorystycznie potraktowaną, emanującą spokojem grupą końcową tworzy niewiarygodny kontrast. Mistrzowskie operowanie czasem i barwami nie ma sobie równych także w przetworzeniu. Każdemu wątkowi nadawany jest własny kształt agogiczny oraz odcień barwowy i dynamiczny. Rewelacyjnie ukazana została architektonika i budowa dzieła – w tej kreacji wydaje się jakże łatwe i proste w odbiorze.

Cz. II (5.32) – czyste prowadzenie rysunku melodycznego, znakomite użycie prawego pedału, a nade wszystko wciągająca narracja, brak jakichkolwiek „pustych miejsc”, sonoryzm, olbrzymie poczucie czasu i wplecenie/wykorzystywanie go także do kształtowania brzmienia pozbawionego odcienia młoteczkowego czynią niesamowite wrażenie. To przenoszenie słuchacza do innej, jakże barwnej **dźwiękoczasoprzestrzeni**. Genialne! Między innymi także dlatego możliwa staje się gra kilkoma samodzielnymi (także w swym rozwoju), dobrze słyszalnymi planami, które są prowadzone jednocześnie z taką łatwością i oczywistością, jakby to było

¹³ Artysta z lubością grał i nagrywał dzieła polifoniczne, m. in. J. S. Bacha (w tym komplet preludiów i fug z *Das wohltemperierte Klavier*) oraz P. Hindemitha (*Ludus tonalis*).

¹⁴ Autor miał do dyspozycji wersję amatorsko zdigitalizowaną z nośnika analogowego.

niesłuchanie proste. Artysta ukazuje głęboki sens i nieprzeczuwaną/nieekspozowaną przez innych wykonawców urodę tego ogniwa.

Cz. III (0.58) – podkreślana scherzowość, zadziorność, niepoohamowana emocja, która przechodzi w rozmarzenie, a nawet liryzm o męskim odcieniu. Bardzo dokładnie artykułowane motywy układają się w zgrabne frazy – przejrzystość architektoniczna i oddanie sensu muzycznego są tu kongenialne. Czasami słychać przebijanie dźwięku, obrazujące moc i determinację pianisty.

Cz. IV (5.51) prowadzona jest z energią i w sugestywnym tempie, które daje jeszcze rezerwę na jego rozwój. Temat podany antylirycznie, nieco w stylu witalizmu Prokofiewa. *Poco sostenuto* (od taktu 375) zaskakuje spokojem i wyciszeniem dynamicznym a nawet miękkością oraz doskonałymi (gęstymi, ale lekkimi i rozmigotanymi brzmieniowo) trylami. Prowadzenie głosów i ich plastyczność, ukazywanie tematycznych motywów nie mają sobie równych. W fudze do słuchacza przemawia **każdy** dźwięk, **każdy** motyw, **każda** fraza itd. Wrażenie solidności i rzetelności, niewiarygodnej wręcz kompatybilności wszystkich elementów gry jest przemożne. Nie ma tu miejsca na niedopowiedzenia, „niedoróbki” czy niezgrabności, improwizowanie „tu i teraz”. Z góry powzięte założenia są wypełniane, co sprawia, że grę Richtera odbiera się jako niesłuchanie pewną, perspektywiczną, pozbawioną elementu walki z oporną materią nutowego tekstu i instrumentu. To zupełnie odmienny poziom wykonawczy w porównaniu z wieloma innymi nagraniami tej sonaty, które to należałoby prawem kontrastu nazwać „próbami wykonania”. Swoboda i plastyczność w ukazywaniu wszelkich szczegółów jest po prostu nieporównywalna. I nie należy tej pierwszej mylić z niedokładnościami w przebiegu narracji czy realizacji zamysłu. *Doppio movimento. Allegro assai* (od taktu 430) zagrane z niewiarygodną dyscypliną metroritmiczną i dźwiękową nie przeradza się w mechaniczność gry. Fuga zmierzając coraz bardziej ku zakończeniu przyjmuje wręcz tytaniczny rozmiar ekspresji. Cudownie brzmi faza wygaszania napięcia (od taktu 476), prowadząca do nieziemsko brzmiącego, oczarowującego spokojem/błogością *Meno mosso (Andante)* (od taktu 479). Ostatnie dziewięć taktów (*Prestissimo. Energico e risoluto*) to postawienie przysłowiowej kropki nad i.

Wspaniała, rewelacyjna gra Richtera osiągnęłaby absolut, gdyby nie zbyt matowy i słaby dynamicznie górny rejestr fortepianu. Słyszalne niekiedy odgłosy pracy dźwigni pedału oraz ataku palców na klawisze dodają jej autentyzmu.

Richter uskrzydłony w Warszawie euforycznym przyjęciem przez polską publiczność w listopadzie 1982 r. wznosi się nie tyle na wyżyny sztuki wykonawczej, co na jej niebotyczne szczyty. Najpełniej słyhać to w kreacji *III Sonaty* op. 36 K. Szymanowskiego. Żadne inne nagrania pianistów mających dzieło to w repertuarze nie są w stanie zbliżyć się do tak wszechstronnego, bogatego a jednocześnie oczywistego w odbiorze poziomu. Wcześniejsze o trzy tygodnie pirackie nagranie Richtera z Paryża, mimo bardzo zbliżonych założeń, nie może konkurować z warszawskim głównie z powodu bardzo słabego poziomu technicznej realizacji (najprawdopodobniej na amatorskim, przenośnym sprzęcie).

Mazurki z op. 50

- 3 mazurki (Warszawa, 15 listopada 1954 r., wyd. Muza SXL 0035)

Nr 12 (3.02) – już po pierwszych dźwiękach lewej ręki słuchacz zdaje sobie sprawę, że będzie mieć do czynienia z czymś niepowtarzalnym. Mazurek wyłania się zza horyzontu (*pianissimo*, wolne tempo), zbliża (rozpoznajemy coraz to nowe szczegóły), rośnie w oczach/uszach (dynamika i agogika). Owa malarskość interpretacji idzie w parze z opowiadaniem poprzez muzykę historii zatykających dech w piersiach. Komu trudno przekonać się do mazurków Szymanowskiego, po wysłuchaniu tej genialnej interpretacji ma ogromną szansę zostać ich dożywotnim fanem. To niepodobne do innych ujęcie o całkowicie przejrzystej, bardzo oszczędnej pedalizacji, wzorowej czytelności lewej ręki i o sugestywnym wypowiedaniu każdego motywu, frazy. Maksymalne stosowanie efektów dynamicznych od *pp* po *fff* w tego typu narracji odczuwa się jako bardzo naturalne. Genialna agogika pozostaje całkowicie zgodna z kształtem i przebiegiem melodyki. Nie ma w tej wielkiej kreacji jakże małego utworu słabych stron.

Nr 17 (2.12) – czarujący, powabny, tchnący spokojem (początek), przeistaczający się w skoczny, żywy, z minimalnym stosowaniem prawego pedału. Ogniwko od t. 26

wyjątkowo słodkie, spokojne, z mistrzowską pedalizacją. Prowadzeniem narracji (rubato, barwa brzmienia) Richter nawiązuje do mazurków Chopina. Artysta podkreśla „montażowość” zestawiania poszczególnych fraz/scen pojawiających się na zasadzie kontrastu, który paradoksalnie scala utwór. Cudowna interpretacja.

Nr 18 (2.12) – mazurek żywiołowy, by nie powiedzieć, że chwilami brutalny i zapalczywy (jak podhalańscy górale), a przy tym bardzo szybki. Pianista zwalnia w ogniwie środkowym, jego gra staje się miękka, liryczna, a brzmienie w kilku fragmentach odrobinę rozmazane na długich pedałach. Powrót do tematu początkowego przywołuje demony. Doskonale oddany charakter oberka z kręcącymi się w kółko motywami.

Jakże rzadko można odnaleźć liryka w postawie twórczej Ś. Richtera. W *Mazurkach* Szymanowskiego w nagraniu z roku 1954 jest nim par excellence. Wyjątkowe są wrażliwość sonorystyczna, poczucie ładu i porządku z jednej strony, a z drugiej swoboda, jasne, wzorcowe przekazywanie słuchaczowi idei utworu i jego budowy. A przy tym odbiorca nie czuje się przytłoczony wielkością i nieomylnością wykonawcy, który nie narzuca mu swych wizji artystycznych. Symbioza wszystkich elementów wykonania jest zupełna, nie odczuwa się ani braku, ani nadmiaru jakiegokolwiek czynnika. Tworzy się idealny obraz muzyczny.

Z wybranych przez siebie trzech mazurków Ś. Richter utworzyłby minicykl z obrazowym, rozbudowanych początkiem (nr 12), wolniejszą częścią środkową (nr 17) i szybkim, żywiołowym finałem (nr 18). Podczas recitalu grał je jednak w innej kolejności (17, 18, 12). Będąc (jeszcze) pod wpływem swego genialnego nauczyciela – prof. Harry’ego Neuhausa, potrafił grać dogłębnie lirycznie, szczerze, spontanicznie. W latach późniejszych świadoma samokontrola zaczęła hamować takie podejście i psychiczną otwartość artysty na utwór oraz publiczność.

- 4 mazurki (11 września 1982 r., Budapeszt, live, nagrania radia węgierskiego)

Nr 1 (2.12) emanuje spokojem, miejsce z burdonowymi basami pozostaje o dziwo w tym samym tempie i dynamice co początek i grany jest bez pedału. Szybszy odcinek następny.

Nr 17 (2.30) Interpretacja jest bardziej naturalistyczna niż w wykonaniu z 1954 r., bardziej „górska”. Szczególnie piękne ogniwo środkowe z nagłym wybuchem dynamicznym.

Nr 18 (2.47) cechuje wręcz bartokowski brutalizm. Spokojniejsze niż w 1954 r. są przebiegi liryczne. Zwraca uwagę wyraźna akcentacja i ogólnie bardziej obiektywny charakter.

Nr 3 (2.43) – jakże lekko, zwiewnie, tanecznie (genialnie zagrana partia lewej ręki), w zamyśleniu, spokoju, prawdziwie po chopinowsku arcydzieło to interpretuje Ś. Richter. Temat rodzi się ciągle na nowo, ewoluuje, rozwija się, przybiera coraz to inne kształty. Można słuchać bez końca!

- 7 mazurków (nagr. Warszawa, 25 listopada 1982 r.; wg kolejności wykonania przez pianistę)

Nr 1 (2.25) – bardzo zawołowany dźwięk, łagodnie prowadzona *legatissimo* opadająca fraza, doskonale dopasowana do narracji prawej ręki partia ręki lewej. Statyczne, burdonowe kwinty brzmią nadzwyczaj przejrzyście (niemal bez prawego pedału), a polifonia wtórująca w prawej ręce odzwierciedlona wzorowo. Od taktu 25 narracja ożywia się dzięki nieco szybszemu tempu, skocznemu rytmowi punktowanemu z zachowaniem niskiego poziomu dynamiki – to prawdziwy mazurek nawiązujący do twórczości Chopina. Powrót do materiału go poprzedzającego jest symetryczny – proporcje (operowanie czasem, dynamiką, frazowaniem itd.) zachowane zostały idealnie. Ta skromna, nie narzucają się interpretacja ukazuje bez jakichkolwiek niedopowiedzeń, a z drugiej strony retuszy wykonawczych, niezbywalne piękno tej muzyki.

Nr 17 (2.37) – wyciszony, zagadkowy początek i następująca po nim, rozwijająca się agogiczne odpowiedź na pytania zawarte w taktach 5 i 7 (a także analogicznych) są bardzo sugestywne. Można sobie wyobrazić, że to drobne kroczyki (szeregowanie powtarzających się motywów cząstkowych – dwie ósemki w ruchu sekundowym łączone zawsze łukiem) tańczących góralek. Ustęp *Poco meno tranquillo* (od taktu 26) doskonale kontrastuje z *Animato* (od taktu 40). Tempa i zakres stosowanej dynamiki idealnie dopasowany do rozmiarów i treści muzycznej dzieła. Bardzo

obrazowa, wciągająca swą narracją interpretacja unika dosłowności, nachalności, rustykalności. Dzięki temu staje się prawdziwą apoteozą mazurka.

Nr 18 (2.52) – szybki, ale nie pospieszny; zdecydowany i żywiołowy, ale nie brutalny – męski charakter uwidacznia się na początku dzieła. Nieprzesadnie silna akcentacja oraz zachowanie przejrzystości w prowadzeniu narracji sprzyjają ukazywaniu intencji wykonawcy. Bardzo samodzielnie potraktował on partię lewej ręki, która współtworzy i/lub wspiera wątki, a nie akompaniuje partii ręki prawej. Minimalny odcień improwizacyjności, bardzo długa pedalizacja w ogniwie od taktu 86 połączona z ciepłym, delikatnym brzmieniem tworzy aurę rodem z sennych marzeń. Tym bardziej *barbaro* wydaje się powrót początkowego tematu. W niezwykle sugestywny sposób Richter ukazał w tym mazurku nie tyle walkę pierwiastka męskiego z żeńskim, co ich wzajemne dopełnianie się i przenikanie.

Nr 3 (2.50) – wyciszenie, polifoniczny zaśpiew (wtórowanie głosów) i chopinowska śpiewna lekkość w prowadzeniu narracji (takty 9-12), łączenie jej z lekkością artykulacyjną i wykwintnością rysunku (takty 13-16) zostały genialnie uchwycone i odzwierciedlone przez Richtera. Ożywienie następuje od taktu 30 i zgodnie ze wskazówką kompozytora grane jest piano oraz w dalszym ciągu lekko i swobodnie, by stopniowo przeradzać się w wysublimowane *legatissimo*, wyciszenie i zwalnianie tempa, co przygotowuje powrót tematu początkowego. Genialne jest operowanie muzycznym czasem, barwą brzmienia oraz prowadzenie narracji łącznie z „wygaszaniem” mazurka w końcowych taktach. Dzięki temu **Mazurek Nr 16** (3.24) staje się skrajnym przeciwieństwem *Mazurka nr 3*. Pyszni się wirtuozowskim blaskiem, prymatem melodyki, żywiołowością akcentów i rytmiki, a dla kontrastu miękkim, powabnym, spokojnym *Poco meno sostenuto* (od taktu 53). Powrót burzliwego tematu i zahaczone obce dźwięki w taktach 104 i 105 przydają interpretacji autentyczności dając złudzenie uczestnictwa w koncercie. Po kolejnej fazie wyciszenia i uspokojenia cztery ostatnie takty mazurka brzmią nieco obcesowo – ze zbyt nieustępliwym *stringendo* i *crescendo* aż do osiągnięcia *sff* i *sfff*.

Nr 13 (3.42) – bardzo leniwie prowadzona pierwsza fraza, minimalnie bardziej potoczyście druga. Dalsza nierozwijana agogicznie narracja z zachowaniem wycofanej dynamiki czyni wrażenie usypiania lub dania słuchaczom czasu na odpoczynek po emocjach mazurka poprzedniego. Od taktu 31 następuje co prawda niewielkie

ożywienie, lecz bez *agitato*. Nadal króluje statyka, a minimalne zmiany tempa (pomimo *sempre avvivando* zanotowanego przez kompozytora w takcie 35) nie są zbyt duże. Stąd wrażenie ożywienia od taktu 40 wynika raczej ze zmiany artykulacji na bardziej zdecydowaną, krótszą (choć kompozytor opatrzył większość nut znakiem *tenuto*). Dopiero teraz Richter buduje tempo, które wraz z dynamiką osiąga najwyższy poziom w taktach 54-59, by stopniowo od taktu 60 ulegać osłabieniu. Kolejny odcinek – sześciotakt (takty 65-71) to tzw. odwrócona kulminacja¹⁵ mazurka – cicha, wycofana agogicznie, prowadząca bezpośrednio do tematu z początku utworu. W sumie to nadzwyczaj (zbyt) statyczna i wyciszona wizja jednego z najpiękniejszych mazurków, granego również przez samego kompozytora.

Nr 12 (3.52) – tajemniczo brzmiący, z wydatną mikroagogiką, wycofany dynamicznie i w bardzo umiarkowanym tempie, rozpoczyna się rozwijać dynamicznie i agogicznie dopiero od taktu 41, by na krótkim odcinku osiągnąć duży poziom głośności, zdecydowaną artykulację i szybsze tempo. Faza ta jednak nie trwa długo. Kolejny ustęp (od taktu 66) prowadzony jest cicho, z wydatną pedalizacją. W jego trakcie rozrastanie dynamiczne i agogiczne prowadzi do kolejnej fazy, która stopniowo rozbudowuje się wraz zagęszczeniem brzmienia aż do akordów siedmio- a nawet ośmioskładnikowych i swój wysoki poziom dynamiczny oraz emocjonalny utrzymuje długo (od taktu 102 z narastającą jeszcze dynamiką) – poprzez *molto deciso sempre ff senza ped marcatisimo* (takt 122 i następne) aż do kulminacyjnego akordu w takcie 130 (*sfff*). Sprawiająca wrażenie improwizacji, cicha coda stanowi zakończenie mazurka.

Richter jak rzadko kiedy ukazuje w Warszawie w 1982 r. w swej interpretacji siedmiu wybranych mazurków świat osobistych, a nawet intymnych przeżyć, czyli coś, co odkrywał przed słuchaczami rzadko. Czyżby pamiętał owacyjne przyjęcie go podczas poprzednich występów w Warszawie, na szczęście utrwalonych fonograficznie i wydanych na płytach Polskich Nagrań Muza¹⁶.

¹⁵ Termin używany często przez Jana Ekiera.

¹⁶ Grał wtedy m. in. solowe dzieła Chopina, Schumanna, Skriabina, Rachmaninowa, Szostakowicza, a z orkiestrą Filharmonii Narodowej koncerty: Mozarta (d-moll KV 466), Schumanna, Rachmaninowa (II. c-moll op. 18), Prokofiewa (*V Koncert G-dur op. 55*).

Zagadkę stanowi nie klucz doboru mazurków, bowiem Richter zawsze grał to, co chciał i lubił¹⁷, lecz intrygująca kolejność ich wykonania. Po spokojnym entree (nr 1) i kontynuującym ten charakter nr 17, kontrolowana żywiołowość *Mazurka nr 18* staje się oczekiwana. Nr 3 wygasza emocje, a nr 16 eskaluje je na najwyższy poziom. Statyczność nr 13 i tajemniczość nr 12 dopełniają się emocjonalnie nawzajem. Powstaje w ten sposób minicykl o sinusoidalnym przebiegu emocji z coraz większą ich amplitudą w mazurkach szybkich i zdecydowanych.

Bez wątpienia podczas warszawskich monograficznych (w setną rocznicę urodzin K. Szymanowskiego) występów 25 i 26 listopada 1982 r. Ś. Richter był w znakomitej, wręcz genialnej formie. Wszystkie jego interpretacje są kreacjonizmem najwyższej próby – zarówno dwie *Maski*, jak i *II* oraz *III Sonata*, a także wybrane *Mazurki* z op. 50¹⁸. W porównaniu z nagraniami z Budapesztu warszawskie kreacje mazurków K. Szymanowskiego przez Richtera (zarówno te z 1954, jak i 1982 r.) są swobodniejsze, bardziej osobiste, mniej drapieżne. Artysta jawi się w nich nawet jako natchniony liryk co nie było typową dla niego postawą twórczą. Stąd wyjątkowość tych kreacji. W 1982 r. w Warszawie utrwalono fonograficznie ich największy wybór.

ZAKOŃCZENIE

Do ulubionych przez Richtera utworów Szymanowskiego należały w pierwszej kolejności *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 czasów poznania się 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).

¹⁷ To odwrotność Artura Rubinsteina, który twierdził, że zawsze lubił to, co aktualnie grał. I było to doskonale słyhać w jego interpretacjach!

¹⁸ Artysta wykonał ponadto podczas dwóch wieczorów *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.

Już od 1939 r. Richter studiował utwory Szymanowskiego. Na swój japoński debiut uważany przez niego samego za udany¹⁹ (Osaka, 3 września 1970 r.) wybrał m.in. dwie pierwsze części *Masek op. 34*.

Pianista ok. dwudziestokrotnie wspomina nazwisko Szymanowskiego na łamach swych pamiętników zatytułowanych *O muzyce* i prowadzonych od 1970 do 1995 r.

Przebywając w Wiedniu między 11 a 20 lipca 1983 r. Richter słucha swoich nagrań z Paryża z Sali Gaveau (z listopada 1982 r.; m.in. *II i III Sonaty* oraz *Masek*) i konstatuje: „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 !?!”²⁰ Jakaż pokora wobec sztuki wyziera z ostatniego zdania! Pianista zrealizował swój plan i zezwolił na fonograficzne utrwalenie „wymarzonych” dwóch pierwszych części tego cyklu²¹.

Skomplikowane pod względem konstrukcji formalnej i harmoniczej, wyrafinowane brzmieniowo, o gęstej fakturze kompozycje K. Szymanowskiego brzmią w kongenialnych interpretacjach Ś. Richtera w sposób jasny, przejrzysty, łatwy w odbiorze. Artysta nie musząc zmagać się z ich materią ukazuje je w najlepszym świetle. Precyzja budowania narracji idzie w parze z wyrazistością emocjonalną, dokładność artykulacyjna z przekonującym operowaniem agogiką i dynamiką, pewność techniczna z perspektywicznym myśleniem „do przodu”. Richter dokładnie

¹⁹ Zadowolenie z występów było rzadkością u Richtera, który wobec własnej gry pozostawał niezwykle krytyczny. 19 czerwca 1974 r. po wysłuchaniu nagrań utworów Bartoka i Szymanowskiego (*Błazen Tantris*) z Osaki z września 1970 r. Richter pisze w pamiętniku: „Wszystko było jasne. (Ocena pozytywna)”. [Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniewniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 161]. W połowie sierpnia 1990 r. o tym samym nagraniu pianista napisał: „*Szeherezada* + Dobrze, ale nie do końca (dużo gubi się/przepada). *Błazen Tantris* +++ Dobrze! I nastrojowo”. [Ibidem, s. 368].

²⁰ Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniewniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 286.

²¹ Analizowane powyżej autoryzowane nagranie live z Wiednia (sala Yamaha) z 20 lutego 1989 r., wydane przez firmę Decca. W lutym 1991 r. Richter notuje w pamiętniku uwagi o kasecie z nagraniem z Wiednia (live, 20 lutego 1989 r.) zawierającej 2 *Metopy* op. 29 (nr 1 i 2): „Wydaje się, że to sukces...” [Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniewniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 377-378]. We wpisie z 6 sierpnia 1993 r. o tym samym nagraniu wykonawca napisał: „Szymanowski. Bardzo trudno oceniać te utwory wg zapisu...” [Ibidem, s. 407].

wie, co chce osiągnąć i czyni to z bajeczną łatwością. Rezultat jest wspaniały – niezwykle spójna wewnętrznie, jakże bogata **kreacja** utworów. **Zdumiewająca jest dokładność pianisty w wypełnianiu wszelkich, jakże licznych wskazówek kompozytora bez utraty własnego oblicza przez wykonawcę podczas aktu powołania dzieła do dźwiękowego życia.** Powstaje transcendentne scalenie idei pianisty z ideą kompozytora – zjawisko dostępne wybrańcom i niesłychanie rzadkie, a przez to tym bardziej (bez)cenne.

Wybrana dyskografia – Światosław Richter gra utwory na fortepian solo Karola Szymanowskiego

II Sonata op. 21

- Moskwa, 31 października 1954 r., wyd. Parnassus PACD 96017/18
- Warszawa 1954 r., wyd. DOREMI ANKH 200701
- Warszawa, 26 listopada 1982 r., wyd. DOREMI DHR 8037
- Bolzano, 29 maja 1984 r.

Metopy op. 29 (nr 1 i 2)

- Wiedeń, 20 lutego 1989 r., wyd. Decca 478 7764

Maski op. 34

- nr 1, 2; Londyn, 7 grudnia 1970 r., wyd. BBC Legends BBCL 4265-2
- nr 1, Paryż, 5 listopada 1982 r.
- nr 1, 2; Warszawa, 25 listopada 1982 r., wyd. Parnassus PACD 96054-96055

III Sonata op. 36

- Paryż, 7 listopada 1982 r.
- Warszawa, 26 listopada 1982 r., wyd. DOREMI DHR 8037

Mazurki z op. 50

- nr 12, 17, 18; Warszawa, 15 listopada 1954 r. wyd. Muza SXL 0037
- nr 1, 3, 17, 18; Budapeszt, 11 września 1982 r., wyd. DOREMI BMC 171
- nr 1, 17, 18, 3, 16, 13, 12; Warszawa, 25 listopada 1982 r., wyd. Parnassus PACD 96054-96055