

Odwieczny dylemat – stare czy nowe, czyli refleksje na temat współczesnej pianistyki z kompletami nagrań sonat fortepianowych klasyków wiedeńskich w tle

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

W powszechnej świadomości przeciętnej odbiorcy muzyki poważnej nadal funkcjonują stereotypy dzielące wykonawców na klasycznych, romantycznych i ekspresjonistycznych, czyli zgodnie z dominującymi cechami charakterystycznymi w ich sztuce wykonawczej. Nie wyklucza to oczywiście typów mieszanych. Ten skądinąd słuszny i utrwalony historycznie podział bierze za podstawę immanentne wartości dodawane przez artystę do nutowego zapisu, jego osobowość i jej emanację. Żartem można by powiedzieć, że im większa – do pewnych granic – wartość dodana, tym bardziej indywidualne jest wykonanie. Nie sposób się w tym miejscu (nie) zgodzić z ekonomistami – im wyższy VAT, tym lepiej. Tylko dla kogo? Kłopot w tym, że z czasem następują swoiste „przesunięcia” w rankingach i typach pianistów – to, co niegdyś wydawało się np. romantyczne, dziś przy coraz większej skali ekspresji atakującej człowieka ze wszystkich stron i powodującej stopień jego odczuwania, odczytuje zaledwie jako klasyczne a nawet tylko/zaledwie jako poprawne¹.

Najwybitniejszy pedagog – pianista XX wieku Harry Neuhaus zupełnie inaczej podzielił artystów. Wystarczyły mu tylko dwie grupy². Pianistów, u których słuchacz niezależnie od woli i chęci wykonawcy zawsze odczuwa subiektywny stosunek artysty do granego przez niego dzieła zaliczył do „nad-indywidualnych”³. Drugą grupę tworzą artyści całkowicie podporządkowujący się kompozytorowi, jego stylowi, charakterowi, temperamentowi i sposobowi widzenia świata, a usuwający w cień swoje artystyczne „ja”. Neuhaus nazywa ich „nadosobistymi”⁴. I nie sposób się z tym nie zgodzić, gdyż wykonywanie muzyki jest aktem żywym, niepowtarzalnym i to, co w nim najważniejsze, odkrywczе, twórcze i współtwórcze w stosunku do dzieła nie zawsze podlega

1 Jaki olbrzymi odzew wywołało nagranie *Preludiów* Debussy'ego przez Krystiana Zimmermana. Dziś jego interpretacja uchodzi za klasyczną, gdyż – daleko nie szukając – nagranie Wojciecha Świtały jest o wiele bardziej ekspresyjne.

2 H. Neuhaus, *Razmyszlenia, wspomnienia, dzienniki. Izbrannyje statii. Pisma k roditieliam*, Moskwa 1983, s. 223.

3 Ibidem, s. 223. Neuhaus zaliczył do nich Ferruccio Busoniego, Sergiusza Rachmaninowa, Alfreda Cortot, Marię Judinę, Władimira Sofronickiego, Artura Rubinsteina.

4 Ibidem, s. 223. Wg H. Neuhaus do grupy tej należą: Egon Petri, Robert Casadesus, Jakow Zak, a także skrzypek Jascha Heifetz.

naukowej weryfikacji.

Igor Strawiński pisał: „Interpretacji nie cierpię. Przecież muzykę należy wykonywać, a nie interpretować. Wszelka interpretacja pokazuje na pierwszym planie indywidualność interpretatora, a nie kompozytora”⁵. Czy muzykę należy więc wykonywać czy interpretować?

Muzyka, jak żadna inna sztuka, obnaża z nadzwyczajną jasnością, na ile interesujące jest wnętrze artysty. Wnętrza tego nie zastąpi ani technika, ani tzw. „szkoła”. Dlatego też zasadniczą różnicą jest „umieć grać” (w znaczeniu posiadania odpowiedniego warsztatu pianistycznego), a być koncertującym pianistą – wirtuozem w znaczeniu, jakie temu słowu nadał Anatolij Łunaczarski w książce *Woprosy sociologii muzyki* – „Słowem <wirtuoz> oznaczam artystę o ogromnej mocy w sensie wrażenia, jakie wywiera on na słuchających go ludziach”⁶. Z kolei wielki rosyjski pianista – Władimir Sofronicki (uważany za największego rosyjskiego skriabinistę obok Samuila Feinberga, a przed Igorem Żukowem) pisał: „Najstraszniejsze jest to, gdy artysta – szczególnie osiągnąwszy już wielkie mistrzostwo – zaczyna się czuć w muzyce, jak w wagonie sypialnym bezpośredniego pociągu z wszystkimi jego wygodami. Konieczne jest nie zaznawanie spokoju, dążenie do grania jeszcze lepszego. I tak bez końca. Nie pragnąc znaczy umrzeć w sztuce”⁷. Trudno tu nie zauważyć wielkiej zbieżności z poglądami jego teścia – Aleksandra Skriabina.

Muzyczna sztuka wykonawcza stała się zjawiskiem masowym dzięki jej upowszechnieniu. Dlatego też obecnie dochodzi do głosu jeszcze inny podział artystów immanentnie powiązany z ich płytowymi karierami oraz – w związku z tym – z merkantylnymi pokusami. Natychmiast rodzi się tu pytanie, czy na pękającym w szwach rynku płytowym jest jeszcze miejsce na nowe nagrania.

Wydaje się ono wręcz retoryczne, jednak przyglądając się bliżej sytuacji a dokładniej mówiąc śledząc ją od chwili wydania pierwszych płyt cyfrowych (pierwsza połowa lat osiemdziesiątych XX wieku) można zaobserwować kilka nurtów zmagających się z rzeszą nowych wykonawców o „zaistnienie” w świadomości odbiorców sztuki. Nie wystarczy już komunikować się z publicznością wykonując recitale, dyrygując koncertami, śpiewając w teatrach operowych⁸. Każdy chce być dostrzeżony i „utrwalony” na srebrnym krążku. Ich produkcja liczona w setkach milionów egzemplarzy – licząc jedynie muzykę tzw. poważną – obejmuje tysiące dzieł najróżniejszego autoramentu – od prawdziwych pereł po utwory, które historia już odsiała, a które są wskrzeszane na nowo – reanimowane po naturalnej śmierci przed kilkudziesięcioma czy ponad

5 I. Strawiński, *Chronika mojej żyzni*. Leningrad 1963, s. 75.

6 Cyt. za: D. Rabinowicz, *Portriety pianistów*. Moskwa 1970, s. 173.

7 Cyt. za: G. Cypin, *Portriety sowieckich pianistów*. Moskwa 1982, s. 32.

8 Najlepiej wiedział o tym Glenn Gould, który po kilku latach kariery estradowej zarzucił ją na korzyść nagrywania płyt. Przypadek/wyjatek ten potwierdza w sposób najbardziej jaskrawy regułę.

stu i więcej laty. Stąd wykrystalizowało się kilka nurtów i rodzajów wykonawców usilnie podążających obroną przez siebie artystyczną (?), czy raczej „pływową” ścieżką.

1) Jedni – nazwać ich można „**populiści**” – liczą na bardziej masowego odbiorcę, nagrywają więc utwory znane i lubiane [czytaj: kupowane], np. Chopina, Rachmaninowa, nieuchronnie narażając się na porównania z największymi krecjami – często już historycznymi – artystów przeszłości a także doby obecnej. Ci są najbardziej narażeni na pokusę robienia szybkiej płytowej kariery, która niekoniecznie oznacza pogłębioną karierę artystyczną. Promowanie przez mass media takich nazwisk jak Lang Lang czy Nikolai Lugansky stało się zabiegiem bardziej komercyjnym niż artystycznym ze szkodą/pożytkiem(?) dla samych zainteresowanych.

2) Drudzy sięgają po zapomniane utwory i szczytą się „pierwszymi nagraniami w historii fonografii”. Dla porządku nazwę ich „**nowymi odkrywcami starego/staroci**”. Żywię co do nich może nie w pełni usprawiedliwione, ale dość głębokie przeświadczenie, że wybór nieznanych utworów do realizacji podyktowany jest tu nie brakiem chęci do rywalizacji w dziełach popularnych i lubianych, że o artystycznym emploi nie wspomnę, lecz niewiarą w skuteczność takiej rywalizacji. Stąd szukanie schronienia w repertuarze nie ograny. Kolejnym powodem, potwierdzanym często w utrwalonych nagraniach, może być ich mała wyrazistość artystyczna, „niski VAT” mimo niezłego rzemiosła (wąsko pojętego, czyli biegłości). Obok Malcolma Binnsa czy Stephena Hougha na usta ciśnie się tu nieklamany król wszystkich (?) zapomnianych dziewiętnastowiecznych koncertów fortepianowych – Howard Shelley. Dla porządku rzeczy wypada przypomnieć, że nurt ten zapoczątkowała jeszcze w latach 60-tych XX wieku Felicja Blumenthal – wychowanka Zbigniewa Drzewieckiego.

3) Kolejni wykonawcy owładnięci manią „możliwie wiernego odtwarzania brzmienia ma dawnych instrumentach” grają na zabytkowym instrumentarium bądź na ich wiernych kopiach. Realizują repertuar istniejący już w wielu wykonaniach na współczesnych instrumentach. To „**muzealnicy**” („**dawniacy**”). Jako przykład niech posłużą choćby Gustav Leonhardt (zmarły w styczniu 2012) czy Ralph Kirkpatrick a z młodszej generacji Andreas Staier, Jos van Immerseel. Do nagrań potrafią pożyczać instrumenty nawet z prywatnych kolekcji (np. od Paula Badury-Skody).

4) Ich całkowitym przeciwieństwem są artyści specjalizujący się wyłącznie w muzyce nowej i najnowszej, nie bojący się przyswajania nowych technik, preparacji instrumentu itp. To

„nowatorzy”. Wśród polskich pianistów wyróżnia się tu Andrzej Dutkiewicz.

5) Są jeszcze i „cyrkowcy”, którzy urzeczeni czarem dawnych nagrań Leopolda Godowskiego, Shury Cherkasskiego czy Jorge Boleta postanowili ich prześcignąć (dosłownie i w przenośni), grając jeszcze szybciej i precyzyjniej. Czy także głębiej? Wątpię. Kto nie wątpi, niechaj posłucha nagrań Marc-Andre Hamelina (nagrywa też zapomniane dzieła) czy Fazila Saya a nawet Borisa Berezovskyego (nagrywa też repertuar znany i lubiany). Z jakim zaangażowaniem grają oni transkrypcje chopinowskich etiud odzierając je z artyzmu i sprowadzając te arcydzieła do poziomu palcówek Czernego (niech mi poczciwy Czerny wybaczy to porównanie).

6) Pianistów „błądzących” czy „poszukujących”⁹, którzy wyróżniają się nie tylko zawiłą drogą kariery, ale jakże często krętą, trudną drogą śledzenia a nawet zrozumienia ich intencji czy narracji muzycznej jest ich bez liku. Dość wymienić jedną postać – Idil Biret (m. in. komplet dzieł Chopina).

W każdym wśród wyżej wymienionych typów coraz częściej rzucają się w oczy (a raczej w uszy) artyści nagrywający bardzo dużo – niemalże taśmowo. Czy są jeszcze tacy, którzy nagrywają bardzo rzadko, za to w sposób wysmakowany, przemyślany a każda płyta okazuje się wielkim wydarzeniem, jak to było z nagraniami choćby Artura Benedetti Michelangeliego (1920-1995)? Czy bywają pianiści „normalni”? Tacy niemal giną w powszechnym „wyścigu szczurów”. Ich nazwiska niewiele lub nic nie mówią przeciętnym słuchaczom. A zdarzają się tu artyści wyjątkowi, jak choćby Bruno Leonardo Gelber (ur. 1941) czy William Kapell (1922-1953, stracił życie w katastrofie lotniczej). Jest rzeczą oczywistą, że trzy prezentowane powyżej rodzaje podziałów na poszczególne typy pianistyczne nie wykluczają się nawzajem, lecz uzupełniają, oświetlając z różnych stron i pod różnym kątem emploi danego artysty.

Czy nowe nagrania całych rzeszy pianistów są w stanie konkurować ze starymi? „Każda epoka ma swe własne cele” I wzorce. A także tłumy podążające bezwiednie za nimi, czyli za modą. Zaczyna działać sprzężenie zwrotne – jest zapotrzebowanie, więc musi pojawić się podaż. A zatem nie ma się co dziwić, że niemal na naszych oczach rodzą się też nowe typy wykonawców odpowiadając na zapotrzebowanie, które niegdyś nazywano społecznym. Nie oznacza to wcale, że stare nagrania zdezaktualizowały się. Z całą pewnością tylko (niewielka) ich część i to raczej do II

9 Przydomek „poszukujący” należy rezerwować wyłącznie dla artystów „znajdujących”.

wojny światowej. A był to złoty okres dla nagrań pianistycznych – co rusz pojawiały się pierwsze realizacje całych cykli dzieł Bacha, Beethovena, Chopina..., choć antologie (przede wszystkim złożone z krótkich utworów) nadal królowały wśród publiczności.

Jak bardzo rażą dziś niektórych słuchaczy nierówności i nieczystości w Chopinowskich *Etiudach op. 10 i 25* utrwalonych w całości dopiero przez legendarnego **Alfreda Cortot** (1877-1962) w latach 1932-1933. Zrażony niewielkimi mankamentami współczesny słuchacz łatwo i szybko zapomina o poetyckiej treści wyzierającej spod każdej zagranej przez Cortota nuty, motywu i frazy... Który student pianistyki chciałby wzorować się dziś na Beethovenowskich sonatach fortepianowych w interpretacji **Artura Schnabla** (1882-1951)? Przecież mógłby oblać egzamin! Ten tytan pianistyki niemieckiej (właściwie Austriak urodzony w Lipniku, obecnie wschodniej dzielnicy Bielska-Białej), europejskiej, światowej był pierwszym, który utrwalił komplet 32 sonat fortepianowych oraz 5 koncertów Beethovena. Zajęło to mu ponad 5 lat (EMI, 1933-1938). Był to niewyobrażalny wtedy wyczyn/trud artystyczny i techniczny.

Próby czasu zaczyna nie wytrzymywać **Edwin Fischer** (1886-1960), a raczej jego nagranie (pierwsze w historii fonografii, lata 1933-1936) *Das wohltemperierte Klavier* J. S. Bacha. Rażą nierówności palcowe, obce dźwięki, chwiejność tempa i nerwowość. Ironią losu i historii jest to, że również współczesne (wyd. 2004 r. tom I oraz 2005 r. tom II) nagranie tego cyklu przez jego ucznia – **Daniela Barenboima** (ur. 1942) obarczone zostało niektórymi mankamentami wyzierającymi także z nagrań nauczyciela, choć w znacznie mniejszym stopniu.

Dopiero z dzisiejszej perspektywy można zobaczyć/usłyszeć, jak bardzo w ciągu ostatnich stu lat rozwinęła się sztuka pianistyczna zarówno pojmowana jako rzemiosło (techniczna dokładność i swoboda, precyzja myślenia oraz rysunku), jak i artyzm (odcienie brzmienia, logika frazowania, ujęcie architektoniczne, bogactwo artykulacji, pedalizacja itd.).

Czy w związku z powyższym młodsze generacje pianistów potrafią i mogą słuchaczom coś nowego/ciekawego zaoferować? Czy są w stanie – wracając do uprzednio zadanego pytania – konkurować ze starymi nagraniami?

Odpowiedź jest oczywista, gdyż inaczej rozwój sztuki muzycznej, w tym wykonawczej, nie byłby możliwy.

BEETHOVEN

Historia nagrań kompletu sonat Beethovena liczy sobie już niemal osiemdziesiąt lat. Po

kreacjach Artura Schnabla (1882-1951) nastąpił po wojnie prawdziwy wysyp pianistów biorących się do tego arcytrudnego zadania. **Wilhelm Kempff** (1895-1991) i **Wilhelm Backhaus** (1884-1969) to dwa kolejne nazwiska szkoły niemieckiej wymieniane jednym tchem obok siebie.

Pierwszy z nich, nazywany „księciem fortepianu” oraz „wielkim samotnym artystą” (żył najdłużej i najdłużej zaświadczał o świetności międzywojennej niemieckiej szkoły pianistycznej), zmierzył się z kompletem sonat dwukrotnie (1951-56 oraz 1964-1968), choć niektóre sonaty nagrywał wielokrotnie już od lat międzywojennych. Nikt później nie będzie tak genialnie kreował czasu w przebiegu frazy i formy jak on, zwłaszcza w sonatach z pierwszego okresu twórczości. Kempff gra mądrze, choć się nie wymądrza – pozostaje skromny, autentyczny, prawdziwy i szczerzy. Dlatego przekonuje. Backhaus zdąży utrwalić je raz, dostosowując tempa poszczególnych tematów do ich charakteru, nie powodując przy tym rozpadu formy (Decca). Któż dziś potrafi tak grać?

Potem następują kolejni – **Ives Nat** (1890-1956; EMI, nagr. 1951-55). Artysta gra bardzo emocjonalnie, mocno, prawdziwie po męsku, by w częściach wolnych zachwycić prostotą, szlachetnym liryzmem.

Z kolei **Egon Petri** (1881-1962) – przyjaciel Karola Szymanowskiego i wielbiciel Tatr – utrwał sonaty pod koniec życia (Columbia, nagr. lata 50-te). Także w nich słychać dawnego „tytana fortepianu”. Giętki agogicznie, o dużej skali dynamicznej, przejrzyste ukazujący myśli muzyczne i emocje nadal wywiera wielki wpływ na słuchacza.

Zdający się wiedzieć wszystko, głęboki i mądry, nadal aktualny **Solomon** (1902-1988; EMI, 18 sonat) zdumiewa równowagą i świeżością ujęcia mimo upływu tylu lat od nagrania (artysta w 1956 przeszedł wylew, co definitywnie przerwało jego karierę pianistyczną).

Klasyczny aż do bólu, piedestałowy (nie zawsze musi wszystkim odpowiadać jego akademizm, choć dla niektórych jest „pomnikowy”) **Claudio Arrau** (1903-1991; Philips, nagr. 1962-68) ma nadal wielką rzeszę oddanych mu fanów.

Nie do końca współczesny **Vladimir Ashkenazy** (ur. 1937; Decca, nagr. 1974-82) stara się pogodzić nowe ze starym dając wykonania zrównoważone, inteligentne, a jednak dynamiczne, sprężyste.

Jak zwykle nieco teatralny, ale w pełni przekonujący jest **Alfred Brendel** (ur. 1931; Philips, wyd. 1996, nagrania z różnych lat, w tym live – op. 106,). Wiele jego kreacji można uważać za wzorcowe. **Friedrich Gulda** (1930-2000) epatuje „elektrycznie” szybkimi tempami, choć wcale nie elektryzującymi interpretacjami (Amadeo, wyd. 1968 r.).

Trochę nerwowy (znerwicowany?) **Anton Kuerti** (ur. 1938) wymaga początkowo

przyzwyczajenia, ale po chwili słucha się go z przyjemnością, bo potrafi nieoczekiwanie zaskakiwać świeżymi pomysłami (Odyssey).

Słuchając chwilami archaizującego, nie do końca konsekwentnego i stabilnego **Daniela Barenboima** (ur. 1942; Polydor, wyd. 1984) ma się wrażenie, że ten wszechstronny artysta również w interpretacjach dzieł Beethovena nie do końca wyzwolił się spod wpływu swego wielkiego mistrza – Edwina Fischera (1886-1960).

Wspomnieć trzeba nieustannie prowokującego **Glenna Goulda** (1932-1982), o którym można by pisać bez końca. Czy słuchać również? Trzeba nie lada cierpliwości, by wysłuchać w jego nagraniu np. „Appassionatę”.

Richard Goode (ur. 1943) to pierwszy urodzony w USA pianista, który utrwalił komplet sonat fortepianowych Beethovena (Elektra, początek lat 80-tych). Jest w nich wyraziście męska, nie przesadnie głęboka gra, ale również liryzm i prostota, dbałość o dźwięk, kunsztowna pedalizacja, nienaganne legato, wiele odcieni dynamicznych także w piano, przekonujący, współczesny dobór temp, pełna gama nastrojów i przykuwająca uwagę narracja. Piękne są wolne części sonat – nawet w trwającym kilkanaście minut *Adagio sostenuto* z *Sonaty B-dur op. 106 Hammerklavier* artysta nie nudzi słuchacza.

András Schiff (ur. 1953) – najmłodszy z wielkiej trójki pianistów węgierskich¹⁰ nie może niekiedy powstrzymać się od stałej manieri nieoczekiwanego wydzielania niektórych dźwięków (i to bynajmniej nie tylko tych, które Beethoven oznaczył *sforzato!*), czy ukazywania drugorzędnych elementów (ECM, nagr. 2004-2007) . Nie zawsze ma stabilne tempo (rozpiera go nadal energia i radość życia), gra stosunkowo szybko nawet części powolne, bywa miejscami nerwowy/kapryśny, by za chwilę rozmarzyć się lub żartować. Nagranie swoiste, bogate duchowo i emocjonalnie, czerpie całymi garściami to co najlepsze w spuściźnie sztuki pianistycznej. Mnóstwo odcieni artykulacyjnych i dynamicznych oraz tempowych zmienia się jak w kalejdoskopie wraz z charakterem poszczególnych fraz, sonat i ich części. Naprawdę warto posłuchać i cieszyć się a nawet bawić razem z wykonawcą (np. w *Menuecie* z *Sonaty G-dur op. 49 nr 2*, pomysł zaczerpnięty ewidentnie z nagrania Paula Badury-Skody). W wielu miejscach (np. *Grave* z pierwszej części „Patetycznej”, w sonacie „Les Adieux”) słyhać pracę mechanizmu pedału i tłumików opadających na struny. Nawalił operator dźwięku czy korektor i stroiciel instrumentu?

Zdarzały się też kobiety nagrywające komplety sonat Beethovena – „pianistyczna babcia III

10 Należą do niej Dezső Ranki (ur. 1951), Zoltan Kocsis (ur. 1952) i Andeás Schiff (ur. 1953).

Rzeszy”, „wdowa Beethovena” a także „pianistka Hitlera”¹¹ o skomplikowanej strukturze wewnętrznej¹² i jasnym, wręcz oczywistym przekazywaniu słuchaczowi intencji kompozytora, niezwykle witalna do końca życia **Elly Ney** (1882-1968). Ona pierwsza utrwaliła komplet sonat w ciągu pięciu lat w latach 50-tych XX wieku (wznowienie – Colosseum, 2002).

Kolejna to nieodżałowana druga „czarna dama”¹³ pianistki radzieckiej – **Maria Grinberg** (1908-1978; Melodia, całość wyszła w 1968 r.). Artystka ta o niebywałej wręcz pokorze wobec sztuki i życia, heroicznosc i głębię swych interpretacji podkreślała czarnym kolorem koncertowych kreacji, wyrażając w ten sposób swój żal i sprzeciw wobec zesłania jej męża na Sybir.

Warto odnotować grającą iście po męsku Węgierkę o niemieckim nazwisku – **Annie Fischer** (1914-1995; Hungaroton, nagranie 1977-78 na fortepianie marki Boesendorfer).

Jeśli już wspomniałem pianistkę radziecką, nie sposób nie wymienić **Emila Gilelsa** (1916-1985) i **Światosława Richtera** (1915-1997), którzy nie nagrali wprawdzie pełnego kompletu sonat Beethovena (Gilels realizował je dla firmy Polydor w Hamburgu, lecz nie zdążył przed śmiercią), jednak ich wielkie i ponadczasowe, jakże różniące się od siebie kreacje (bardzo emocjonalne, chwilami wręcz dramatyczne Gilelsa oraz majestatyczne, widziane jakby z lotu ptaka Richtera) weszły na trwałe do historii sztuki pianistycznej i historii fonografii.

W związku z postępującą głuchotą, Beethoven dążył do posiadania coraz mocniejszych, głośniejszych instrumentów o szerszej skali dynamicznej, przyczyniając się też w ten sposób do rozwoju fortepianu (głuchota promotorem zmian w technice budowy instrumentu!). Doprowadziło to do tego, że jego ostatni fortepian (firmy Graf) posiadał aż poczwórny naciąg strun¹⁴, dodatkową płytę rezonansową, ale nie powstał przy nim ani jeden utwór na instrument klawiszowy! Kolejny chichot historii.

Jaki jest sens nagrywania na małym, skromnym instrumencie muzyki nie przeznaczonej dla niego stosując przy tym jako wykonawca wszystkie techniczne zdobycze pianistyki XX wieku? Ahistoryczne podejście do sztuki na historycznych fortepianach? Paradoks? Czy to możliwe? A jednak...

Tak postąpił **Ronald Brautigam** (ur. 1954) utrwalając wszystkie sonaty Beethovena na

11 Osobiście spotkała się z Fuehrerem (jeśli w ogóle) jeden raz. Wg niektórych źródeł koncerty w latach 1933-45 rozpoczynała nazistowskim pozdrowieniem. Po wojnie do 1952 roku miała zakaz publicznego występowania.

12 „Była równie głupia jak utalentowana [pianistycznie]” mówiono po wojnie o jej stosunku do nazizmu.

13 Pierwsza czarna dama pianistyki radzieckiej to Maria Judina (Yudina, 1899-1970), nota bene podobnie jak M. Grinberg przeciwniczka totalitaryzmu sowieckiego.

14 Poczwórny naciąg strun pojawi się ponownie dopiero w okresie II wojny światowej w III Rzeszy (firma Foerster). Złośliwi uważali, że fortepian miał być z założenia tak głośny, by zagłuszyć alianckie bombowce.

współczesnych kopiach fortepiano Walter & Sohn z ok. 1802 r. i (od *Sonaty op. 53 „Waldstein”*) Hammerklavier Graf opus 318 z ok. 1819 r. (BIS, nagr. 2004-2009). Jego predylekcję do szybkich temp można zrozumieć, choć nie zawsze zaakceptować, gdyż dźwięk takich instrumentów wybrzmiewa niezwykle szybko. Wyrazistej akcentacji połączonej często z bardzo ostro zarysowanym rytmem punktowanym (nie tylko w *Grave* z „Patetycznej”, ale i w częściach wolnych), bardzo eksponowaną (chwilami za głośną w stosunku do prawej) rękę lewą, wyraźną niechęć (a może niemożność z powodu jakości instrumentów) do kształtowania barwy już nie. Legato nawet w lirycznych, „łatwych” fragmentach (nie wspominając o podwójnych dźwiękach czy bardziej skomplikowanych fakturach) jest stukane a nie w pełni wiązane, ewentualnie płynie spod stopy naciskającej prawy pedała a nie spod palców. Znowu winą można obarczyć instrumenty? Jeden wyjątek – *Sonata Księżycowa* (część pierwsza) – potwierdza regułę. Częstego forsowania brzmienia nie wybacza sam instrument – odpłaca dźwiękiem „przebitym”. Wynika to z prostego faktu stosowania „normalnej” – współczesnej techniki gry, a nie tylko „gry palcowej”, do której przeznaczone były ówczesne instrumenty. Najgorsze efekty akustyczne słychać w wyniku ordynowania przez pianistę (pełno)ramieniowej techniki akordowej i oktawowej. Dlaczego Brautigam zmienia czasami artykulację zapisaną przez samego Beethovena i uświęconą tradycjami wykonawczymi (np. początek *Sonaty f op. 2 nr 1* – stosuje nie zawsze konsekwentnie nie istniejące w żadnym rękopisie czy wydaniu małe łuczki międzysaktowe; dokładnie odwrotnie czyni w drugiej części *Sonaty – fantazji Es-dur op. 27 nr 1*, ignorując oryginalne łuki)? To bardzo źle pojęta swoboda twórcza. Artysta najlepiej gra części motoryczne, szybkie. Wyraźnie „nie leżą” mu sonaty z pierwszego okresu twórczości. Wraz ze zmianą na kopię instrumentu Grafa, zdecydowanie odporniejszą na grę siłową, sytuacja ulega poprawie. Wydaje się też, że i sam artysta najbardziej jest zainteresowany wielkimi, późnymi sonatami wiedeńskiego mistrza.

Paul Badura-Skoda (ur. 1927; Astree, wyd. 1988-1990) – znawca i kolekcjoner zabytkowych fortepianów z genialną intuicją połączoną z głęboką wiedzą dokonał wyboru kilku najlepszych historycznych instrumentów, pochodzących z różnych wytwórni i różnych lat, by jak najwierniej utrwalić na nich komplet Beethovenowskich sonat, dopasowując walory ich brzmienia do konkretnych sonat i ich charakteru oraz okresu, w którym powstały. Wiele z tych udanych kreacji ma nieprzemijającą, by nie powiedzieć epokową wartość (np. *Sonata B-dur op. 106*). Wydają się bowiem najbliższe ideom kompozytora zarówno pod względem samego brzmienia i jego barwy, jak również operowania wszystkimi czynnikami wykonawczymi, zwłaszcza dynamiką, agogiką oraz doborem temp. Ujmujący umiarem, prostotą i szlachetnością, trzymany w ryzach

liryzm, a z drugiej strony epicki rozmach i moc powodują, że pianisty słucha się z uwagą. Wykorzystuje on maksimum dostępnych danemu instrumentowi środków wyrazowych. Dzięki temu nie odbiera się utworów jak martwych, muzealnych eksponatów - artysta udowadnia, że na zabytkowych instrumentach da się grać stylowo i zarazem współcześnie. Pewna szorstkość a niekiedy nawet niezgrabność techniczna nadają wykonaniom znamion autentyzmu – przecież Beethoven nie był wirtuozem fortepianu.

Słuchaczom, którzy muzykę traktują jako miłe tło i dodatek do codziennych czynności życiowych (w tym jazdy samochodem), można polecić nagrania **Jenő Jandó** (ur. 1952; Naxos, 1987-89) – pianista nie wstrząsa, nie wzrusza zbyt, zanadto nie absorbuje uwagi słuchacza, bo nie przeszkadza mu swą emocjonalnością (a raczej jej brakiem), nie narzuca własnej wizji, gdyż pod względem osobowości nie jest po prostu ciekawy. Skala ekspresji (nie mylić ze skalą dynamiczną – Jandó gra czasami hałaśliwie) jest ograniczona a artykulacja i rodzaj touche ciągle te same. Jednostajność agogiczna przebiegu przypomina chwilami katarynkę (uwaga, by nie zasnąć za kierownicą!). Emocjonalność staje się raczej wynikiem cech samego zapisu nutowego i rodzaju faktury/jej zmian niż ekspresyjnej gry pianisty. Architektonika utworów nie prezentuje się wyraziście, czytelność (jak również koncepcja) wielu szczegółów bywa chwilami mglista. Pianista płaci bardzo wysoką artystyczną cenę za łatwość, z jaką przyswaja i taśmowo nagrywa tak liczne utwory. O pogłębionej interpretacji mowy być nie może (dotyczy to nie tylko klasycznych sonat, ale i *Sonat D. Scarlattiego* oraz muzyki romantycznej, np. *Pieśni bez słów* Mendelssohna.). Wyraźne różnicowanie charakteru poszczególnych ogniw cyklu sonatowego, ukazywanie rozwoju formy w wymiarze mikro (motyw, fraza, zdanie itd.), jak i makro (emocjonalna nić łącząca poszczególne ogniwa cyklu, różnicowanie stylistyczne sonat wczesnego/środkowego/późnego okresu) wydają mu się obce. Nie ma też dążenia do kulminacji – crescendo są formalne. Plastyka gry zastąpiona została względną równością tempa, brakiem agogiki i nie zawsze precyzyjnym wyrównaniem technicznym, bezdusznym wypełnianiem wskazówek dynamicznych wraz ze zbędnymi akcentami (pianista „przebija” dźwięk). Gra J. Jandó rozczarowuje pod każdym względem.

Prawdziwego mistrza poznaje się po kilku pierwszych nutach, a najdalej taktach, bowiem tak silnie emanuje jego osobowość, tak plastycznie kształtuje on każdy dźwięk nadając mu wartość emocjonalną. Niestety. Po wysłuchaniu kompletu nagrań J. Jandó można go uznać co najwyżej za rzemieślnika. Denerwująca jest krótka artykulacja zakończeń małych jednostek formalnych, co jeszcze bardziej spłyca narrację.

Koncepcja głębokiej interpretacji dzieła muzycznego dojrzewa czasami latami. Sprzyja jej

nie tylko czas, myślenie, bogate wewnętrzne życie emocjonalne, ale i wielokrotne wykonywanie publiczne. Śmiem wątpić, czy w przypadku „taśmowo” nagrywających pianistów mamy do czynienia ze spełnieniem choćby jednego z powyższych warunków. Co naprawdę artysta chce przekazać odbiorcy i ile ma do przekazania, na ile osobiście, by nie powiedzieć intymnie komunikuje się z nim, słychać najlepiej w wolnych częściach sonat. Idealnym miernikiem staje się tu np. część *Abwesenheit* (Nieobecność) jedynej programowej sonaty Beethovena – *Es-dur op. 81a* „*Les Adieux*”.

MOZART

Podobnie jak w przypadku sonat Beethovena prawie każdy pianista ma na swoim koncie przynajmniej jedną płytę z sonatami Mozarta. Dotyczy to nawet klawesynistki Wandy Landowskiej (1879-1959), która wskrzesiła klawesyn dla muzyki XX w. a sama pod koniec życia utrwaliła na fortepianie cztery sonaty Mozarta (nagranie w domu artystki, 1955-56). Przecież najpierw zdobyła wykształcenie pianistyczne studiując w warszawskim konserwatorium u samego Aleksandra Michałowskiego. Czyżby był to więc jej swoisty powrót „do korzeni”?

Wśród nagrań kompletu sonat fortepianowych W. A. Mozarta można niemal wybierać jak w przysłowiowych ulegawkach, gdyż jest ich nawet więcej, niż kompletów sonat Beethovena.

Aleksiej Liubimow (ur. 1944) – wychowanek samego Harryego Neuhausa – jeszcze za czasów ZSRR zasłynął jako wykonawca awangardowej muzyki XX wieku. I trzeba przyznać – wykonywał i nagrywał ją bardzo dobrze. Niestety zupełnie odmiennie ma się rzecz z jego kompletem sonat Mozarta (Erato), utwalonych na zabytkowym instrumencie. Jest to najgorszy „Mozart”, jakiego kiedykolwiek słyszałem. O pomstę do nieba woła dziwne, niezgodne z mozartowskim frazowanie i artykulacja, jak również niestyłowa realizacja przednutek. Dynamika to nieustanne „szkolniackie” akcenty także na nuty kończące frazy/zdania/okresy muzyczne połączone z ich zrywaniem. Bardzo kiepskie walory brzmieniowe samego instrumentu nie ułatwiają pianiście wykonania – jest on wobec nich niemal bezradny. Poważny sprzeciw budzi także quasi romantyzująca agogika prowadzenia linii melodycznej w wolnych częściach oraz sposób operowania muzycznym czasem na poziomie motywu i frazy. Niestety powyższe uwagi można mieć także do jego nagrań sonat Beethovena.

Walter Gieseking, (1895-1956; EMI, nagranie 1953-54 zawiera również wariacje, fantazje, rondo, utwory drobne i inne) to wielki klasyk na podobieństwo Schnabla w Beethovenie. Jego

wykonania są piękne, szlachetne w swym umiarze. W prowadzeniu linii, prostocie, czytelności intencji, ujmowaniu architektoniki Giesecking nie ma sobie równych. Nieubłagany czas jak dotąd obchodzi się z nimi łagodnie. Dziwić/irytować młodego słuchacza może jedynie w pewnym stopniu technika palcowa – nie tak precyzyjna, nie tak wyśrubowana jak obecnie - sporadycznie zdarzają się nie w pełni dograne tryle, zachwiania rytmiczne, nieprecyzyjne przebiegi techniczne czy nerwowe zakończenia fraz. A przecież to właśnie Carl Leimer – nauczyciel Gieseckinga tak gorąco propagował w swoich książkach (wydanych w latach 30-tych XX wieku i firmowanych także wielkim nazwiskiem jego ucznia) idee wiernego odczytywania autorskiego tekstu muzycznego, idealnie wyrównanej artykulacji, „ułamkowych” rozluźnień ręki. Tym samym przyczynił się do przełamania niepodzielnie panującej jeszcze w niektórych kręgach opcji pianistyki tkwiącej korzeniami w II połowie XIX wieku, wytyczając nowe idee i cele.

Ronald Brautigam (ur. 1954; Bis, 1996-97), jako jedyny podaje, z jakich nut gra (Baerenreiter). Jest szybki, ordynuje współczesne tempa. Chwilami twardy brzmieniowo a momentami starający się grać niemal symfonicznie. Cechuje go wielka intuicyjność gry, ale brak mu czasu na rozsmakowanie się szczegółami i zadumę. Kanciasty rytm punktowany nawet w wolnych częściach jest wszechobecny, co szczególnie razi w wokalnejszej linii Mozartowskiej melodyki. Pianista udowadnia, że na kopiach historycznych instrumentów da się grać zupełnie współcześnie. A że mechanizm oraz rezultat dźwiękowy chwilami zdaje się nie nadążać za wizjami artystycznymi, to już odrębna sprawa... Z tego też powodu nagrania nie zawsze są koherentne/spójne wewnętrznie. Wirtuozeria i chęć popisu to czynniki nieustannie obecne w grze Brautigama.

Młody, żywiołowy **Zoltan Kocsis** (Steinway B) i bardziej subtelny, refleksyjny, o rok starszy **Dezső Ranki** (Steinway D; Hungaroton, wyd. 1980 – każdy nagrał połowę kompletu) grają spontanicznie, witalnie i radośnie nie zaprzatając sobie głowy cyzelowaniem czy smakowaniem szczegółów. Genialna intuicja obu dwudziestoparoletnich pianistów nieomylnie podpowiada im, jak grać oraz sprawia, że słucha się ich z przyjemnością. Oto co może działać urok młodości, świeżość spojrzenia i brak rutyny.

Daniel Barenboim (ur. 1942; EMI wyd. 2000) gra sonaty niemal symfonicznie (Giesecking np. pozostaje zawsze na wskroś pianistyczny), z szeroką skalą dynamiczną (także w odcieniach *piano*) i rozmachem. Interpretacje kipią aż od pomysłów. Wyrazista charakterystyka, nadawanie każdej sonacie i jej części własnego, niepowtarzalnego oblicza pozwalają artyście ukazać Mozarta wielowymiarowo. To nie są już szkice, rysunki czy nawet obrazy muzyczne, lecz wypukłe,

namacalne rzeźby. Z początku nie każdemu będzie odpowiadać takie ujęcie, ale zapewne szybko się da przekonać. Doskonale dobrane są tempa - gdy trzeba naprawdę szybkie, w środkowych ogniwach toczące się niespiesznie, taneczne w ostatnich częściach sonat. Artysta stosuje maksimum środków, które muzyka Mozarta może znieść/unieść. To wykonanie żywe, pełnokrwiste, tryskające energią z jednej strony, liryczne, intymne z drugiej z pełną skalą odcieni pośrednich. Na minus można wytknąć jedynie twardość brzmienia w najwyższych gradacjach dynamicznych.

Elokwentne, modernistyczne, chwilami wręcz bardzo elegancko skrojone („pozerskie”?) wykonania **Christiana Zachariasa** (ur. 1950; EMI) znajdują zapewne zwolenników. Może nie jest on zbyt ciepły i wylewny w grze, może chwilami nadużywa prawego pedału i forte ryzykując rozsądzeniem utworu od środka, może..., może mimo to wielu przekona. Gdyby jeszcze powstrzymał się od nadmiernej akcentacji udającej emocje...

Poważny, niemal cierpiętniczy/pokutny (wynika to z rodzaju brzmienia – *doloroso* i ascetyzmu w prowadzeniu frazy) sędziwy **Claudio Arrau** (1903-1991; Philips, nagr. 1973, 1983-88; komplet zawiera również 2 fantazje, 2 rondo, *Adagio h*) nigdzie się nie spieszy i z dokładnością przysłowiowego księgowego wykonuje wszystkie pozostawione przez Mozarta łuki niezależnie, czy są artykulacyjne (łuczki krótkie), czy formalne (łuki obejmujące jeden takt). Realizowanie tych drugich hamuje czasami swobodę narracji powstrzymując jej naturalny tok, wynikający z wokalnego charakteru linii melodycznej. Dziś tak poważnie, wolno, majestatycznie, by nie powiedzieć staroświecko nikt nie gra. A jednak właśnie w jego wykonaniu *Sonata a-moll KV 310* nasuwa skojarzenie z kongenialną, legendarną już kreacją Dinu Lipattiego!

Glenn Gould (1932-1982; Sony, nagr. 1969-1974), którego lepiej nie stawiać z wzór młodym adeptom pianistyki budzi nadal – 40 lat po nagraniu – jeszcze większe kontrowersje, niż w interpretacji sonat Beethovena. Jego swoista antyteza wykonań innych pianistów zasługuje na oddzielne studium, podobnie jak inne zapisy fonograficzne tego oryginalnego, jedyne w swoim rodzaju kanadyjskiego artysty. Przy całej polaryzacji stosunku do jego gry, nie sposób odmówić mu stuprocentowej konsekwencji w realizacji swoich wizji, zwłaszcza w odniesieniu do temp, dynamiki i architektoniki a przede wszystkim nonlegatowej artykulacji, zastąpionej w niektórych częściach wolnych pięknym legato i liryzmem (tak, tak!), jak np. w *Sonacie F-dur KV 332*. „Sonaty Mozarta w wykonaniu Glenna Goulda budzą jeszcze dziś [...] zachwyt, w innych – grozę, w trzecich – niechęć, jeśli nie obrzydzenie. Ale pianista sam sobie tego życzył: prowokował, dokuczał, złościł, ale też pokazywał – niczym genialny pedagog – zupełnie nowe sposoby słuchania Mozarta. Ignorował wszelkie wskazówki dotyczące tempa i dynamiki, można by rzecz używając

współczesnego języka, że był „muzykalny inaczej”, ale przy tym niewątpliwie genialny. Niejednokrotnie słuchanie Goulda wywołuje efekt destrukcyjny: protestuje się przeciw szaleńczym pomysłom, tylko że potem trudno jest słuchać „normalnej” wersji i właściwie zostaje się z niczym”¹⁵.

Niezwykłe muzyczne nagranie **Andrésa Schiffa** (ur. 1953; Decca, lata 80-te XX w.) zdumiewa ciepłą barwą i okrągłą artykulacją. Gra artysty posiada jeszcze wiele zalet z najpoważniejszą z nich – koncepcyjnie są to interpretacje bardzo dojrzałe i przemyślane, co nie burzy ani indywidualnego podejścia pianisty do wielu elementów, ani nie wpływa negatywnie na wręcz niewiarygodną spójność stylistyczną całości. Dzieła dosłownie płyną swobodnie w sposób niewymuszony. Mimo bardzo szybkich temp nie odczuwa się pośpiechu. Nawet w częściach typu „grazioso” artysta niemal zupełnie pozbywa się swego tak charakterystycznego „tanecznego idiomu”, wyrażającego się pewną nerwowością, urywaną artykulacją i akcentami¹⁶ i pozostaje łagodnie taneczny. To naprawdę piękna kolekcja.

Malcolm Bilson (ur. 1935; Hungaroton, wyd. 1989-91) jest nieco kostyczny, z dziwną manierą tryli (pierwsza nuta zatrzymana nieco dłużej, *Sonata D KV 311* cz. I) i chwilami „przebijanym” dźwiękiem (z jednej strony artysta zapewne nie przyzwyczajony do płytkich klawiatur historycznych instrumentów, z drugiej mechanika wiedeńska nie toleruje mocnego traktowania, buntując się stukiem a nie dźwiękiem). Gra aż na trzech współczesnych kopiach instrumentów z lat 1780-1790. Niewielki walor melodyczny przednutek, za głośne akompaniamenty lewej ręki to zauważalne braki tych interpretacji. Właściwe do możliwości instrumentów dopasowane tempa i trzymanie się przyjętej konwencji wykonawczej we wszystkich sonatach – to zalety.

Paul Badura Skoda (ur. 1927; Eurodisc, 1979, na ftp. Boesendorfer). Chwała pianiście, że wybrał do realizacji fortepian o nieco innej charakterystyce brzmienia, bardziej zbliżonej do tamtej epoki, niż Steinway. Słyszymy tu Mozarta bardzo ujmującego, nienagannego stylistycznie, o pięknym cieniowaniu dynamicznym i wzorowej artykulacji. Bezbłędne operowanie czasem i agogiką (również motywiczną) stosowane w logicznym i przekonującym połączeniu z innymi elementami wykonawczymi (np. wzorcową pedalizacją czy idealnie dobranymi tempami) tworzą niezwykle spójne interpretacje. Nie są one pozbawione wyraźnie zauważalnego osobistego

15 J. Łętowski, *Przewodnik płytowy*, Warszawa 1997, s.156.

16 Andrés Schiff – uchodzący za najwybitniejszego żyjącego europejskiego a nawet światowego odtwórcę dzieł fortepianowych J. S. Bacha potrafi drażnić nerwowością udającą taneczność oraz niespodziewaną akcentacją. w statecznych fugach Bacha a zachwycić niekłamaną prostotą i spokojem w miniaturach Schuberta (Decca 1992).

stosunku do muzyki. To ponadczasowe, nie starzejące się kreacje mistrza klawiatury, który o Mozarcie wie wszystko. Piękne barwy brzmienia, ciepłe, cudowne piana i pianissima, lekko wypukła linia prowadzenia frazy, finezja rysunku, nadawanie każdej sonacie i jej części własnej charakterystyki nie mają sobie równych. Każda nuta, motyw, fraza, zdanie opowiadają zadziwiające historie, od słuchania których nie można się oderwać.

Paul Badura Skoda (Astree, fortepian Schantz z ok. 1790 r.) – znawca i ceniony kolekcjoner zabytkowych fortepianów potrafi z historycznego instrumentu wydobyć maksimum ekspresji pozostając wierny Mozartowskiemu stylowi. Nie mają tajemnic kształtowanie barwy czy wszystkie rodzaje artykulacji i odcienie dynamiczne dosłownie „czerpane” z zapewne bardzo trudnego do grania dwustudziestoletniego fortepianu. Z jakim smakiem artysta stosuje różne rodzaje pedału zmieniając barwę dźwięku! Łączy niemal w spójną i przekonującą interpretację możliwości kształtowania palcami/ręką dynamiki na fortepianie z rejestracją klawesynu. Cóż za bogactwo pomysłów, szczegółów artykulacyjnych. Jest to jeden z nielicznych, bardzo udanych zapisów muzyki fortepianowej na historycznym instrumencie.

W beczce miodu znajdzie się jednak łyżka dziegciu. W słynnej, klasycznej książce napisanej wspólnie z żoną P. Badura Skoda dowodzi, że gdy Mozart nie pisał łuków, należy grać non legato¹⁷. Czy stosuje tę zasadę w praktyce? Nie! Najlepiej wysłuchać to (w obu nagraniach) w lewej ręce w pierwszym temacie *Sonaty C-dur KV 545*. Jedynie Chr. Zacharias i G. Gould grają w tym miejscu non legato!

Jenö Jandó (Naxos) wykonuje sonaty Mozarta znacznie bardziej ekspresyjnie (w swoim rozumieniu!) niż Haydna czy tym bardziej Beethovena, choć również tu nie uniknął pewnego formalnego podejścia i dosłownego "realizowania" zamiast przetwarzania sugestii płynących z autorskiego tekstu. Akcenty są akcentami (a nie podkreśleniami ważnych dźwięków), *forte* jest po prostu głośnie a nie intensywne brzmieniowo, operowanie tempami metronomicznie dokładnie (czytaj: mechaniczne). Duża dawka bezwzględności i dosłowności sprawia, że z trudnością można wytrzymać wysłuchanie jednej sonaty, a co dopiero kompletu.

Friedrich Gulda (1930-2000; DG, Amadeo, nagrania z różnych lat) nie zaskakuje nadmiernie szybkimi tempami jak w swoich nagraniach sonat Beethovena. Im późniejsze są realizacje, tym spokojniejszy tok narracji i cieplejszy dźwięk. W wolnych częściach potrafi być głęboko liryczny (co nie jest typowe dla jego osobowości) oraz *grazioso*, *maestoso* gdy trzeba. Czasami tylko w ostatnich ogniach sonat nie może się powstrzymać od wirtuozowskich temp i

¹⁷ Paul i Eva Badura-Skoda, *Interpretacja Mozarta*, rozdział *Artykulacja*, przekład rosyjski, Moskwa 1972, s. 60-77.

dosadnego, beethovenowskiego dźwięku. Dokładna artykulacja, logiczne budowanie architektonicznego ujęcia dzieła sąsiadują z chwilami "wybuchową" emocją wczesnych nagrań.

Alfred Brendel (Decca/Philips, nagr. 2000-2003) bogato stosuje prawy pedał nie zamazując wyrazistości artykulacyjnej. Środki agogiczne wykorzystuje (nie zawsze) z umiarem i dyskrecją. Duża skala dynamiczna połączona z temperamentem artysty dają wykonania wciągające słuchacza tym bardziej, że prowadzenie narracji jest mistrzowskie. Wolne części zbliżają się niekiedy (*Sonata D KV 576*) do romantyzującej estetyki. Nagranie zbliżone do kreacji Barenboima, choć nie tak ekspansywne.

A jak z kompletem Mozartowskich sonat „sprawiły się” kobiety? Idealnie liryczna bez zbędnej czułościowości, krynolinowo-koronkowo elegancka i czysta w grze pozostaje **Lili Kraus** (1903-1986; Sony, nagr. X 1967 – V 1968). Kto lubi tzw. filmy kostiumowe będzie zachwycony! Nie oznacza to bynajmniej, że jej gra jest staroświecka! Współczesne tempa, duży diapazon dynamiczny, logiczne frazowanie, dyskretna pedalizacja, różnorodność stosowanej artykulacji to niebagatelne atuty jej nagrań. Z prawdziwą lubością artystka podkreśla przednutki (zawsze z basem!), nadając dzięki nim swoisty smak frazie i swojej grze. Szesnastka po ósemce z kropką ma zawsze skoczny odcień. Dzięki tym dwóm jakże indywidualnym „słabostkom” („smaczkom”) jej interpretacje są natychmiast rozpoznawalne i nie do pomylenia z innymi. To piękny, lepszy, zapomniany trochę świat, w którym relacje kompozytor – wykonawca pozostają w idealnej równowadze. Słuchając L. Kraus ma się nieodparte wrażenie, że pianistka zwraca się bezpośrednio do jednego, konkretnego słuchacza i jemu dedykuje swą grę. Dojrzała muzykalność, techniczna swoboda **Marii Joao Pires** (ur. 1944; DG, nagr. 1989-1993) świetnie korespondują z lekkością, wdziękiem, całkowicie naturalnym tokiem narracji. Nadzwyczaj przyjemna dla ucha barwa brzmienia połączona z doskonałym legatem daje zdumiewające rezultaty – jej wykonania są serdeczne, ciepłe, psychologicznie prawdziwe prezentując całą skalę odcieni emocjonalnych – od niepoohamowanej radości (sonaty w tonacji D-dur) po żal i dramatyzm (obie sonaty mollowe). Odbywa się to bez rozdierania szat, forsowania temp, epatowania tanecznością. Z pewnym wręcz arystokratycznym dystansem i spokojem artystka opowiada muzyczne historie ciekawie i wciągająco nie kokietując przy tym słuchacza.

Mitsouko Uchida (ur. 1948; Philips, reedycja 2001) gra sonaty rzeczowo i solidnie. Czytelne są ozdobniki oraz szybkie przebiegi z wyjątkiem tych realizowanych forte z nieco za długim prawym pedałem. Wydaje się, że żaden z czynników wykonawczych nie góruje nad innym. I chyba to jest główny powód (obok stonowanych emocji/niezbyt szerokiej skali ekspresji

muzycznej), że w gruncie rzeczy dobre nagranie nie wyróżnia się niczym specjalnym na tle wielu innych. I dlatego nie może zapaść w pamięci słuchacza na dłużej.

Niezwykle rzetelna, w pełni przekonująca choć nie kipiąca emocjami **Ingrid Haebler** (ur. 1929; Philips, nagr. 1963-68, 1971, 1975-78, 1991 – wszystkie utwory na fortepian solo, a także na cztery ręce i dwa fortepiany z udziałem L. Hoffmanna, J. Demusa, P. Badury-Skody) z wielką starannością dobiera tempa (*presto* nie jest szaleńczo szybkie, a *andante* ślimaczo powolne) a dbałość o niuanse artykulacyjne nie powoduje zahamowania narracji. Spokój, opanowanie, naturalna dynamika, wzorowe ozdobniki, trzymana w ryzach emocjonalność powodują, że nagrania słusznie uchodzą za wzorcowe. Muzyka płynie w sposób niewymuszony a ład i porządek nie wykluczają emocji. Gdyby uznać je za nieskazitelne, w samym przedrostku tego słowa można by doszukać się, że – mimo wszystko – czegoś w nich brakuje. I owszem. Kto szuka muzycznych fajerwerków lub Mozarta w wydaniu Milosa Formana/Petera Shaffera (8 Oscarów) znajduje się pod złym adresem. Mozart I. Haebler jest do smakowania, a nie „najadania się”, czy tym bardziej schlebiana powszechnym gustom. To nieprzemijające, wyjątkowe w fonografii kreacje.

Klara Würtz (ur. 1965; sonaty pochodzą z kompletu 170 CD dzieł wszystkich Mozarta, Brilliant, wyd. 1998) to najmłodsza z pań – pianistek w momencie nagrywania kompletu sonat Mozarta. Bardzo żywe, pełnokrwiste, na wskroś współczesne wykonania potrafią zaskoczyć śpiewnością, wypukłą frazą, pięknym legato i ciepłym brzmieniem. Nie brakuje też niemal wirtuozowskich fragmentów podporządkowanych treści muzycznej. Chwilami zbyt zapalczywa akcentacja i dynamika nasuwa skojarzenia z grą „na siłę” męską. Pianistka najbardziej autentyczna pozostaje w wolnych częściach – nie jest ani czułościowa ani męska. Prostota i umiar, sugestywne stosowanie dynamiki, właściwe różnicowanie temp między poszczególnymi ogniwami cyklu sprawiają, że słucha się jej w dużej mierze z przyjemnością. Rażą niekiedy zbędne akcenty i pewna obcesowość w szybkich przebiegach w głośniejszej dynamice, ujmuje za to bogactwo niuansów artykulacyjnych.

Alicia de Larrocha (1923-2009; RCA wyd. 2003) uchodząca głównie za królową muzyki hiszpańskiej króluje również w sonatach Mozarta. W skupieniu, niemal z namaszczeniem, przepięknie kreuje wolne części. Części szybkich nie rozsadza jej kataloński temperament – nie są przesadzone ani w tempach, ani w emocji trzymanej przez rozsądek na wodzy. Polot, wyobraźnia, czytelność każdego szczegółu, bajeczne frazowanie, kalejdoskop uczuć i emocji, jakże wiele odcieni barwy i dynamiki, wzorcowa (bo słuchacz nie zdaje sobie z niej sprawy) pedalizacja, wszelkie bogactwo odcieni artykulacyjnych, poetyckość obok epickości, liryzm obok dramatyzmu –

zalet jej kreacji można wymieniać bez liku. A wszystko w odpowiednich proporcjach i w dodatku „na swoim miejscu”. Niczego nie brakuje, niczego nie jest za wiele. Przy wymienionych zaletach ta wielka artystka gra z prawdziwą, nieklamana prostotą¹⁸. De Larrocha służy bowiem bezgranicznie muzyce. Nagranie zupełnie wyjątkowej urody, które każdy wielbiciel muzyki Mozarta powinien mieć w swojej płytotece. Nie mam żadnych wątpliwości, że sam kompozytor słuchając jej gry w zaświatach jest zachwycony. Genialna muzyka w równie genialnym wykonaniu, które podkreśla... genialność Mozartowskiej twórczości. Czyż można chcieć czegoś więcej? Artystka dosłownie deklasuje inne nagrania. Konkurować z nią mogą wyłącznie niektóre zapisy pojedynczych sonat (Horowitz, Lipatti), a z kompletów jedynie Pires, Kraus i Badura-Skoda.

HAYDN

Komplet sonat fortepianowych Haydna czekał znacznie dłużej na utrwalenie fonograficzne, niż sonaty Beethovena czy Mozarta. I nie należy w tym wiedzieć niczego dziwnego. Wiele z tych utworów to prawdziwe perełki, a jednak uchodzą niesłusznie za literaturę przeznaczoną dla uczniów. Stąd niewielu pianistów sięga po komplet tym bardziej, że zawiera aż 52 sonaty dwu- lub trzyczęściowe. Znacznie bardziej popularne są większe lub mniejsze antologie. Najbardziej znane z nich to nagrane przez A. Brendla – 11 sonat, A. Schiffa – 9 ostatnich sonat, G. Goulda – 5 sonat.

John McCabe (ur. 1939; Decca, wyd. 1995) gra komplet sonat Haydna w sposób wyważony i niespieszny. Ładne prowadzenie frazy, logiczna dynamika to niewątpliwe zalety tych nagrań. Nieco za dużo jest prawego pedału, który zaciemnia niekiedy przejrzystość dźwiękową. Skłonność do długiej artykulacji, brak realizacji małych łuczków i wielu drobnych oznaczeń artykulacyjnych (np. Sonata G-dur nr 40) to z kolei mankamenty. Wręcz symfoniczne, beethovenowskie traktowanie (Sonata Es-dur nr 52) wiąże się chwilami z emocjonalną przesadą. Szeroka skala dynamiczna oraz kształtowanie barwy instrumentu dopełniają obrazu cech najbardziej charakterystycznych dla gry artysty. Ocena ogólna: dobry z (bardzo) małym plusem.

Ronaldo Brautigam (ur. 1954, BIS 1998-2004) stosuje bardzo szybkie, wręcz wirtuozowskie tempa. Wszystkie sonaty traktuje niestety jednakowo. Gra na kopii instrumentu z 1795 r., więc obraz dźwiękowy jest na dłuższą metę nieciekawym. Wąska skala dynamiczna, gra równa i beznamienna, brak emocji wyrażanej dźwiękiem (dynamika), barwą i agogiką nie sprzyjają różnicowaniu poszczególnych części i sonat z danych okresów. Wszystkie wykonania „wychodzą”

¹⁸ „Grać z prostotą to grać w sposób wyrafinowany/wyszukany minus manieryczny.” cyt. za: N. Perelman, *W klasie rojalii. Korotkije rozsuźdienija*, Moskwa 1984, s. 71.

jak spod jednej sztancy. Prawdziwe legato nie jest mu znane – jedynie stukające. Pianista nagrywa dużo, szybko i w sposób absolutnie niepogłębiony, nieciekawy muzycznie – tak, jakby nie czuł tego, co gra. Bardzo kanciasty rytm (czas) - zwłaszcza punktowany, brak finezji, subtelności, brak ciekawych pomysłów interpretacyjnych powodują, że ocena ogólna to zaledwie dostateczny.

Kreacje **Carmen Piazzini** (ur. 1939, Arte Nova, wyd. 2002, pianistka nagrała też komplet sonat i koncertów Mozarta) są nieco romantyzujące (np. popularna *Sonata e-moll*), a jednak wyważone w tempach czy ekspresji. Przejrzyste artykulacyjnie i w intencjach wykonawcy, stylowe i taneczne gdy trzeba, dają świadectwo wielkiej wyobraźni artystycznej wykonawczyni. Może nie są tak wyśrubowane w dokładności technicznej, ale przekonują muzycznie i wciągają słuchacza ciekawą narracją. Bogactwo i finezja odcieni artykulacyjnych oraz dynamicznych to ich kolejne zalety. Każdej części pianistka nadaje adekwatną charakterystykę. Pedalizacja, mimo że dość bogata nie przeszkadza a raczej pomaga wydobyć cechy charakterystyczne utworów. Interpretacje te bardzo nadają się jako wzorzec dla uczniów. Jeśliby próbować wystawić ocenę, całość zasługuje na pięć z minusem.

Jenő Jandó (ur. 1952; Naxos, nagranie 1992-3 i 1995-6 zawiera także niektóre wariacje i drobne utwory) przy pomocy jednego klucza (wytrychu?) usiłuje otworzyć niemal wszystkie sonaty – jego gra jest seryjna, wykonywana według tego samego wzoru. Nawet doborem temp sonaty nie różnią znacznie między sobą. Podobnie jest z kształtowaniem emocji rozumianej jako operowanie dynamiką. W wolnych częściach artysta potrafi się nudzić i gra niespokojnie – naturalnie płynący czas nie jest jego żywiołem. Całkowicie przesadzone są tempa wielu finałów sonat. Dosadność w stosowaniu dynamiki i akcentów pozbawia dzieła elegancji i stylowości. Wykonawca nie usiłuje oświetlić i naświetlić słuchaczowi wszelkich „zakamarków i smaczków” utworów, ukazać ich urody, (za)sugerować, lecz chce dosłownie oślepić go wirtuozerią godną wielu dzieł XIX, a nie XVIII wieku. Artykulację można określić jako bezwzględna. Liryzmu, poetyckości, łagodności próżno tu szukać, podobnie jak miękko prowadzonej frazy. Wcale nie dziwi to, że im z późniejszych lat komponowania pochodzą sonaty, tym pianista gra je artystycznie gorzej, agresywniej – komplet zaczął nagrywać od ostatnich sonat, by skończyć na najwcześniejszych. Nie pomaga mu maniera pomrukiwania a la G. Gould¹⁹. J. Jandó na swym konczie również nagrania kompletów sonat Mozarta i Beethovena. Złośliwi zapytają z pewnością: „Po co?” Ocena ogólna to dostateczny minus, bowiem nazbyt często pianista unaocznia, jak nie należy grać dzieł Haydna. Śledząc dokładnie daty nagrań, nie sposób nie zauważyć, że podczas kilkudniowej sesji pianista

19 Glenn Gould podśpiewywał podczas gry i nagrań fałszując niemiłosiernie.

potrafił nagrać od kilku do dziesięciu sonat Haydna (w przypadku dzieł Beethovena to przeciętnie trzy sonaty podczas trzydniowej sesji) . Czy mogą to być dojrzałe, wysmakowane kreacje, jeśli ich „produkcja” odbywa się niemal taśmowo?

Dezső Ranki, Sandor Falvai, Aniko Szegedi, Istvan Lantos oraz ZoltanKocsis nagrali wspólnie (Hungaroton, wyd. 1976) komplet sonat fortepianowych Haydna. Sonaty z pierwszego okresu zrealizowali w ramach tej samej serii klawesyniści Zsuzsa Pertis, Janos Sebestyen. Trudno tu ze zrozumiałych względów mówić o wspólnych cechach interpretacji wszystkich artystów tym bardziej, że pierwszy i ostatni pianista deklasują pozostałych wykonawców, których gra – poprawna, chwilami ciekawa mieści się raczej w kategoriach akademickich.

Resume

Odczuwanie czasu bardzo zmieniło się we współczesnym świecie. Żyjemy dłużej, a czasu mamy paradoksalnie coraz mniej. Również tego w sobie. Także niedobór czasu muzycznego, który niemal zawsze jest dłuższy od metronomicznego, stał się przypadłością naszej epoki i nie ominął wielu pianistów. Ukazywanie piękna i istoty muzyki czy ukazywanie siebie i własnych możliwości technicznych to dylemat, na który odpowiedź przynosi (lub przynieść powinien) wiek wykonawcy. W pianistyce doby obecnej dyscyplina/zdyscyplinowanie metro-rytmiczne zamiast refleksji zaczyna dominować. Poetyckość, liryzm, epatowanie nadmiarem czasu, legatissimem, okrągłą frazą, barwą brzmienia i dynamiką od mezzo forte w dół (broń Boże w górę!) to dzisiaj rzadkość, wręcz rarytas. Nic dziwnego, że dojrzałość dobrze wyleżakowanego wina (stare nagrania) zderza się z cierpkością i świeżością niemal szumującego jeszcze Beaujolais. Słuchając wielu historycznych nagrań i porównując je ze współczesnymi, można się łatwo przekonać, o ile zwiększyła się rola „ratio” w nowszych wykonaniach, a zagubiła gdzieś serdeczność, bezpośredniość czy wręcz intymność przekazu.

Kto w ciszy i spokoju chce się rozkoszować cudowną muzyką w najlepszych wykonaniach, powinien sięgnąć po komplety płyt starych mistrzów klawiatury – przede wszystkim nagrania kultowego już, nieprzemijającego **Kempffa** (nie tylko sonat Beethovena, ale i np. sonat Schuberta) a w przypadku cykli pozostałych klasyków po wykonania kobiet. Duża dawka żeńskiego pierwiastka tkwi immanentnie w muzyce Haydna i Mozarta dając płci pięknej pole do popisu. Wyróżniają się tu zwłaszcza **Carmen Piazzini** (Haydn) oraz genialna **de Larrocha** (Mozart). Z tyłu nie pozostaje wielki znawca twórczości Mozarta i jego wielki odtwórca – **Paul Badura-Skoda**

(Eurodisc, 1979).

Nagrania **J. Jandó** dotyczą zaledwie naskórka poruszanych problemów muzycznych. Są powierzchowne jak współczesne życie wielu ludzi „zagonionych codziennością”. I do nich zapewne adresowane, bowiem słuchacze odnajdą w nich samych siebie. Audiofile, dla których liczy się przede wszystkim techniczna jakość nagrania (DDD) odrzuca z pewnością stare, szumiące, trzeszczące realizacje (AAA, AAD, czy nawet ADD) skazując się a priori wyłącznie na nowe, nie zawsze doskonale artystycznie wykonania. Zwolennicy hybryd zafundują sobie współczesne, bardzo nowoczesne (?) interpretacje na historycznych instrumentach (Brautigam). Między tymi skrajnościami mieści się cały szereg nagrań zdolnych zaspokoić najrozmaitsze potrzeby i gusta. Mając tak wiele wykonań do wyboru „należy kształcić w sobie sztukę odrzucania”²⁰. Nie można bowiem zapomnieć, że „O gustach nie należy dyskutować. O guście – jak najbardziej”²¹.

P. S. Głównym celem powyższego przeglądu kompletów sonat klasycznych było zaprezentowanie nie tyle różnorodnych nagrań i ich ocena, lecz możliwych opcji wykonań w świetle istniejących rozmaitych typów pianistycznych oraz pewne ogólne tendencje charakterystyczne dla pianistyki końca XX i początku XXI wieku. Szkic ten nie wyczerpuje zagadnienia, gdyż nie sposób było uwzględnić wszystkie dostępne nagrania, jak choćby znanego i bardzo cenionego w Polsce Rudolfa Buchbindera (Haydn, Beethoven live), czy również niekiedy bezcenne antologie/wybory sonat wiedeńskich klasyków w nagraniach zagranicznych, a także polskich pianistów, np. nieodżałowanego Ryszarda Baksta (Beethoven) czy niezwykle „ciepłe” nagrania Haliny Czerny – Stefańskiej (Mozart).

20 N. Perelman, *W klasie rojalna. Korotkije rozsuźdienija*, Moskwa 1984, s. 49.

21 Ibidem, s. 52.