

Natalia Gavrilova – zapomniana impresjonistka

Dariusz Marcinişyn

Podczas kaźdej edycji Konkursu Chopinowskiego wyłania się grupa pianistów, którzy są w mniejszym lub większym stopniu faworyzowani przez publiczność. Śledząc poszczególne edycje warszawskiej imprezy można łatwo zaobserwować, że kryteria publiczności w typowaniu swoich faworytów są różne. Począwszy od aspektów czysto-muzycznych takich jak: perfekcyjna technika, umiejętność płynnego frazowania itp; skończywszy na wrażeniach poza muzycznych: wygląd pianisty i zachowanie na scenie, nawiązanie tzw. dobrego kontaktu z widownią, a w skrajnych przypadkach narodowość uczestników.

Historia konkursu pokazała, że osady publiczności często były sprzeczne z ocenami jurorów, a wielu chopinistów budzących euforię warszawskiego audytorium nie dostawało się do ostatniego etapu konkursu, przez co finaliści byli postrzegani niejako przez pryzmat porażki faworyzowanych kandydatów. Temat tzw. „wielkich przegranych” konkursu jest regularnie obecny w polskiej prasie i książkach poświęconym pianistce, dlatego chciałbym skupić się na problemie niesłusznie zapomnianych finalistów, a konkretnie przybliżyć sylwetkę dziś niemal nieznaną rosyjskiej pianistki Natalii Gawriłowej – laureatki V Nagrody na Konkursie w roku 1970. Jej interpretacje uważam za jedne z bardziej fascynujących w historii całej imprezy, dlatego poza przybliżeniem sylwetki Rosjanki wskażę na te utwory z jej konkursowego repertuaru, które według mnie wykonała najlepiej.

Mój pierwszy kontakt z postacią Natalii Gawriłowej miał miejsce prawie 10 lat temu. Wtedy to w jednej z audycji emitowanych w Programie II Polskiego Radia usłyszałem fragment granej przez nią *Ballady g-moll* op. 23 Chopina. Wykreowana przez artystkę interpretacja wydała mi się wówczas niemal niedoścignionym ideałem wykonawczym tego dzieła. Pamiętam, że zastanawiałem się wówczas, dlaczego – mimo tak ciekawej artystycznej osobowości Gawriłowej – nigdy wcześniej nie słyzałem o tej pianistce. Kilka lat później, czytając książkę Stanisława Dybowskiego *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie* dowiedziałem się, że Rosjanka otrzymała V nagrodę na VIII Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w roku 1970. Recenzje krytyków

umieszczone we wspomnianej książce również były bardzo pozytywne i dlatego zapoznałem się ze wszystkimi wykonaniami tej artystki, zarejestrowanymi podczas trwania VIII Konkursu. Uświadomiłem sobie wtedy, że mam do czynienia z jedną z większych osobowości minionych Konkursów Chopinowskich, a wrażenie sprzed lat, ożyło na nowo w mojej pamięci.

Natalia Sergejewna Gawriłowa urodziła się w dniu 7 lipca 1950 roku w Moskwie. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w czwartym roku życia początkowo prywatnie. Mając lat siedem (1957), została uczennicą Centralnej Szkoły Muzycznej przy Konserwatorium Moskiewskim u Tatiany Kestner. W 1967 roku wstąpiła do Konserwatorium Moskiewskiego, do klasy prof. Jakuba Fliera. Uczelnię tę ukończyła w 1972 roku. Następnie przez dwa lata odbywała aspiranturę pod kierunkiem prof. Lwa Oborina. Gawriłowa jest laureatką międzynarodowych konkursów pianistycznych w Paryżu (Konkurs im. Long-Thibaud – III nagroda, 1969), Warszawie (Konkurs Chopinowski – V nagroda, 1970) i Moskwie (Konkurs im. Czajkowskiego – dyplom finalistki, 1974). Pierwszy koncert solowy Gawriłowej odbył się w Moskwie dopiero w 1972 roku. Później odbyła kilka podróży artystycznych po krajach Związku Sowieckiego i za granicą. Na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego stulecia dawała recitale w telewizji sowieckiej. Kilkakrotnie występowała także w Polsce, m. in. na Festiwalach Chopinowskich w Dusznikach Zdroju w latach 1971 i 1984. W swoim repertuarze oprócz muzyki Chopina skupiała się głównie na wykonaniu dzieł kompozytorów rosyjskich.

Jak czytamy w recenzji opublikowanej na łamach „Sowietskaja Muzyka”: „Interpretacje pianistki cechuje harmonia, jej wykonania ścisła logika rozwiązań dramaturgicznych. [...] U takiego wykonawcy jak Natalia Gawriłowa wszystko jest w porządku ze «wskaźnikiem niezawodności technicznej»: nie ma w jej wykonaniu ani zauważalnych «błędów gry», ani wad pianistycznych. Wszystko co ona robi przy klawiaturze, cechuje się dobrą jakością, solidnością ruchowo-techniczną, poprawnością zawodową. Fortepian u Gawriłowej brzmi, i najczęściej brzmi nieźle, wzorowe wychowanie muzyczne pozwala jej wydawać się prawie bez grzechu pod względem stylistyki i formy wykonywanych utworów i na ogół tzw. «etykiety muzycznej»”. Gra Gawriłowej wyróżnia się powściągliwością, brakiem gwałtowności, normatywnością wypowiedzi artystycznej. W związku z tym E.W. Malinin celnie zauważył, że „czasami nawet chce się, żeby ona sobie pozwoliła na jakąś przesadę. Być może, zdarzy się i coś takiego na jej przyszłej drodze”. Po pewnym czasie Gawriłowa zarzuciła jednak działalność estradową, by poświęcić się rodzinie. Artystka zarejestrowała dla rosyjskich wytwórni dzieła ojczystych kompozytorów. Nagrania te nie są już dzisiaj wznawiane.

Słuchając konkursowych nagrań Natalii Gawriłowej zwróciłem uwagę na dwa najbardziej dla mnie istotne elementy wskazujące na jej przynależność do tzw. rosyjskiej szkoły pianistycznej. Mam na myśli mistrzowskie operowanie prawym i lewym pedałem fortepianu, a co za tym idzie – dużą wrażliwość na barwę instrumentu, oraz doprowadzoną do perfekcji umiejętność stosowania ścisłego legato. Poniżej przedstawię krótką analizę wszystkich konkursowych wykonaniań.

Wykonania w I etapie

W I etapie VIII Konkursu Chopinowskiego młoda pianistka rosyjska pojawiła się 10 października (była czwarta w kolejności w sesji przedpołudniowej), prezentując następujące utwory: *Balladę g-moll* op. 23, *Etiudę C-dur* op. 10 nr 1, *Etiudę a-moll* op. 10 nr 2, *Etiuda As-dur* op. 10 nr 10, *Nokturn G-dur* op. 37 nr 2 oraz *Polonez fis-moll* op. 44. Zetknięcie z grą Gawriłowej może stanowić zaskoczenie dla słuchacza. Już pierwszy punkt programu I etapu uświadamia nam, że laureatka V nagrody dysponowała ogromną wyobraźnią muzyczną. Wykonując *Balladę* artystka stosuje bardzo płynne zmiany agogiczne, często na przestrzeni niedużych odcinków. Wahania tempa są najbardziej odczuwalne we fragmentach (od t. 82 do 93 oraz od t. 184 do 193). Ponadto pianistka uwypukla wiele detali, których nie słyszałem w innych wykonaniach tego dzieła. Na przykład w bardzo ciekawy sposób podkreśla partię lewej ręki w modulującym odcinku zapowiadającym pojawienie się drugiego tematu (t. 56 do 65), oraz w odcinku poprzedzającym kodę (t. 194 do 205), w którym poprzez niemal równorzędne potraktowanie partii prawej i lewej ręki wyeksponowała wiele dysonujących brzmień, które ostatecznie zostają rozwiązane na początku kody (t. 208). Zastosowane przez Rosjankę pomysły – zwłaszcza w zakresie uwypuklania poszczególnych planów faktury dzieła – sprawiają że interpretacja jest niezwykle sugestywna. Artystce przytrafiają się wprawdzie sporadyczne usterki techniczne. Nie mają one jednak większego wpływu na ostateczny kształt wykonania.

Po *Balladzie* pianistka zaprezentowała *Etiudy* op. 10; te same, które kilka dni później przedstawi Garrick Ohlsson. Amerykanin grał je bardzo wyrównanym dźwiękiem, eksponując przede wszystkim swoje ogromne możliwości techniczne. Interpretacje Gawriłowej, choć utrzymane w podobnych do Ohlssona tempach, są bardziej różnorodne pod względem dynamicznym. Pierwszą z *Etiud* op. 10 pianistka wykonuje z wielką ekspresją. Gra bardzo selektywnym dźwiękiem, podkreślając znaczenie każdej nuty. Największe wrażenie wywarło jednak na mnie wykonanie *Etiudy a-moll* z op. 10. Jest ona zagrana niemal w całości piano, ze

ściślym legato w prawej ręce, co w przypadku chromatycznych pochodów szesnastkowych w szybkim tempie jest niezwykle trudne do wykonania. Ósemki w partii lewej ręki są swobodnie łączone w dwu lub cztero-dźwiękowe grupy rytmiczne. Artystka akcentuje także niektóre wartości przypadające na słabe części taktów (t. 43). Takie zabiegi, choć niezupełnie zgodne z zapisem kompozytorskim, brzmią bardzo interesująco, a w połączeniu ze zróżnicowaną pedalizacją mogą nawet kojarzyć się z miniaturami Debussy'ego, przywołując typ nieco impresjonistycznego, silnie sensualnie oddziałującego brzmienia. W ostatniej z prezentowanych etiud laureatka V nagrody skupia się przede wszystkim na ukazaniu zapisanej w najwyższym głosie melodii na tle przesuniętego o wartość ósemki ostinatowego akompaniamentu lewej ręki.

Kolejnym punktem programu I etapu był *Nokturn G-dur* op. 37. Utwór stosunkowo rzadko wybierany przez uczestników Konkursów Chopinowskich. Gawriłowa wykonuje go z dużą prostotą. Podczas powtórzeń, pojawiających się naprzemiennie dwóch tematów, wprowadza nieznaczne zmiany agogiczne oraz odczuwalne tempo rubato we frazowaniu (dwutaktowy modulujący łącznik poprzedzający ostatnie powtórzenie pierwszego tematu, t. 123 i 124). Dzięki tym niewielkim różnicom, narracja melodyczna utworu jest bardzo płynna. Na zakończenie Posjanka przedstawiła *Polonez* z op. 44. Jego skrajne części grała dźwiękiem o dużym wolumenie brzmienia. Środkowy, mazurkowy epizod (trio od t. 127 do 261) potraktowała autonomicznie, zmieniając barwę instrumentu. Choć nie jest może w artykulacji tak precyzyjna jak Ohlsson czy Uchida, którzy podczas swoich występów zaprezentowali ten sam polonez, to jednak Gawriłowa wyraziściej ukazała jego wewnętrzny dualizm gatunkowy. Wykonania Gawriłowej zarejestrowane podczas przesłuchań I etapu są dla mnie wielkim objawieniem.

Wykonania w II etapie

II etap Konkursu trwał trzy dni. Gawriłowa wystąpiła drugiego dnia przesłuchań (19 października), rozpoczynając sesję poranną o godz. 9.30. Zaprezentowała *Sonatę b-moll* op. 35, *Mazurki* z op. 17: *B-dur* nr 1, *e-moll* nr 2 oraz *a-moll* nr 4, a także *Scherzo cis-moll* op. 39. Rozpoczynająca występ sonata jest wolna od nadmiernej ekspresji, tak często pojawiającej się w konkursowych wykonaniach młodych pianistów. Grając pierwszą część (Grave. Doppio movimento) pianistka uwypukliła elementy charakterystyczne dla allegro sonatowego: kontrast między tematami utrzymanymi w tonacjach paralelnych (ekspozycja t. 5 do 24 i t. 41 do 56), wykorzystanie materiału dźwiękowego i struktur rytmicznych obu tematów w przetworzeniu oraz

ukazanie drugiego tematu w tonacji B-dur (reprzyza, t. 162-176). W kolejnej części (Scherzo) zaproponowane bardzo szybkie tempo nie przeszkadza artyście w realizacji zapisanych w nutach wskazówek dotyczących różnicowania dynamiki (crescenda i diminuenda w obrębie najczęściej jednego taktu). Zazwyczaj te niewielkie, niuansowe różnice nie są brane pod uwagę przez pianistów. Marsz żałobny jest zagrany bardzo delikatnie. Rosjanka nawet w kulminacjach (od t. 22 i t. 77) unika ostrych brzmień, nadając mu raczej charakter lamentacyjny niż stricte funeralny. W części czwartej (Finale) pianistka bardzo umiejętnie operuje pedalizacją, przez co każda oktawa jest selektywna brzmieniowo i wyraźnie słyszalna. Ostatni takt jest połączony z dwiema triolami taktu poprzedniego (t. 74 i 75) co sprawia, że wieńczący sonatę akord b-moll jest ściśle związany z materiałem motywicznym finału. Pianistka konsekwentnie zrealizowała swoją koncepcję brzmieniową i formalną dzieła, nawet jeżeli niektóre pomysły (zaproponowane bardzo szybkie tempo w skrajnych częściach Scherza, ograniczenie skali dynamicznej w marszu żałobnym i inne.) wydawać by się mogły dyskusyjne.

Po sonacie zabrzmiały trzy wczesne *Mazurki* z op. 17. Na konkursach do roku 1975 w przypadku opusów zawierających cztery utwory, pianista wybierał trzy z nich z zachowaniem ostatniego w opusie. Po roku 1975 każdy cykl wykonywany był w całości. Przedstawione przez Rosjankę mazurki uważam za najlepsze na VIII konkursie. Pianistka świadomie podkreśla rytmy mazura i kujawiaka, przy czym nigdy nie stara się eksponować złożoności struktur rytmicznych. Wykonanie zaskakuje płynnością frazowania i naturalnym, niczym nie wymuszonym podejściem do chopinowskiego rubato. W środkowym, polimetrycznym odcinku *Mazurka B-dur* prowadzona w prawej ręce melodia kujawiaka jest swobodnie zestawiona z akompaniamentem lewej ręki, utrzymanym w metrum dwudzielnym (t. 25 do 34 i 37 do 42). Bardzo ciekawie został ujęty także *Mazurek a-moll*, w którym pierwsze cztery takty będące wstępem są punktem wyjścia i tak jakby motywem przewodnim dla dalszego rozwoju hipnotycznej narracji utworu.

Ostatnim punktem II etapu konkursowego w wykonaniu Natalii Gawriłowej było *Scherzo cis-moll*. Jeden z dziennikarzy opisujących sztukę wykonawczą Rosjanki napisał, że interpretacja Scherza jest utrzymana w duchu *Ondiny* z tryptyku *Gaspard de la nuit* Maurice'a Ravela. Trzeba przyznać, że niektóre fragmenty (t. 336 do 350 i t. 495 do 540, dwa łączniki poprzedzające ponowne pojawienie się pierwszego tematu oraz kody), poprzez zastosowaną pedalizację mogą kojarzyć się z tzw. impresjonistycznym typem brzmienia, charakterystycznym dla twórczości Ravela i Debussy'ego. Grane fortissimo oktawowo motywy pierwszego tematu są w naturalny sposób przeciwstawione chorałowej melodii (t. 152 do 191). Kontrast wyrazowy jest tu

zdumiewający. Obok *Ballady g-moll* i etiudy chromatycznej z op. 10 prezentowanych w I etapie, jest to według mnie najciekawsza konkursowa kreacja Rosjanki. Wrażenia po wysłuchaniu nagrań z II etapu potwierdziły moje wcześniejsze obserwacje. Gawriłowa przywiązuje ogromną wagę do warstwy brzmieniowej utworów oraz różnicowania ich dynamiki. Często proponuje rozwiązania nietypowe, które nawet jeżeli mogą wywoływać krytyczne dyskusje, to świadczą o w pełni ukształtowanej osobowości artystycznej laureatki.

Wykonanie w finale

Natalia Gawriłowa wykonała *Koncert f-moll* op. 21 z orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Witolda Rowickiego. Dodam przy okazji, że we wszystkich trzech etapach grała na instrumencie marki Steinway o numerze końcowym 160. Jak wiadomo, w przypadku obu koncertów orkiestra wykonywała w pierwszych częściach dzieł skrócone ekspozycje orkiestrowe, co jeszcze w latach 70. było zabiegiem powszechnym.

Przesłuchania finałowe w każdym konkursie muzycznym budzą wielkie emocje. Uczestnicy najczęściej po jednej próbie z orkiestrą muszą zaprezentować się z jak najlepszej strony. Wielu z nich nie wytrzymuje tej presji i wypada poniżej swoich oczekiwań i możliwości. Przykładem takiego pianisty na VIII konkursie był Garrick Ohlsson. Już podczas zapowiedzi jego występu publiczność nagrodziła go wielkimi brawami. Ale Amerykanin grał dość nerwowo i nie zawsze dostatecznie kontrolował dźwięk instrumentu. Dlatego też jego występ, choć pod wieloma względami interesujący, wypadł poniżej oczekiwań, co potwierdzają relacje krytyki muzycznej. W moim przekonaniu VIII Konkurs nie dostarczył nam interpretacji porównywalnych np. ze wspaniałymi kreacjami Marthy Argerich czy Dang Thai Sona.

A jednak na tle finalistów Gawriłowa zaprezentowała się bardzo dobrze. Zaproponowana przez nią interpretacja *Koncertu f-moll* potwierdza jej dojrzałość artystyczną. Pianistka wykonała utwór unikając nadmiernego eksponowania wirtuozowskich elementów, tak charakterystycznych dla stylu brilliant. Wyjątek stanowi brawurowo zagrana koda w części finałowej. Wykonanie respektuje z pietyzmem zapis kompozytora. Artystka nie szuka oryginalnych rozwiązań, skupia się przede wszystkim na dokładnej realizacji zapisu nutowego. Słuchając tego nagrania w kontekście rejestracji innych laureatów mogę tylko podziwiać tak wielkie zdyscyplinowanie pianistki. Niekiedy tylko brakuje mi w tym wykonaniu indywidualnych propozycji interpretacyjnych, które cechowały występy laureatki we wcześniejszych etapach. Choć ogólne wrażenie po wysłuchaniu

koncertu jest bardzo korzystne, trudno jest mi wyodrębnić i opisać elementy wskazujące na indywidualizm tej interpretacji. Tym, niemniej wszystkie konkursowe wykonania Gawriłowej charakteryzuje przede wszystkim wielka kultura dźwięku i dbałość o niuanse. Artystka poprzez maksymalne wykorzystanie możliwości brzmieniowych instrumentu ukazuje Chopina jakby z innej perspektywy. Jej interpretacje często przywodzą na myśl dzieła Debussy'ego czy Ravela. Gawriłowa jawi się zatem jako spadkobierczyni francusko-rosyjskiej szkoły pianistycznej.

Pomimo niewielu rejestracji nagrań Rosjanki, do których udało mi się dotrzeć uważam tę artystkę za jedną z ciekawszych osobowości minionych edycji konkursów chopinowskich oraz za jedną z bardziej wyróżniających się w swojej generacji przedstawicielek rosyjskiej szkoły pianistycznej. Jestem przekonany, że gdyby jej dorobek wykonawczy był bardziej popularyzowany, np. poprzez wznawianie publikacji jej płyt oraz odtwarzanie nagrań konkursowych w środkach masowego przekazu, byłaby z pewnością bardziej rozpoznawalna w środowisku melomanów i osób profesjonalnie związanych z pianistyką.