

Artystyczna prawda objawiona – Grigorij Sokołow (cz. II).

Poszukując „innego” Chopin (etiudy, preludia, mazurki, walc, nokturny)

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Niekwestionowanym królem/liderem współczesnej pianistyki rosyjskiej jest od śmierci pomnikowego Światosława Richtera (1915-1997) **Grigorij Sokołow** (ur. 18 kwietnia 1950 w Leningradzie). Zajmuje on szczególną/wyjątkową pozycję na światowym muzycznym firmamencie, bowiem jego interpretacje, gra, postawa twórcza są równie(ż) wyjątkowe.

Posiadając naturalne predylekcje do kreowania wielkich form, artysta nie unika miniatur lub ich cykli, ukazując z najlepszej strony swój kunszt pianistyczny zarówno w wirtuozowskich etiudach, jak również w utworach uchodzących za „łatwe” do grania (niektóre chopinowskie preludia czy mazurki, *Walc a-moll*).

ETIUDY op. 25 (Petersburg, 13 czerwca 1985, live)

Nr 1 As-dur (2.25) wykonana w preludiowym, lekkich charakterze jest idealnym entré do całego cyklu. To rozgrzewka przed kolejnymi wydarzeniami zmieniającymi się jak w kalejdoskopie. Wyraźnice prowadzone linie melodyczne kontrapunktujące się nawzajem, spokój, atmosfera odprężenia cieszą i ucho, i duszę.

Nr 2 f-moll (1.33) została zagrana, niemal wyszeptana, z bardzo oszczędną pedalizacją, ciepłym, „okrągłym” dźwiękiem. Delikatna i świeża, minimalnie faluje dynamicznie i agogicznie. Aż chciałoby się rzec: drobiazg chwytający za serce swym prostym, niewymuszonym urokiem. W Tokio (live, 1973 r., 1.35) Gr. Sokołow pieczołowicie stosuje tempo rubato dla uzyskania efektu falowania melodii.

Nr 3 F-dur (1.40) – zwana popularnie „konikiem” jest rozbawiona, przejrzysta, chwilami nawet taneczna z superprecyzyjną realizacją trzydziestodwójek.

Nr 4 a-moll (1.31) – idealna precyzja trafiania w lewej ręce idzie w parze z bezwzględną wyrazistością artykulacyjną, lekkością oraz prymatem budowania linearnych struktur, choć etiuda jest akordowa. Jasną barwę brzmienia osiągnięto wydzieleniem dynamicznym górnych składników

akordów w prawej ręce i tworzeniem z nich pierwszoplanowej linii melodycznej. Drugą linię tworzą dźwięki basowe grane idealnie równo artykulacyjnie i dynamicznie *leggiero*.

Nr 5 e-moll (3.42) – marzycielsko refleksyjna i zadumana na początku staje się echem dawnych wspomnień. Zagrana w powściągliwym tempie rozwija się dopiero w ogniwie środkowym z genialnie prowadzoną linią melodyczną w lewej ręce. Obudzenie z marzeń (*forte*) następuje dopiero w dziesięciu ostatnich taktach, będących kodą.

Nr 5 gis-moll (1.52) falująca łagodnie zgodnie z sugestywnie prowadzoną frazą w lewej ręce i szmerzącymi *sotto voce* podwójnymi tercjami w ręce prawej stanowi wzór prostoty i lekkości niewymuszonej wysiłkiem technicznym, czystości i dokładności osiąganey niemal mimowolnie bez, zdawałoby się, starań ze strony pianisty, który w najmniejszym stopniu nie eksponuje „pianistycznej kuchni” skupiając się wyłącznie na ekspresji.

Nr 7 cis-moll (6.26), będąca rodzajem niezwykle kunsztownego nokturnu, stanowi apogeum wyrazowe op. 25. Homogeniczność i stopliwość wszystkich linii, bardzo spokojne tempo bez wielkich odchyłeń agogicznych, stonowana dynamika z dwiema kulminacjami a także prymat czynnika melodycznego podawanego z prostotą i czystością nie małą długą pedalizacją stanowią najbardziej charakterystyczne cechy tej interpretacji. Może przydałoby się jedynie nieco więcej operowania barwą brzmienia instrumentu. Arcydzieło to, to oaza służąca wytchnieniu i słuchacza, i artysty w morzu szybkich etud, często zapierających dech u odbiorcy i zmuszających go do równie szybkiego śledzenia toku ich przebiegu.

Nr 8 Des-dur (1.00) – krótka i wydawałoby się „łatwa” etiuda sprawia wielu pianistom spore kłopoty, bowiem bardzo trudno prowadzić podwójne seksty w ścisłym legato przepisany przez kompozytora. Gr. Sokołowi udaje się to przez pierwsze 12 taktów. Niechaj swoistym „pocieszeniem” będzie fakt, że sam Światosław Richter grając tę etiudę „aż” 1.11 (nagranie z Saarbrücken, 28 lutego 1988, live) nie kusi się nawet o grę wiążaną mimo olbrzymiej ręki znacznie ułatwiającej taki zabieg. I nie dogrywa przy tym wielu dźwięków!

Nr 9 Ges-dur (0.55) – zwiewna, lekka, najkrótsza z Chopinowskich etud (zaledwie dwie strony nutowego tekstu) z niemal niezauważalnym stosowaniem prawego pedału i pieczołowicie oddaną dynamiką zapisaną przez kompozytora to przemiły drobiazg, któremu w tym wypadku słusznie nadano miano motylka.

Nr 10 h-moll (4.40) – siłę przebiegów podwójnych oktaw unisono w częściach skrajnych Chopin przeciwstawił łagodność i powabność środkowego ogniwa (*Lento*), tym razem z oktawami wyłącznie w prawej ręce granymi *piano molto legato*. Znakomite frazowanie uzupełnia obraz

wykonania tej etudy.

Nr 11 a-moll (3.21), która doczekała się przydomka „zimowy wicher”, jest w interpretacji Gr. Sokołowa huraganem o niespotykanej sile. Minimalne niedogrania a nawet niewielkie zahaczenie obcego dźwięku (t. 18) – rzeczy niemal nie spotykane w bardzo stabilnej i wyrównanej grze Gr. Sokołowa – nadają wykonaniu live swoistego posmaku. Maksymalne przetrzymanie długich nut i pauz generalnych (takty 52, 64, 65, 76, 88) znacznie potęguje napięcie.

Nr 12 c-moll (2.24) – potężna, mocna, dramatyczna w wyrazie, o gęstym, ciemnym brzmieniu ostatnia etiuda opus 25 została zagrana *molto grandioso*. Szesnastotaktowe *poco a poco crescendo* (od taktu 21) połączone jednocześnie z napieraniem tempa robi nie mniejsze wrażenie, niż nagle wycofania dynamiczne (t. 57 i kolejne oraz t. 64). Dzięki takiemu zabiegowi artystycznemu artysta osiąga bardziej ludzki, głęboko psychologicznie uzasadniony wymiar swej interpretacji, pozbawiając ją cech bezwzględności i pewnej dozy brutalności. Podczas recitalu w Tokio (12 czerwca 1991) artysta gra tę etiudę nieco szybciej i agresywniej (2.17), choć ogólny zamysł interpretacyjny pozostał nie zmieniony. Tym większe wrażenia robią wycofania dynamiczne w miejscach analogicznych do nagrania z Petersburga z 1985 r. W nagraniu live z Kopenhagi (1995 r.) Gr. Sokołow jeszcze szybciej interpretuje tę etiudę – 2.15, a wydaje się, że ma w niej więcej czasu, niż w nagraniach wcześniejszych. Kontrasty dynamiczne są również większe, ale nie dzięki skrajnemu fortissimo, lecz większemu wycofaniu dynamicznemu w wyżej opisanych miejscach. Mimo szybkich temp, interpretacji *Etiud op. 25* nie odczuwa się jako zbyt pospieszne, bowiem pierwszoplanową rolę gra w nich nie czynnik popisowy/wirtuozowski, lecz czysto muzyczny. Najwyższej próby techniczny kunszt wykonania służy budowaniu obrazów muzycznych dzieła, ukazywaniu ich treści, prawdy, przekazywaniu emocji, a nie epatowaniu słuchacza.

W Etiudzie F-dur op. 10 nr 8 (nagranie dla telewizji fińskiej, 1967, 2.09) podziwiać można nie tylko precyzję, zmysł konstrukcyjny, doskonale widoczną pracę palców młodziutkiego pianisty, czy jego koncentrację, ale też załóżki cechy coraz bardziej słyszalnej w późniejszych latach kariery – niezrównany prymat frazy i jej kształtowania (zwłaszcza agogicznego i dynamicznego) nad pozostałymi elementami wykonania. Podobnie, choć minimalnie szybciej (2.07) artysta gra tę etiudę 21 października 1969 r. podczas recitalu w Kijowie. Razi szklisty, ordynarny dźwięk fortepianu z wysokim rejestrze, za co winę ponosi reżyser nagrania.

24 PRELUDIA op. 28 (Paryż, 17 czerwca 1990)

Nr 1 C-dur (0.45) – nawet tak małą formę można prowadzić na ”długim oddechu”, niespiesznie i spokojnie, choć sam Chopin wpisał tu *agigato* (burzliwie).

Nr 2 a-moll zagrane prawdziwie *lento* – 23 takty trwają aż 2.42. Trzeba być największym mistrzem klawiatury, by nie zanudzić tu słuchacza. Gr. Sokołowowi udaje się to znakomicie.

Nr 3 G-dur (0.51) to chyba jedyne istniejące nagranie z idealnie przestrzeganą wskazówką kompozytora – *leggiermente*. Nie ma tu usilnej pracy palców dla osiągnięcia lekkości i zwiewności przebiegów szesnastkowych w lewej ręce. Jest za to orzeźwiający zefirek, na tle którego artysta powabnie eksponuje melodię w prawej ręce.

Nr 4 e-moll (2.19) zwane potocznie „małym preludium deszczowym” to często obok polonezów młodzieńczych pierwsze praktyczne spotkanie młodych adeptów pianistyki w szkole muzycznej I stopnia z twórczością F. Chopina. Pozornie łatwe stwarza jednak mnóstwo problemów związanych z jego interpretacją. Trzeba dysponować wykształconą i silną wyobraźnią artystyczną, by podołać mu emocjonalnie/mentalnie. Nie działa tu z gruntu fałszywa „zasada”, że „im mniej nut do grania, tym łatwiejszy utwór”. Wpisane w cały cykl nie rozrasta się do aż tak potężnych rozmiarów i nie tworzy wielkiego poematu fortepianowego, jak podczas recitalu Gr. Sokołowa w Nikozji (4 kwietnia 2008, 2.13), gdzie pianista wprost deklamuje utwór w najlepszym tego słowa znaczeniu. Jest w tej interpretacji wszystko, co potrzeba, łącznie z dużą kulminacją adekwatną do rozmiaru preludium, nie rozsadzającą koncepcji budowania całego op. 28. Podobnie rzecz się ma z nowszym nagraniem (Metz, 31 stycznia 2009, 2.31), w którym Gr. Sokołow pozwala sobie na jeszcze spokojniejsze tempo i swobodniejsze operowanie muzycznym czasem.

Nr 5 D-dur (0.34) cechuje delikatność i świeżość spojrzenia, ukazywanie w prawej ręce dźwięków zaznaczonych przez kompozytora a tworzącym odrębną linię melodyczną, swoboda i brak napierania agogicznego.

Nr 6 h-moll (2.25) – pięć ostatnich taktów granych jest na jednym pedale, co przy minimalnym poziomie dynamicznym i tempie *lento assai* nie powoduje mieszania się dźwięków linii melodycznej tym bardziej, że harmonika pozostaje już niezmiennie do końca w tonacji zasadniczej. Po zagranium artysta długo czeka z rozpoczęciem kolejnego preludium. Ledwie słyszalne sporadyczne łamanie pionu.

Nr 7 A-dur (0.41) – szesnastotaktowy wzór lakoniczności wypowiedzi artystycznej boryka się z podobnym problemem, jak preludium nr 4. Długa pedalizacja obejmuje zwykle po dwa takty

(zgodnie z chopinowskim łukiem frazowym).

Nr 8 fis-moll (2.11) grane *attaca* po preludium poprzedzającym, z wydzieleniem trzech warstw brzmieniowych z dokładnie słyszalną supremacją melodii o punktowanym rytmie. Mimo szybkiego tempa i agogicznego rozwijania fraz do ich środka, bardziej intensywne i sugestywne rubatowe zwalnianie w drugiej połowie fraz powoduje, że nie odczuwa się pośpiechu, nerwowości, a preludium płynie bardzo naturalnie. Gr. Sokołow ujawnia w nim swą prawdziwą duszę romantyka.

Nr 9 E-dur (1.30) interpretowane jest *grandioso*, gęstym brzmieniem, *molto legato* i idealnie oddaną dynamiką zaznaczoną ręką kompozytora.

Nr 10 cis-moll (0.38) zaskakuje najbardziej. Podczas gdy wszyscy pianiści skupiają się na opadających szybkich biegnikach w prawej ręce usilnie wypracowując równość metryczną przebiegu (grają kwintole zamiast trioli i dwóch szesnastek w grupie!!!) i czyniąc z preludium minietudę (18 taktów), Gr. Sokołow rozkoszuje się w niej nadmiarem czasu i różnymi odcieniami *piano*. Odślania zupełnie inne, nie przeczuwane oblicze i urodę zmian harmoniczných, wiąże logicznie poszczególne frazy w całość. Ponieważ tzw. problemy techniczne dla niego nie istnieją, skupia się wyłącznie na muzyce – delikatnej, eterycznej, intymnej. **Boska kreacja nie mająca sobie równych w fonografii.**

Nr 11 H-dur (0.54) – wolne tempo i skupienie się na kształtowaniu melodii, poetyckość zamysłu zdają się być kontynuacją aury poprzedniego preludium.

Nr 12 gis-moll (1.17) grane *attaca* po preludium poprzednim, to inny świat romantycznych doznań. Interpretacja Gr. Sokołowa jest energiczna, sprężysta, wyraziście artykułowana, ale nie skandowana, z olbrzymią dramatyczną kulminacją i niewielkim przyspieszeniem tempa w ostatniej fazie.

Nr 13 Fis-dur (4.25) – rodzaj wyciszonego nokturnu z bardzo „lejącą się” *legatissimo* partią lewej ręki. Jaśniejszy koloryt przebija w ogniwie środkowym – *Piú lento, sostenuto*.

Nr 14 es-moll (0.36) opiera się na pomysłe zastosowanym przez F. Chopina w finałowej części *Sonaty b-moll op. 35*, którego podstawą są triolowe przebiegi wykonywane unisono w obu rękach. W odróżnieniu od czwartej części sonaty, preludium to grane jest jednak *pesante* (ciężko) i w bardzo powściągliwym tempie.

Nr 15 Des-dur (7.12) będące rodzajem rozbudowanego nokturnu, powstało podczas deszczowej zimy 1838/39 roku w trakcie pobytu twórcy na Majorce w klasztorze kartuzów w Valdemosie. Popularnie nazywane jest „preludium deszczowym” dzięki repetowanym dźwiękom

(części skrajne w lewej ręce, w środkowej – w prawej), imitującym stukanie kropel deszczu o szybę. Posepnie, bardzo cicho i w wolniejszym tempie deklamowana środkowa część brzmi niezwykle tajemniczo i groźnie. Urasta do poziomu kataklizmu w drugiej kulminacji. Trzecia fala kulminacyjna o znacznie mniejszej sile prowadzi do powrotu pierwszego tematu brzmiącego wręcz optymistycznie. Artysta nie przyspiesza tempa podczas narastania dynamiki. Zagrane jako bis podczas recitalu artysty w Dortmund (2011, 7.10) brzmi wolniej, posepniej, groźniej, z większą skalą dynamiczną. Artysta pozwala sobie sporadycznie na „łamanie pionu”.

Nr 16 b-moll (1.02) to ulewa powracająca coraz silniejszymi, gwałtownymi falami, gęste strugi całych potoków dźwięków. Przy długich prawych pedałach czytelność przebiegów szesnastek nie pozostawia niczego do życzenia.

Nr 17 As-dur (4.09) – po kataklizmie poprzedniego preludium musi nadejść przejaśnienie, stąd w nr 17 słyhać triumf miłości i życia nad śmiercią. To arcydzieło gatunku promieniujące optymizmem i ciepłem. Dyskretnie, aczkolwiek dobrze słyszalne jest muzyczne przypomnienie – aluzja dźwiękami basowymi *as*, że zegar na kominku wybija właśnie godzinę jedenastą¹. Znakomity pomysł kompozytorski znalazł równie znakomitego wykonawcę. Czystość prowadzonego rysunku, młodzieńcza nieśmiałość pierwszych miłosnych zwierzeń i wyznań, pierwsze uniesienia – jakże łatwo przy tak sugestywnej interpretacji znaleźć własny klucz do rozumienia tego preludium.

Nr 18 f-moll (1.00) – o poszarpanej, kapryśnej linii, niespokojnym przebiegu to muzyczna inkarnacja dręczących wyrzutów sumienia, bicia się z myślami, niepokoju egzystencjalnego. Dwa ostatnie akordy przygotowują/zapowiadają preludium nr 20.

Nr 19 Es-dur (1.18) przynosi ukojenie i nadzieję. Rodzaj intermezza wstawionego między nr 18 i będący jego ekspresyjną kontynuacją nr 20. Swoistym/indywidualnym rysem jest tu *diminuendo* stosowane przez artystę w taktach 29-32 przy wspinającej się melodii (Chopin napisał w tym miejscu *crescendo*). Wszystkie pierwsze dźwięki każdej triolowej grupy w prawej ręce tworzą pięknie frazowaną melodię.

Nr 20 c-moll (1.58) – wprowadzone *attacca subito fortissimo* brzmi niczym groźne memento. Ósemki z kropką przedłużone zostały do granic możliwości, stąd następująca po nich szesnastka zbliża się pod względem czasu trwania do trzydziestodwójki. Ostatni **ćwierćnutowy** akord trwa (uwzględniając *ritenuto*) zaledwie ósemkę (lub ósemkę z kropką bez uwzględniania *ritenuto*). Bardzo indywidualny stosunek Gr. Sokołowa do zapisu rytmicznego nie zafalszowuje

¹ W paryskim mieszkaniu Chopina jego uczniowie (w większości to uczennice) honorarium za lekcje zostawiali właśnie na kominku.

muzycznej treści tego preludium, gdyż podawany jest tak sugestywnie i przekonująco, że bez dokładnej znajomości zapisu nutowego słuchacz nie zdaje sobie z tego sprawy. Samuël Feinberg (1890-1962) – wybitny pianista rosyjski, kompozytor i profesor konserwatorium moskiewskiego – podkreśla jednak, że „interpretacja rytmu nie może być wierna, jeśli w swoich odchyleniach od tekstu nutowego przekracza miarę możliwą do przyjęcia dla danego zapisu, tj., jeśli rytm wykonawcy może zostać już zapisany innymi znakami nutowymi”². Uwzględniając powyższą definicję wierności rytmicznego rysunku należy stwierdzić, że Gr. Sokołow miarę tę przekroczył. W tej interesującej interpretacji zwraca uwagę także maksymalna skala dynamiczna podążająca zarówno w kierunku *fortissimo*, jak i subtelnego, rozbrzmiewającego niemal z zaświatów *pianissimo*.

Nr 21 B-dur (3.03) – deklamacyjny styl wypowiedzi, wolne tempo, nadawanie każdej nucie dużej wagi to normalne zjawisko u Gr. Sokołowa w jego interpretacjach wolnych preludium. Nie inaczej jest w preludium B-dur. Pianista nie przeciąża go emocjonalnie i dźwiękowo, by osiągnąć tym większy kontrast, rozpoczynając attacca kolejne ogniwo cyklu.

Nr 22 g-moll (0.49) grane zgodnie chopinowskim zapisem *molto agitato* (bardzo burzliwie), nie jest pospieszną, techniczną gonitwą w zawrotnym tempie. Artysta nie czyni z utworu etiudy. Dzięki temu ma czas na kształtowanie napięć międzyinterwałowych i harmonicznym, ukazywanie drobnych nawet zmian w rysunku melodycznym motywów. Prowadzi przy tym szeroko zakrojoną, dwutorową narrację – każda ręka rozwija własne wątki, które pozostając samodzielnymi, tworzą wzajemnie uzupełniającą się całość. To rodzaj dialogu, w którym każda ze stron... ma rację. Genialny pomysł kompozytorski znalazł w tej interpretacji kongenialne urzeczywistnienie dźwiękowe.

Nr 23 F-dur (1.12) – zawoalowane, delikatne, o spokojnym tempie z dopieszczoną agogicznie każdą frazą w lewej ręce (boskie, niewielkie zwolnienia po każdym rozmigotanym trylu), poetyckie w każdym dźwięku, urzekające swą... kobiecością.

Nr 24 d-moll (2.40) mające wspólny mianownik emocjonalny z *Appassionatą* L. van Beethovena nie zostało obliczone przez kompozytora na szokowanie publiczności technicznymi fajerwerkami (duże rozpiętości interwałowe w lewej ręce a la *Etiuda f-moll op. 10 nr 9*, opadające pochody podwójnych tercji w prawej, biegniki o ruchu wznoszącym lub opadającym) i ogłuszającą dynamiką, jak to się często słyszy w innych interpretacjach. Gr. Sokołow koronuje cykl bez zbędnego, nachalnego, nieustannego napierania agogicznego i dynamicznego, kilkakrotnie

² S. Feinberg, *Pianizm jak iskusstwo*. Red. Ł. Feinberg, W. Natanson. Moskwa, wyd. II 1969, s. 404

wycofując się i dynamicznie, i agogicznie. Dzięki temu zyskuje na tym frazowanie i ostateczne ujęcie architektoniczne całości. Muzyczna strona i narracja pozostają dla niego jak zwykle najważniejsze.

22 marca 2008 w Petersburgu Gr. Sokołow zagrał cały cykl *Preludiów op. 28* Chopina, lecz jakoś pirackiego nagrania nie kwalifikuje go do głębszej analizy, a tym bardziej do wyciągania wniosków. W całości zwraca uwagę rygorystyczne przestrzeganie przez pianistę temp określonych przez Chopina, poetycko – liryczny pierwiastek wyzierający z każdego wolnego preludium, rozsmakowywanie się brzmieniem i czasem. Kto szuka młodzieńczej werwy i niepohamowanej siły witalnej, ten znajdzie je na przeciwległym biegunie – w kreacjach Maurizia Polliniego, zrealizowanych po VI Konkursie Chopinowskim (1960, I nagroda) dla Polskiego Radia w Warszawie (wyd. Muza Polskie Nagrania, SX 1896), lub w znacznie mniejszym stopniu w późniejszej interpretacji tego samego artysty (Deutsche Gramophon, 1974 r.). Genialny cykl *24 Preludiów op. 28* F. Chopina stanowi od chwili powstania niedościgniony wzór naśladowany bardziej lub mniej udolnie przez całe rzesze kompozytorów XIX i XX wieku. Podobnie jak w przypadku Chopinowskich etiud, Gr. Sokołow niezwykle często i chętnie grywa wybrane preludia jako bisy. Bisy stanowią co prawda odrębny muzyczny świat, kreowany ku uciesze rozentuzjasmowanych słuchaczy (co na recitalach Gr. Sokołowa ma nieustannie miejsce), ale są także okazją do porównań z nagraniami z innych okresów i konstatacji, że sztuka pianistyczna tego wyjątkowego artysty nieustannie się rozwija poszerzając muzyczne horyzonty odbiorców, a także rozumienie, czym powinna być muzyka i jej odtwórstwo. Zdumiewa przy tym stałość fundamentalnych założeń interpretacyjnych przy nieustannie poszerzanej skali ekspresji.

MAZURKI

Mazurek cis-moll op. 63 nr 3 (Schwetzingen, 2 maja 2003, live, 2.30) – spokojne tempo (Allegretto), refleksyjność, ogrom czasu i ukazywanie niekiedy wydawałoby się drugorzędnych elementów w lewej ręce. Ogniwo środkowe z delikatnym przyspieszeniem tempa połączonym z crescendo. Rozłożone na kilka taktów zwolnienie i ściszenie przed kulminacją w takcie 62 (takt z pauzą na fermacie). Zachwycająca koda genialnie z prowadzonymi polifonicznie głosami w tempie nieco wolniejszym niż tempo zasadnicze. Dzięki takiemu zabiegowi artysta podkreślił nie tylko koniec utworu, ale jego wyjątkową, imitacyjną budowę. Ciepło i bezpośrednio komunikowania się ze słuchaczem emanuje nieustannie z tej mistrzowskiej interpretacji. Jeszcze bardziej

intensywnie emocjonalnie, z większą ekspresją agogiczną i dynamiczną (w kierunku **piano i pianissimo!**) rozbrzmiewa ten mazurek podczas recitalu Gr. Sokołowa w Paryżu w 2002 r. (2.32). Genialnie!

Mazurek a-moll op. 68 nr 2 (Petersburg, 23 kwietnia 2011, live, 3.50) – jeden z najbardziej ulubionych przez Halinę Czerny-Stefańską. Gr. Sokołow realizuje wszystkie znaki repetycji. Tryle są bardzo gęste, tempo wolne (Chopin zapisał *Lento!*). Część środkowa jest rzeczywiście „tylko” *Poco più mosso*. Artysta celebrytuje tę miniaturę, nadając jej bardzo wysoką artystycznie rangę. Oto przykład, jak z małego, drobnego utworu można uczynić arcydzieło zarówno kompozytorskie, jak i wykonawcze.

Mazurek f-moll op. 68 nr 4 (Paryż, 2002, live, bis, 4.02) to jedna z najbardziej osobistych, intymnych wypowiedzi Chopina. Gr. Sokołow prowadzi go na bardzo długim „oddechu”, w sposób niezwykle wyciszony i powściągliwy w emocjach, w nie za wolnym tempie. Większą kulminację artysta osiąga jedynie w ogniwie środkowym. Dynamika oscyluje wokół piano. Deklamacyjność prowadzenia frazy, traktowanie instrumentu jak wręcz żywego organizmu, a nie „chordofonu uderzanego”, *legatissimo* nie mają sobie równych wśród wielu znakomitych wykonawców tego arcydzieła przez innych pianistów.

Mazurki op. 30

Mazurek c-moll op. 30 nr 1 (Moskwa, 1990, live, 2.02) – skromny rozmiarem, intensywny przeżyciami, zagrany głęboko osadzonym dźwiękiem jest idealną egzemplifikacją muzyczną słowa „żal” – bez rozumienia którego nie można, wg słów Harry’ego Neuhausa, grać dzieł Chopina. Wyjaśnia on przy tym, że słowo to zbliżone jest do rosyjskiego <żaliet’>, które w ludowym rozumieniu posiada jeszcze jedno znaczenie – „szczególnie lubić/kochać”. Największy pedagog fortepianu II połowy XX wieku pisze to słowo... **po polsku!**³ Przytacza też swą rozmowę z jednym ze swoich kolegów – profesorów pianistyki w konserwatorium moskiewskim, który zmartwiony jednym ze swoich niezwykle zdolnych studentów nie potrafiącego jednak (o zgrozo) wyczuć chopinowskiego stylu, prosił go o radę. H. Neuhaus spytał lakonicznie, co student ten wie o historii Polski, o powstaniach narodowych i polecił kilka książek do przeczytania. W przypadku interpretacji Gr. Sokołowa można stwierdzić, że jest ona tak głęboko prawdziwa, gdyż pianista

3 Harry Neuhaus – *Razmyszlienija, wspomnianija, dniewniki. Izbrannyje stat’i. Pis’ma k roditieliam*, Moskwa 1983, artykuł „Razdum’ja o Chopinie”, s. 236.

rozumie, czuje i kocha tę muzykę.

W Mazurku h-moll op. 30 nr 2 (Moskwa, 1990, live, 1.42) – bardzo silne kontrasty dynamiczne stosowane na małych przestrzeniach (Chopin oznaczył je **p** i **f**) dzięki sugestywnemu frazowaniu i dyskretnemu *tempo rubato* nie spowodowały rozbicia/rozsadzenia tak małego utworu. Taneczny idiom oddany został w sposób nienatrzny. Zastrzeżenie można mieć jedynie do zbyt gwałtownych, jak na tak małą formę, crescend.

Interpretacja Mazurka Des-dur op. 30 nr 3 (Moskwa, 1990, live, 3.05) ze skrajnymi poziomami głośności granymi *subito*, wyraźnie wskazuje na nieco chłopskie/plebejskie korzenie utworu, co wbrew pozorom nie należy odczytywać pejoratywnie.

Mazurek cis-moll op. 30 nr 4 (Moskwa, 1990, live, 4.27), owiany aurą tajemniczości (temat z arpeggiami w lewej ręce), w interpretacji Gr. Sokołowa staje się niemal poematem tanecznym (sic!). Zdumiewająca jest dwoistość natury pianisty w prowadzeniu dwóch całkowicie niezależnie rozwijanych, a jednak idealnie dopełniających się głosów (od taktu 33 – idealnie „gładkie” prowadzenie frazy w prawej ręce i zadziorność punktowanego rytmu ręki lewej). Niezwykle frapująca gra, bogata w szczegóły interpretacyjne. Artysta nie podkreśla zbliżania się końca utworu – nimb tajemnicy wykonania niemal zagadkowego, jakby zawieszzonego w ciszy pozostaje w odczuciach słuchacza.

Włączenie przez Gr. Sokołowa do repertuaru (Amsterdam 27 lutego 2005, live, 2.48) nostalgicznego, miniaturowego *Walca a-moll op. posth.* przypisywanego F. Chopinowi, wskazuje na chęć grania utworów nie pojawiających się w salach koncertowych oraz ukazywania geniuszu polskiego kompozytora z mniej znanej strony. Bardzo długa jak na Gr. Sokołowa pedalizacja (nie zamazująca jednak czytelności harmonii), molto legato, umiarkowane tempo, minimalne, pozbawione natarczywości eksponowanie elementu tanecznego czynią tę interpretację rzewną i chwytającą za serce.

NOKTURNY

Nokturn F-dur op. 15 nr 1 (Tokio, 1973, live, 5.20) – trzeba być już w młodym wieku nie lada mistrzem fortepianu, by móc sobie pozwolić na tak wolne, tchnące spokojem tempo, jak Gr. Sokołow i nie zanudzić słuchacza. Świadomy zabieg artystyczny pozwala artyście na osiągnięcie dużego kontrastu ze środkowym ogniwem (*Con fuoco*) – szybkim, burzliwym, posępnym, wręcz demonicznym, tylko dwukrotnie rozjaśnionym wyższym rejestrem, gdy czynnik melodyczny

przechodzi to prawej ręki.

Nokturn cis-moll op. 27 nr 1 (Moskwa, 1990, live, 4.59) – zawoalowany akompaniament lewej ręki dyskretnie towarzyszy wyraziście, na „długim oddechu” prowadzonej melodii w ręce prawej. Artysta stosuje maksimum dynamicznego odstepu między obu warstwami przebiegu utworu. Ogniwo środkowe rozpoczyna *meno mosso*, by osiągnąć tym większą kulminację agogiczną i dynamiczną, w której starannie unika eksponowania pierwiastka tanecznego (takt 65 i kolejne oznaczone jako *con anima* oraz *stretto*) z lubością (sic!) prezentowanego przez większość innych wykonawców.

Nokturn c-moll op. 48 nr 1 (Helsinki, 1997, live, 6.10), majestatycznie kroczący, z oszczędną pedalizacją i ukazywaniem ważności partii lewej ręki, emanuje wszechogarniającym spokojem aż do miejsca chorałowego włącznie. Burzę artysta rozpętuje w przebiegach oktawowych. Bardzo szybkie tempo ostatniego ogniwa nie zaciera wyrazistości szczegółów ani czynnika melodycznego w partii prawej ręki z wzorcowo prowadzoną narracją, ani słyszalności wszystkich składników akordów. Mniejszy rozmiar architektoniczny dzieła powoduje, że Gr. Sokołow wyraźnie trzyma na wodzy zapędy monumentalizacji swej gry.

Nokturn fis-moll op. 48 nr 2 (Helsinki, 1997, live, 6.57) to idealny miernik ukazujący dobitnie, na ile interesujące jest wnętrze artysty, bowiem wielokrotnie, z niewielkimi zmianami powtarzająca się melodia tematu głównego ukazuje, na ile artysta ma coś do powiedzenia słuchaczowi (i Chopinowi!). Niezafałszowaną urodę tego niedocenianego arcydzieła Gr. Sokołow ukazuje w pełnej krasie i w stosunkowo wartko płynącym tempie. Prostota tak uwielbiana przez kompozytora, naturalność, powabny, jedwabisty, niezwykle ciepły dźwięk, szlachetna gracia to główne cechy tej interpretacji. Zagadkowo brzmi ogniwo środkowe z szybko realizowanymi rozłożonymi biegnikami. Rozdygotane, świetliste tryle prowadzą do wybuchu namiętności w ostatnich taktach, po których jakże uspokajająco a jednocześnie orzeźwiająco oddziałują lekkie, gęste tryle końcowe.

Nokturn H-dur op. 62 nr 1 (Vicenza, 20 stycznia 2005, live, 7.27) – wykwintnie, choć w pełni naturalnie, w modulacjach to trybu minorowego urzekająco pięknie i chwytając za serce (cóż za piana, delikatność i intymność!) artysta ukazuje wszelkie meandry i „zagięcia” rysunku melodycznego. Każdy interwał posiada swoje idealnie dobrane napięcie generowane czasem i dynamiką oraz artykulacją. W ogniwie *Sostenuto* (cztery bemole) artysta znakomicie stopniuje przyspieszanie i zagęszczanie emocji, by w taktie 62 powrócić do pianissimo i tempa zasadniczego. Powrót tematu pierwszego (okraszonego trylami) następuje w nieco wolniejszym pulsie, dzięki

czemu powstają aura ponadczasowości, przestrzeń i czas na refleksję słuchacza. Przecudowna, wybitna i wyjątkowa kreacja!

Interpretację *Nokturnu E-dur op. 62 nr 2* (Vicenza, 20 stycznia 2005, live, 6.30) cechuje cyzelowanie dźwięku, dbałość najdrobniejszych szczegółów i delektowanie się leniwie płynącym czasem. *Agitato* artysta wprowadza stopniowo i ostrożnie, nie rozsadzając filigranowej formy tego arcydzieła. Genialnie ukazuje polifonizującą strukturę nokturnu. Kolejna wyjątkowa interpretacja tego wielkiego artysty.

W *Nokturnie e-moll op. 72 nr 1 (posth.)* (Helsinki, 1997, live, 4.24) pianista ukazuje, jak z bardzo wczesnego Chopinowskiego utworu o małej, niepozornej formie uczynić arcydzieło sztuki pianistycznej. Słuchacz znajdzie tu wszystkie najlepsze i najbardziej charakterystyczne cechy zarówno chopinowskiej liryki, jak i jej mistrzowskiego wykonania. Nienaganne legato, „wypukłe” prowadzenie frazy, logiczne ujęcie architektони, przekonujące kształtowanie dynamiki, różnorodność emocji i, a może przede wszystkim – śpiewność.

Nokturn cis-moll op. posth (Helsinki, 1997, live, 4.22), tak bardzo spopularyzowany dzięki filmowi Romana Polańskiego pt. „Pianista”, urzeka błogością, delikatnością w prowadzeniu rysunku melodycznego. W środkowym ogniwie Gr. Sokołow stosuje niejednoczesne uderzenia prawej i lewej ręki – prowadzi odmienne agogicznie narracje i kształtowanie frazy w poszczególnych warstwach brzmieniowych.. Maniera ta nie ma jednak wiele wspólnego z nadużywanym „syndromem” I. J. Paderewskiego – pozostaje dyskretna, nienatrętna, choć bardzo swoista. Podobnie jak w *Nokturnie cis-moll op. 27 nr 1* Gr. Sokołow unika taneczności w fazie poprzedzającej powrót tematu głównego.

W odróżnieniu od niektórych artystów, czyniących z Chopinowskich nokturnów wielkie poematy (vide cudowne nagrania Marii Joao Pires), Gr. Sokołow utrzymuje w ryzach swój temperament artystyczny i obleka te utwory w adekwatną formę wypowiedzi artystycznej dopasowując jej treść do charakteru nokturnu. Robi to zawsze w pełni przekonująco i rozpoznawalnie, kongenialnie operując czasem/agogiką oraz barwą brzmienia instrumentu.