

Artystyczna prawda objawiona – Grigorij Sokołow (cz. I).
Poszukując „innego” Chopin (impromptus, polonezy, sonata, koncert)

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Rosyjska szkoła pianistyczna obdarzona niebywałymi talentami stanowi zjawisko wyjątkowe same w sobie od wielu dziesiątków lat. Wielkie nazwiska nieżyjących już wybitnych artystów, którzy pozostawili po sobie nagrania fonograficzne, takich jak mistrz odcieni gry w *piano* **Aleksander Igumnow** (1873-1948), erudyta **Aleksander Goldenweiser** (1875-1961), wielki duchem **Harry Neuhaus** (1888-1964), chwilami kapryśny i nerwowy w grze **Samuil Feinberg** (1890-1962), propagatorka muzyki nowej **Maria Judina** (Yudina, 1899-1970), ekstatyczny **Władimir Sofronicki** (1901-1961), ekspresyjny **Grigorij Ginzburg** (1904-1961), wszechstronny **Lew Oborin** (1907-1974), rozpoetyzowany **Jakow Flier** (1912-1977), niesłusznie zapomniany **Jakow Zak** (1913-1976), pomnikowy **Światosław Richter** (1915-1997), symbol nowej pianistyki radzieckiej lat trzydziestych XX wieku **Emil Gilels** (1916-1985), barokowa w kształtach i grze **Tatiana Nikolajewa** (1924-1993), poliglota **Lew Własenko**¹ (1928-1996), supertechnik i wybitny odtwórca dzieł F. Liszta **Łazar Berman** (1930-2005)² i wielu innych mówią tu same za siebie, stanowiąc świadectwo wspaniałej przeszłości tej szkoły.

A jak wygląda kondycja rosyjskiej pianistyki w czasach obecnych?

Na firmamencie nadal królują pianiści wykształceni jeszcze w czasach Związku Radzieckiego – sędziwy skriabinista **Igor Żukow** (ur.1936), krnąbrny w młodości (Harry Neuhaus nie chciał z nim pracować i usunął po roku ze swojej klasy) **Jewgienij Mogilewski** (ur. 1945), nowoczesny **Dymitrij Aleksiejew** (ur. 1947), zawsze przekonujący **Michail Pletniow** (ur. 1957) – uparcie nazywany na skutek błędnej angielskiej transkrypcji Pletniewem, znany doskonale w Polsce z wielu występów sprzed laty oraz licznych nagrań płytowych **Andriej Gawriłow** (ur. 1955), ulubieniec płci pięknej **Jewgienij Kissin** (ur. 1971). Z generacji tej niestety odeszli już w wieczność arcyciekawy, frapujący **Nikołaj Pietrow** (1943-2011), elektryzujący **Władimir**

1 Znakomity wirtuoz fortepianu, wychowanek konserwatorium moskiewskiego w klasie Jakowa Filera (uczeń Konstantina Igumnowa), laureat II nagrody na I Międzynarodowym Konkursie im. P. Czajkowskiego w Moskwie (pierwszą nagrodę zdobył legendarny Van Cliburn) – **Lew Własenko** wystąpił w roli tłumacza podczas pamiętnego pobytu Glenna Goulda w Moskwie i jego recitalu oraz spotkania ze studentami w Konserwatorium im. P. Czajkowskiego 12 maja 1957 roku. W opublikowanym na łamach Kuriera Szczecińskiego (20 marca 1989 r.) wywiadzie przeprowadzonym przez autora niniejszego artykułu, L. Własenko stwierdził, że opanował biegle siedem języków obcych, a uczy się właśnie ósmego – greki.

2 By oddać sprawiedliwość: większość wymienionych artystów posiadała żydowskie korzenie.

Krajniew (1944-2011) i niezapomniana, poetka **Tatiana Szabanowa** (1953-2011). Wschodzą też nowe gwiazdy – np. kształcony w USA **Danił Trifonow** (ur. 1991).

Po bliższym przyjrzeniu się ich notom biograficznym, z pewnym zaskoczeniem można stwierdzić, że przytłaczająca większość z nich, to wychowankowie Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Wyjątek W. Sofronickiego, M. Judiny oraz niekwestionowanego króla/lidera współczesnej pianistyki rosyjskiej – **Grigorija Sokołowa** (ur. 18 kwietnia 1950 w Leningradzie) zdaje się potwierdzać regułę. Ostatni z nich całkowicie słusznie zajmuje szczególną/wyjątkową pozycję na muzycznym firmamencie, bowiem jego interpretacje, gra, postawa twórcza są równie(ż) wyjątkowe. Sensacyjne, choć nie jednogłośne zwycięstwo na Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie w 1966 r. otworzyło mu drzwi do światowej kariery. A pianista miał wtedy zaledwie 16 lat i był uczniem dziewiątej klasy muzycznej „dziesięciolatki” przy konserwatorium leningradzkim (klasa fortepianu L. I. Zelichman). Studia ukończył w 1973 r. w rodzinnym mieście u prof. Mojżesza Chalfina.

Sztuka Gr. Sokołowa stanowi zupełne przeciwieństwo sztuki Glenna Goulda (1932-1982). Już przed wielu laty rosyjski artysta odrzucił nagrania studyjne (G. Gould wyłącznie się na nich skoncentrował) powodując kolejną falę nawrotu „polowania” na występy i pirackiego ich nagrywania, podobnie jak to się działo za czasów Ś. Richtera. Ale to zaledwie czubek góry lodowej. Obsesyjnej pedanterii architektonicznej a zwłaszcza artykulacyjnej G. Goulda, G. Sokołow przeciwstawił swobodę współtworzenia dzieła muzycznego „tu i teraz”. Stąd wymóg obecności audytorium pomagającego mu emocjonalnie kreować utwory. Nie oznacza to wcale, że jego ujęcia są dziełem przypadku. Przy ogromnym marginesie swobody – zwłaszcza agogicznej, cechuje je konsekwentne, logiczne prowadzenie narracji, przejrzystość, ład architektoniczny, ukazywanie skomplikowanej faktury w sposób wręcz „oczywisty” nawet dla mniej wyrobionego słuchacza. Wielki pianista jakby nieodczuwalnie kieruje audytorium przez meandry muzycznej narracji, sugestywnie objaśniając mu i wskazując piękno utworów i ich architekturę.

Jednak w występach G. Sokołowa jest jeszcze coś równie ważnego, a może nawet ważniejszego, z czego doskonale zdaje sobie sprawę publiczność tłumnie przychodząca na jego występy. To magia dźwięku – sztuka coraz bardziej zaniedbywana, zapominana w dobie cyfryzacji (czytaj standaryzacji), pozbawiającej brzmienie indywidualności i cech charakterystycznych dla danego wykonawcy. U podstaw rezygnacji z nagrań stał bunt artysty przeciw stecniczowaniu sztuki, odzierania jej z tego, co najbardziej niewymowne i intymne, najtrudniejsze do opisanie słowami, a jakże łatwe do przeżywania – emanacji osobowości oraz bezpośredniego dialogu ze

słuchaczem, zamiast powszechnej unifikacji najważniejszego waloru muzyki – indywidualnego operowania brzmieniem. To sprzeciw wobec „wtłaczania” artysty przez reżysera w ramy spektralnego widma dźwięku wyrażanego fizycznymi wartościami: poziomem głośności (decybele), długością pogłosu (sekundy) i częstotliwością (Hz). Dopiero słuchając G. Sokołowa „na żywo” w pełni rozumie się, że to on ma rację. Operowanie przez niego najważniejszym elementem sztuki muzycznej jest zupełnie wyjątkowe, jedyne i w dzisiejszych czasach wręcz niepowtarzalne.

IMPROMPTUS

Impromptu As-dur op. 29 (Amsterdam, 27 lutego 2005, live, 3.51³) – nieśmiało rozpoczęte stanowi w interpretacji artysty rodzaj muzycznej zabawy i przekomarzania się. Nie trwa ona długo – w ogniwie środkowym do głosu dochodzą „mroczne moce”, a gra staje się zdecydowana, męska. Liryczny, typowo żeński pierwiastek (cudownie, niezwykle świeżo i w uduchowiony sposób uchwycony przez pianistę) prowadzi w dalszym przebiegu zwycięską walkę z „ciemną stroną mocy”, by w końcu zwyciężając zagłębić się w radosną zabawę. To jeden z najwspanialszych muzycznych przykładów oddania w grze dwoistości natury samego Chopina. Dziwny dualizm tematyczny – uczuciowy pierwiastków pozornie wykluczających się nawzajem, a w rzeczywistości będących różnymi odsłonami tej samej, ludzkiej natury i duszy, znalazł w tej interpretacji wyjątkowo wyrazistą egzemplifikację, podobnie jak „Umiejętność <dawania radości poprzez łyż>”. To było może w Chopinie najbardziej kobiece, to najwyższa <kobiecość> jego sztuki. I to może również najszlachetniejszy jego tytuł do sławy⁴. Czyżby właśnie w tym tkwiła siła oddziaływania muzyki Chopina?

Impromptu Fis-dur op. 36 (Amsterdam, 27 lutego 2005, live, 6.59) z cudownie prowadzonym akompaniamentem w podwójnych dźwiękach w lewej ręce jest rozwijane przez Gr. Sokołowa niemalże na wzór ballad. W dalszym przebiegu punktowany rytm akompaniamentu nie jest skoczny czy wręcz taneczny, lecz dostojny a tempo nie ulega przyspieszeniu. Naturalność i prostota prowadzenia linii w prawej ręce jest zdumiewająca. Nie ma tu niczego zbędnego, zewnętrznego. To „Chopin” w najprawdziwszej postaci. Wirtuozowskiego rozmachu nabiera impromptu w ogniwie finałowym, a powrót do spokojnego tematu stanowi oczekiwane i naturalne

3 W artykule podano czasy rzeczywiste trwania utworów, a nie czasy ścieżek dźwiękowych.

4 Ludwik Bronarski, *Szkice chopinowskie*, Kraków 1962, s. 80

uzupełnienie dzieła.

Trzeba być naprawdę wielkim, wyjątkowym artystą, by móc sobie pozwolić na interpretację Chopinowskiego *Impromptu Ges-dur op. 51* (Amsterdam, 27 lutego 2005) trwającą aż 8 minut 20 sekund i nie zanudzić słuchacza. Tak niespiesznie, spokojnie jak leniwy nurt nizinnej rzeki płynąca melodia, okraszana jest sugestywnymi odcieniami dynamicznymi i minimalnie jak na Sokołowa stosowaną agogiką. Muzyka pozwala słuchaczowi na rozmarzenie, odprężenie. Sielanka nie trwa jednak długo – w ogniwie środkowym do głosu dochodzi *doloroso* – skarga będąca zarazem rodzajem prośby. Temat w lewej ręce brzmi boleściwie, z niezwykłą głębią, chwilami groźnie. I zawdzięczamy to nie tylko geniuszowi Chopina, ale i odtwórcy. Zawieszanie w czasie niektórych kluczowych dźwięków połączone z sugestywną dynamiką sprawia, że artysta przenika swą grą do najtajniejszych zakamarków duszy człowieka. Powrót pierwszego tematu nie może być i nie jest aż tak sielankowy, jak na początku utworu, bowiem doświadczanie bólu w części środkowej zmąciło niewinny nastrój. Wielka kreacja małego utworu, po wysłuchaniu której brawa zakłóciłyby wewnętrzny dialog słuchacza z samym sobą. Wzruszająca, mistrzowska, głęboka interpretacja jakże odmienna od równie wielkich nagrań Gr. Ginzburga czy T. Szabanowej. Niemal niezauważalne, sporadyczne „łamanie pionu” wzmaga emocjonalne oddziaływanie na słuchacza.

Fantazja – impromptu cis-moll op. posth. (Vicenza, 20 stycznia 2005, live, 4.57) – rozbiegane, rozedrgane emocjami wirtuozowskie części skrajne o wielkiej precyzji technicznej wykonywane są w bardzo szybkim tempie. Doskonale kontrastują ze spokojnym, wielokrotnie powtarzanym tematem ogniwa środkowego. Gęstych tryli (a nie trylików) w ogniwie środkowym inni pianiści niemal nie grają (jednym z wyjątków jest Annie Fischer), bo nie mają na to czasu. Gr. Sokołow ma dużo czasu i robi z niego właściwy użytek.

Wszystkie impromptus potraktował Gr. Sokołow jako czteroczęściowy, logicznie skonstruowany cykl. W jego interpretacji uzupełniają się muzycznie i emocjonalnie, ukazując jednocześnie twórczość Chopina z różnych perspektyw.

POLONEZY

Wykonanie *Poloneza fis-moll op. 44* (Moskwa, 1978 r., 11.36) aż kipi emocjami, które wycierają spod każdego, skondensowanego do granic możliwości, gęstego dźwięku o wybitnie ciemnym kolorycie. Dzięki temu artysta tworzy aurę grozy i katastroficznego nastroju, rozjaśnionego jedynie w części środkowej – mazurku. Taneczny idiom poloneza został

odzwierciedlony niemal bez stosowania zabiegów agogicznych przy pomocy nieugiętego, sprężystego rytmu i bezwzględnie konsekwentnie jednorodnej artykulacji. Tym silniejszy kontrast artysta osiąga w mazurku – delikatnym, niemal filigranowym, potraktowanym wybitnie lirycznie, o kołyszącym tempie rubato ocierającym się niemal o improwizację. Genialne połączenie dwóch rytmicznych żywiołów w dziele Chopina na podobieństwo wzajemnie się uzupełniających ciemnych i jasnych stron życia nie zostało przez artystę zniwelowane, lecz ukazane jako dramat. Powrót tematu poloneza urasta do rozmiaru fatum. Nieokiełznany, władczy żywioł nie ustępuje ani na chwilę, a mimo wszystko niesie ze sobą nutę optymizmu – gra artysty jest tak pewna i przekonująca, że słuchacz mimowolnie przyjmuje ją jako coś danego z góry, zdeterminowanego oraz nieodwracalnego i przez to niesłychanie pociągającego swym chmurnym obliczem. Wstrząsająca, wielka, dojrzała kreacja. W pewnym wymiarze (energia, zdeterminowanie, perfekcja) podobnie grał tego samego poloneza młodzieńcy Maurizio Pollini podczas Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. W obu przypadkach jest to Chopin szczerzy do bólu, najgłębszy i nie „opakowany”, jak w tamtej epoce przystało, w arystokratyczne, wyuczone i nie do końca prawdziwe maniery.

Kolejną odsłonę *Poloneza fis-moll* (Moskwa, live, 1990 r., 10.55) Gr. Sokołow wykonuje nie tylko nieznacznie szybciej, ale i z większym parciem na tempo i narrację. Pochody oktaw w prawej ręce nabierają wybitnie wirtuozowskiego blasku. Dynamika rozrasta się kolosalnie (od ppp do fff). Mazurek rozbrzmiewa niezwykle ciepło, początkowo zawoalowanym dźwiękiem. Całość nie brzmi tak hieratycznie i nieugięte, jak w interpretacji sprzed 12 lat, ale równie wstrząsająco z wykorzystaniem wszystkich możliwości fortepianu – tego najcudowniejszego z instrumentów. Budowa architektoniczna całości pozostała przy tym we wzorowym porządku.

W *Polonezie – fantazji As-dur op. 61* (Amsterdam, 27 lutego 2005, live, 14.28) z całą wyrazistością dochodzi do głosu kunszt kształtowania barwy instrumentu przez pianistę. Początek tchnący niebiańskim spokojem nie zapowiada zbliżającego się nieuchronnie dramatu, bowiem główny temat ukazany został bardzo lirycznie i powściągliwie. Charakterystyczny rytm poloneza staje się jednym z wielu czynników formotwórczych, choć na przekór temu fragmenty wybitnie fantazyjne o improwizacyjnej proveniencji stanowią wyrazowe centrum dzieła. Genialnie poprowadzone są modulacje do trybu minorowego. Słuchając gry Gr. Sokołowa można skonstatować, że utwór jest bardziej fantazją niż polonezem. Nie ma w nim nieugiętego parcia do przodu, za to rozkoszowanie się barwami brzmienia, refleksja, zaduma. Dopiero łącznik do kody i ona sama wybuchają namiętnością. Bardzo swoistym rysem jest zwolnienie w niej tempa po

fragmencie z pięcioma krzyżkami i graniu do końca w tempie nowym – bardziej dostojnym i spokojnym.

Polonez – fantazja As-dur op. 61 (Vicenza, 20 stycznia 2005, live, 14.26) artysta rozpoczyna niewielkim arpeggiowaniem akordów. Narracja wydaje się jeszcze bardziej swobodna agogicznie, spokojna i liryczna, jeszcze lżejsza niż wykonaniu z Amsterdamu. Tym większe wrażenie robią nagłe wybuchy energii i *subito forte/fortissimo* oraz tytaniczny finał. Technicznie słaba jakość pirackiego nagrania nie pozwala w pełni cieszyć się feerią barw. Mimo wielu drobnych różnic, oba wykonania poloneza – fantazji, które dzieli czasowo zaledwie 5 tygodni, są do siebie zbliżone.

Polonez As-dur op. 53 (Moskwa, 1990, live, 6.40) – swoisty manifest Chopinowskiego triumfu życia nad przemijaniem, ujmuje niewzruszoną pewnością obranej wizji artystycznej – wizji optymistycznej, będącej apoteozą życia i zachwytem nad nim Niepohamowany witalizm, szybkie tempa niemal nie rozsadzają dzieła od wewnątrz. Należy jednak pamiętać, że nagrania live rządzą się nieco innymi prawami niż, chciałoby się rzec, „wysterylizowane” nagrania studyjne. Nie mogą zatem dziwić okrzyki „brawo” po zakończeniu tej entuzjastycznej interpretacji.

Polonez cis-moll op.26 nr 1 (Birmingham, 10 czerwca 1997, live, 9.59) – najpopularniejszy polonez wśród adeptów pianistyki ze średnich szkół muzycznych, nabiera pod palcami Gr. Sokołowa nowego wymiaru – staje się barwnym widowiskiem. A raczej słuchowiskiem, które nieustannie wciąga słuchacza w nurt narracji i kołysania emocjami. Niespieszne tempo sprzyja delectowaniu się urodą „okrągłego”, pozbawionego kantów brzmienia, deklamacyjnością w wypowiedaniu frazy i zdań muzycznych. Dla Gr. Sokołowa nie ma w tym utworze tzw. „pustych miejsc”. Nie jest to koniec muzycznych niespodzianek. Jako genialny polifonista⁵ pianista ukazuje wielowarstwowość środkowego ogniwa poloneza prowadząc we wzorcowy, ściśle linearny sposób wszystkie głosy.

Polonez es-moll op. 26 nr 2 (Birmingham, 10 czerwca 1997, live, 9.43), skomponowany w najciemniejszej tonacji mollowej, wykazujący ścisłą budowę rondo, emanuje marsowym obliczem, rozjaśnianym chwilami wyjątkowo delikatnie i świeżo potraktowanymi fragmentami. Fanfarrowo artysta traktuje ogniwa „B”. Pochmurna aura ustępuje w części „C” bardziej optymistycznej, a „werblowe” motywy wykonywane są idealnie równą artykulacją i brzmieniem. Jak ogromne znaczenie ma pauza w muzyce można się dobitnie przekonać w ostatnich taktach tego poloneza – pauza (cisza) aż krzyczy swym dramatyзмом.

⁵ Vide jego nagranie studyjne *Kunst der Fuge* J. S. Bacha z lat 1978 - 1981.

Polonez c-moll op. 40 nr 2 (Birmingham, 10 czerwca 1997, live, 7.10), o którym niezapomniana Halina Czerny-Stefańska mawiała, że jest idealny na „wieczorną porę”, może niektórych szokować szybkim tempem i bezwzględnie granymi akordami w prawej ręce. Rodzaj prowadzonej narracji (długiej i długo rozwijanej), obfita pedalizacja oraz wybuchowy temperament nie pozostawiają wątpliwości, że artysta kreuje tego w gruncie rzeczy niewielkiego poloneza jak wielką formę. W środkowej części pianista na zasadzie kontrastu bardzo oszczędnie stosuje prawy pedał, nie przeciąża brzmienia, filigranowo podkreśla rytm poloneza, by tym bardziej dobitnie powrócić do tematu głównego.

W Sonacie b-moll op. 35 (Paryż, 10 listopada 1992, live, 7.49 + 7.29 + 9.38 + 1.20) jakiegokolwiek ograniczenia techniczne w realizowaniu zamierzeń artystycznych wydają się pianiście obce. Ekspozycja pierwszej części (powtarzana) nie została przeciążona emocjonalnie, tak jakby Gr. Sokołow nie chciał ujawnić wszystkich atutów swej gry. Podobnie rzecz się ma z początkiem przetworzenia. Dopiero w drugiej jego fazie dochodzi do głosu zjawisko porównywalne z erupcją wulkanu. Tym bardziej świeżo i delikatnie rozbrzmiewa drugi temat reprzyzy (która jest niekompletna, tj. nie występuje w niej temat pierwszy). Tryumfalnie potraktowana koda wieńczy część pierwszą. Mocne, ale nie demoniczne części skrajne scherza znakomicie korespondują z męskim liryzmem i niespieszną, naturalnie biegnącą narracją ogniwa środkowego części drugiej. Słynny marsz żałobny owiany został nutą rezygnacji i zwątpienia. Żałość wypowiedana jest cicho i spokojnie, bez buntu, który narasta dopiero stopniowo. Artysta operuje olbrzymią skalą dynamiczną, ale agogika pozostaje bardzo powściągliwa i nie podąża za dynamiką. Tym sposobem kształtowanie emocjonalne obrazu utworu, dramat i bunt nie wpływają na pulsację tej części. Zdumiewa jest prostota prowadzenia środkowego tematu z idealnie równo i gładko grającą lewą ręką. Artysta zdaje się opowiadać o dawno minionych i wygasłych napięciach. Powściągliwość, z jaką Gr. Sokołow gra tę część sonaty, to kolejny nietypowy rys tej interpretacji. Finał poraża nie tylko tempem (choć tak naprawdę z powodu olbrzymiej łatwości w technicznej realizacji i swobody pianisty, nie odczuwa się go jako przesadnie szybkiego), ale i dokładnością, wyrównaniem i czytelnością artykułowania każdego dźwięku przy stałym zachowaniu przepisanego przez kompozytora *sotto voce e legato*.

Precyzja i czystość gry/trafiania w wszystkich częściach *Sonaty b-moll* jest nienaganna, mimo że mamy do czynienia z nagraniem live.

Koncert fortepianowy e-moll op. 11 (Münchner Philharmoniker, dyr. Witold Rowicki, 27 listopada

1977, 21.28 + 11.50 + 9.51)

Część I (*Allegro maestoso*) - „soczyste” brzmienie orkiestrowej ekspozycji, bardzo spokojne tempo zaordynowane przez znakomitego dyrygenta stanowią właściwy wstęp do pierwszego wejścia solisty. Pierwszy temat – poprzedzony „obfitym” wstępem oktawowym - został rzewnie poprowadzony w równie spokojnym tempie. W dalszym przebiegu zostaje ono nieco przyspieszone, by w temacie drugim - bardzo subtelnie interpretowanym w dynamice piano, powrócić do tempa zasadniczego. Przetworzenie części pierwszej nie zostało przeciążone emocjonalnie – Chopin pozostaje nadal stylistycznie „młody” (miał podczas pisania tego arcydzieła zaledwie 20 lat). W interpretacji Gr. Sokołowa (w chwili nagrania – 27 lat) stanowi jednak centrum wyrazowe pierwszej części. Liryzm spokojnych wątków o szlachetnych, powściągliwych rysach prosi się chwilami o większą wylewność i ekstrawertyczność. Wspaniale brzmi koda – maksymalna wyrazistość każdej nuty łącznie z trylami w lewej ręce, nie wykluczyła lekkości i zwiewności. Pewien niedosyt emocjonalny po wysłuchaniu pierwszej części koncertu budzi ciekawość, jak artysta dalej poprowadzi narrację i rozwinie pod względem ekspresji swą interpretację.

Część II (*Romance*) – bezkonfliktowo płynąca, skupiona, wolna narracja obliczona jest na ukazywanie naturalnego piękna Chopinowskiej muzyki. Intrygująca, minimalistyczna i zarazem urzekająca interpretacja, stanowiąca przeciwagę do konkursowych popisów młodych pianistów usiłujących narzucać słuchaczowi swą wizję utworu. Gr. Sokołow pozostawia odbiorcy szerokie pole do gry własnej wyobraźni i uczuć.

Pianista zastosował w dwóch pierwszych częściach dzieła maksymalnie wolne tempa, skupiając się na wyrazie muzycznym i odkrywaniu przed słuchaczem niezafałszowanej urody Chopinowskiej liryki ukazywanej bez udziwnień, z umiarem i prostotą⁶, bez epatowania fajerwerkami technicznymi. Gr. Sokołow niczego nie chce w swej interpretacji udowodnić, a zwłaszcza swych olbrzymich możliwości wirtuozowskich (w znaczeniu biegłości technicznej). W części III (*Rondo*) artysta nie zapomniał jednak, że ma do czynienia z koncertem typu brillante. Finał skrzy się blaskiem, chwilami dowcipem (przednutki, dźwięki repetowane!), tanecznością. Nie brakuje nawet wirtuozowskiego blichtru. Czystość przebiegów i ich dokładność artykulacyjna nie pozostawiają niczego do życzenia. Dzięki temu ostatnia część stanowi idealne uzupełnienie poprzedzających ją ogniwi, a koncert nabiera pełnej krasy i tak oczekiwanego rozmachu.

6 „Traktat o prostocie? Proszę bardzo: należy grać w sposób wyszukany minus manieryczny.” – Nathan Perelman, *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*, wyd. IV, Leningrad 1986, s. 71

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 (1875-1933) w książce *Woprosy sociologi muzyki* – „Słowem <wirtuoz> oznaczam artystę o ogromnej mocy w sensie wrażenia, jakie wywiera on na słuchających go ludziach”⁷. Z kolei wielki rosyjski pianista – Władimir Sofronicki (1901-1961; uważany za największego rosyjskiego skriabinistę obok Samuila Feinberga (1890-1962), a przed wychowankiem Neuhaus’a – Igorem Żukowem (ur. 1936) 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”⁸. Trudno tu nie zauważyć wielkiej zbieżności z poglądami jego teścia – Aleksandra Skriabina.

W kontekście powyższych cytatów Gr. Sokołowa można uważać za wirtuoza, gdyż jego siła oddziaływania na słuchaczy jest ogromna. Takie spojrzenie okazuje się jednak zgoła niepełne, jednostronne oraz znacznie zawężające rozumienie jego sztuki i postawy twórczej, bowiem artysta nie oddziałuje na audytorium wirtuozostwem w powszechnym, wąskim tego słowa znaczeniu (czytaj: biegłością, blichтром, fajerwerkami technicznymi a la Gyorgy Cziffra, Jorge Bolet, Shura, Cherkassky, Lajos Kentner), lecz przede wszystkim głęboką identyfikacją z granym utworem, ukazywaniem go z najlepszej strony, czynieniem zrozumiałym a zwłaszcza **emocjonalnie bliskim** słuchaczowi. Gr. Sokołow gra utwór i jednocześnie przekonująco **opowiada muzycznie o nim**. Techniczna strona jego interpretacji jest całkowicie podporządkowana ideom muzycznym zawartym w utworach, niezależnie, czy są to dzieła Bacha, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina, Brahmsa, Rachmaninowa, Prokofiewa, Skriabina, Strawieńskiego czy genialnie interpretowanych przez niego miniaturowych arcydzieł klawesynistów francuskich. Malkontenci mogą się niekiedy zżymać na forsowanie brzmienia instrumentu łącznie z tzw. „przebijaniem” dźwięku przez pianistę, choć nie powinni zapominać, że granie live zawsze rządzi się innymi prawami i obliczone jest na odbiorcę w audytorium, a nie przed głośnikami czy tym bardziej słuchawkami na uszach. Olbrzymią wartością interpretacji Gr. Sokołowa jest to, że poszerzają rozumienie muzyki i odkrywają nowe, nieprzeczuwalne dotąd horyzonty. W tym sensie kreuje on

7 Cyt. za: Dawid Rabinowicz, *Portriety pianistow*. Moskwa 1970, s. 173.

8 Cyt. za: Gienadij Cypin, *Portriety sowietskich pianistow*. Moskwa 1982, s. 32.

nową jakością, podobnie jak czynił to G. Gould, który na nowo „odczytał” fortepianowe utwory J. S. Bacha⁹.

Znamienne bywają tytuły recenzji z występów Gr. Sokołowa, np. „Od medytacji do ekstazy” (Belgrad), „Sokołow to nowy Światosław Richter” (Edynburg, 2003), „Pianista tajemniczy” (Paryż, 2012), „W końcu świeże, mocne spojrzenie” (Berlin, 2013), „Cud jak w transie i śnie” (Salzburg, 2013), „Przenikliwość bez natręctwa” (Bazylea, 2012), „Tak i nie inaczej” (Hamburg, 2012), „Słuchaczy przykuwał każdy dźwięk” (Baden-Baden, 2012), „Pianista kultowy” (Bad Kissingen, 2012), „Kontrolowane szaleństwo na klawiaturze” (Frankfurt, 2013), „Walka gigantów” (Frankfurt, 2013), „Intensywne napięcie” (Monachium, 2013), „Niezwykły tytan klawiatury” (Rzym, 2013), „Sokolov superlativo” (Bergamo, 2013), „Sokolov genialmente epico” (Brescia, 2013), „Sensibilité brutale” (Verbier, 2013). I trzeba przyznać, że nie ma w nich przesady – w lakonicznej formie krytycy muzycy ujmuje najważniejsze cechy jego pianistyki.

Artysta niestety nie lubi występów z orkiestrami i dyrygentami, gdyż – jak twierdzi – jego gra jest uzależniona wtedy od gry kilkudziesięciu innych muzyków zasiadających w orkiestrze oraz dyrygentów. A tych ostatnich Gr. Sokołow dzieli na trzy grupy: z którymi gra mu się bardzo dobrze (jest ich niezwykle mało), którzy nie przeszkadzają soliście (duża część), którzy soliście przeszkadzają (jest ich sporo)¹⁰.

Rosyjscy historycy pianistyki (Gienadij Cypin, Leonid Gakkel, N. Rastopczińska) porównują jego pojawienie się na pianistycznym firmamencie z syndromem przedwojennego Emila Gilelsa, którego sztuka wykonawcza stanowiła olbrzymi szok kulturowy dla zachodnioeuropejskiej publiczności po wygraniu przez niego w Brukseli w wieku 16 lat (w 1938 r.) Międzynarodowego Konkursu Muzycznego (nazwanego później im. Królowej Elżbiety), stając się symbolem nowych czasów i odmiennego podejścia do interpretacji wielu utworów¹¹.

Symbolem najwspanialszych osiągnięć pianistyki światowej, a nie tylko rosyjskiej, Grigorij Sokołow pozostaje od niemal pięćdziesięciu lat. Kto szuka wykonań Chopinowskich arcydzieł większej formy o surowym, groźnym obliczu, potężnych, tytanicznych, całkowicie szczerych, będących objawieniem „całej prawdy i tylko prawdy”, nie przypudrowanych ciągami arystokratyczno – burżuazyjnymi i tym, co „wypada” robić a co nie, ten znajdzie w kreacjach Gr.

9 Nathan Perelman przewrotnie pisze, że „To nie Glenn Gould odkrył Bacha. To Bach odkrył Glenna Goulda. Dlaczego to Bach jest taki skąpy w odkrycia?”, op. cit., s. 69.

10 Informacje z wywiadu dla telewizji rosyjskiej.

11 Bardzo osobiście i ciepło wspomina Harry Neuhaus kilka lat wcześniejsze, pierwsze spotkanie ze swym późniejszym studentem, pisząc o nim jako niewielkim chłopcu z lekko rudą czupryną, ubranym więcej niż skromnie i grającym na fortepianie w nadzwyczaj dojrzały jak na swój wiek, fascynujący sposób.

Sokołowa rozkosz artystyczną najwyższej próby i zarazem najgłębszy sens muzyki odzwierciedlającej emocje nie podlegające werbalizacji. Dziś prawie nikt Chopina już tak nie gra. A szkoda.... Jakże dalekie są wielkie kreacje Gr. Sokołowa od gry pozorów, niedomówień, aluzji, ale też miałości sztuki odtwórczej wielu współczesnych pianistów, uchodzących za wybitnych. Czyżbyśmy byli świadkami kolejnej historiozoficznej zmiany w podejściu do Jego twórczości? Przecież tak już było i tak grano Chopina (Chopin równał się salon) przed stu i więcej laty. Krzyk zranionej duszy ukrywano skrętnie pod płaszczkiem tzw. dobrego smaku i wytworności. Nie dziwi zatem fakt, że Gr. Sokołow nie grywa najbardziej salonowych utworów F. Chopina – walców. Jeden wyjątek zdaje się potwierdzać regułę.

Twórczość Chopina wytrzymała i takie podejście. Gr. Sokołow ukazuje jej zupełnie inne oblicze, inną twarz. I nie jest to maska. Tak pełnej identyfikacji z wykonywanym dziełem i kompozytorem próżno dziś szukać. Jeśli rzadkość zjawiska stanowi o jego wyjątkowości, to ze stuprocentową pewnością należy stwierdzić, że interpretacje Gr. Sokołowa są wyjątkowe i jedyne.

Suwerenny w swojej sztuce, nie podlegający modom, zawsze dobrze dysponowany¹² jest najciekawszą osobowością artystyczną wśród pianistów ostatnich dekad XX i początku XXI wieku. Swe kreacje przemyśla w najdrobniejszych szczegółach, ale na estradzie wydaje się całkowicie spontaniczny, choć w rzeczywistości jest skoncentrowany na muzyce do granic możliwości. Niesłusznie zarzuca mu się, że jego repertuar nie jest wielki. Artysta oczywiście nie grywa i nie nagrywa „kompletów” sonat, „kompletów” koncertów fortepianowych tego czy innego kompozytora, jak coraz większa rzesza pianistów chcących zaistnieć na muzycznym i płytowym rynku. Gr. Sokołow doskonale wie, że nie tędy wiedzie droga do prawdziwego mistrzostwa, gdyż pianistyka nie jest jedną z odmian sportu czy „masowego wytwarzania wyrobów użytkowych” (krążków CD). Broni swą sztukę przed płytowym skomercjalizowaniem, przed skostnieniem i powielaniem tego, co już osiągnął. Dla Gr. Sokołowa liczy się nie ilość repertuarowych pozycji, lecz jakość ich wykonania, zgłębianie ich piękna i przekazywanie słuchaczom idei w nich zawartych, ciągle odkrywanie na nowo muzycznego (wszech)świata. Granie równe, beznamietne, sztamkowe, „odcinanie kuponów” od własnej przeszłości i tego, co już osiągnął, zawsze było mu obce. Gr. Sokołow nadal pozostaje twórczy, poszukujący i odkrywcy. To fenomen na podobieństwo kosmosu – nieograniczony (wyobraźnia), ale skończony (w znaczeniu doskonały).

Patos, ale nie pompatyczność, prostota, ale nie prostactwo, spokój, a nie martwota, superprecyzja techniczna, ale nie mechaniczna równość, ład architektoniczny, ale nie sztywność

12 Artysta w jednym z wywiadów dla telewizji rosyjskiej stwierdził, że ma doskonały system odpornościowy.

formy – zalet jego interpretacji można wymieniać wiele. W swoim muzycznym świecie Gr. Sokołow króluje niepodzielnie. Nie narzuca jak władca absolutny swych wielkich wizji artystycznych – proponuje je słuchaczom, których nigdy nie lekceważy, objaśnia, wciąga w tok muzycznych przeżyć, przekonuje. I dlatego jest tak bardzo ceniony i lubiany.

Kto poszukuje „wykwintnych”, „ciepłych” a niekiedy nawet intymnych interpretacji dzieł Chopina, nie ocierających się jednak o cechy salonowości, ten znajdzie je również u Gr. Sokołowa w utworach o mniejszych rozmiarach (nokturny, mazurki). Jego transcendentalna sztuka pianistyczna jest bowiem wielostronna i wszechstronna oraz zdolna zaspokoić najrozmaitsze zapotrzebowania estetyczne.

Kreacje Gr. Sokołowa są żywe, oddychające pełną piersią, o niezwyklej wyrazistości obranych koncepcji wykonawczych oraz absolutnej perfekcji w samodzielnym prowadzeniu każdej linii melodycznej i kontrapunktycznej.

Artysta celebrytuje czas i rozkoszuje się jego nadmiarem. Dysponuje nim, a nie jest jego niewolnikiem. W połączeniu z niezwykle dbałością o jakość brzmienia tworzy unikalną, najwyższą jakość w dzisiejszym pianistycznym świecie.

Zagorzałym zwolennikom pianistyki Światosława Richtera, uważającym go za największego przedstawiciela rosyjskiej szkoły pianistycznej po II wojnie światowej, można przyznać rację, że artysta ten jest pomnikowy, tak jak i jego sztuka. Grigorij Sokołow pozostaje jednakże (nadal) jedyny i wyjątkowy. Jego sztuka interpretacji służąca poszukiwaniu i znajdowaniu artystycznej prawdy stanowi krzepiące źródło wiary i siły w nieprzemijającą moc muzyki Fryderyka Chopina.