

Prof. dr hab. Bogusław Rottermund

maj 2023 r.

Inspiracje i interpretacje - *Maski op. 34* Karola Szymanowskiego

Obok *Mitów op. 30* na skrzypce i fortepian, *Maski op. 34* oraz *Metopy op. 29* są sztandarowymi dziełami programowej muzyki na fortepian lub z jego udziałem skomponowanej przez K. Szymanowskiego. Wszystkie cykle pochodzą ze środkowego okresu twórczości i powstały w latach 1915-1916.

Teresa Chylińska konstatuje w eseju „O poetyckim charakterze wyobraźni Karola Szymanowskiego” otwierającym wolumin Karol Szymanowski – *Pisma*, tom 2 *Pisma literackie*, zeb. i opr. Teresa Chylińska, PWM Kraków 1989 r., s. 38-39:

„We wszystkich kompozycjach tego czasu w tytułach lub tematach przewija się wątek jakiejś miłości. [...] *Metopy* – reminiscencje miłosnych przygód Odysa; oto *Kalipso* o czułym sercu, porzucona wreszcie przez podróżnika na rozkaz bogów, *Nauzykaa* – radosne olśnienie Odyseusza – rozbitka, *Wyspa syren* – wspomnienie zwycięskich zmagania z niszczącym czarem zdradzieckich uwodzicielek morza.” [...] Miłość przywdziewa jednak także maski: groteski, drwiny, szyderstwa; bywa tragicznym, nierozpoznanym grymasem Tantrisa – Tantrysa z Hardtowskiej trawestacji staroceltyckiego eposu *Tristan i Izolda*, niepokojącą maską Szeherezady lub szyderczą Don Juana – nieszczęsnego Prometeusza miłości, skazanego na wieczną żłudę tęsknoty. Bóg entuzjazmu, ekstazy, zapamiętania, radości – oto

starszy od Apollona Dionizos. Duch jego przeniknięty jest miłością. Więc może to on, Dionizos, jest bohaterem dzieł Szymanowskiego? Najpierw (w *Mitach* i *Metopach*) sielski i spokojny, jak dawny wiejski bóg dionizjów, jeszcze tylko bóg radosnego upojenia. Potem, w *Maskach*, już posępny, tragiczny, a nawet (w *Agave*) szaleńczy i krwawy. Eurypidesowy, z *Bachantek*. Dionizos – grecka prefiguracja Chrystusa.”

Ta znakomita i niestrudzona polska muzykolożka, redaktorka naukowa 26-tomowej edycji dzieł Szymanowskiego i edytorka pełnej korespondencji twórcy oraz autorka dwutomowej biografii kompozytora poświęciła kilkadziesiąt lat na badanie życia i twórczości Szymanowskiego.

Fortepianowy tryptyk *Maski* op. 34 Karola Szymanowskiego powstał w latach 1915-1916 w posiadłości rodziny Szymanowskich w Tymoszówce, w tzw. domku ogrodnika, gdzie Karol urządził „kompozytornię” i mógł w spokoju oddać się swym zajęciom.

W październiku 1915 r. Szymanowski ukończył pierwszą część nowego cyklu - *Serenade de Don Giovanni*. Stanie się ona jednak ostatnią częścią tego tryptyku.

Już w maju 1916 r. Harry Neuhaus grał w Moskwie *Maski* na prywatnym spotkaniu muzycznej śmietanki miasta.

W lipcu 1916 r. wszystkie trzy *Maski* są już gotowe. Jako ostatnia powstała *Szeherazada*, umieszczona w późniejszym okresie na początku cyklu.

Ich oficjalne prawykonanie odbyło się w Petersburgu w Małej Sali Konserwatorium 12 (25) października 1916 r. Grał fenomenalny Sasza (Aleksander) Dubiański – wychowanek legendarnych artystów i pedagogów - Feliksa Blumenfelda i Anety Jesipow. Pianista miał wtedy zaledwie 18 lat...

Sasza Dubiański wykonał wtedy recital składający się z późnych dzieł Skriabina oraz Szymanowskiego (*II Sonata* op. 21 i *Maski* 34). Rosyjska Gazeta Muzyczna nr 43 z tegoż roku donosiła o

Maskach: „Najlepsza jest część trzecia – *Szecherezada* pełna fantastyki, wytworności i dowcipu”¹. O koncercie tym bardzo skrupulatnie pisali najwybitniejsi ówczesnie rosyjscy krytycy muzyczni i muzykolodzy. Borys Asafiew o grze Dubiańskiego wyraził się następująco: „Z pianistycznej strony opisane wyżej kompozycje przedstawiają dla wykonawcy materiał niezwykle bogaty, wymagający świetnego opanowania i wykorzystania wszystkich możliwości instrumentu. [...] Odwaga pianisty, który podjął się trudnego zadania [...] na szczęście znalazła usprawiedliwienie w wielkiej technice i jeszcze większym talencie p. Dubiańskiego [...]”². Inni podkreślali ekstazę, jak np. A. Koptiajew, czy wspaniałą żywiołowość i doskonałe zestawienie programu – obok dzieł A. Skriabina korespondujące z nimi K. Szymanowskiego (Grigorij Timofiejew).

Maski op. 34 zostały jak większość spuścizny Szymanowskiego wydane trzy lata później, tj. w 1919 r. przez wiedeńską Universal Edition. Kompozytor doskonale zdawał sobie sprawę ze stopnia skomplikowania swoich nowych utworów, tym niemniej o op. 34 i *III Sonacie* op. 36 pisze 19 sierpnia (1 września) 1918 r. do swego wydawcy Emila Hertzki: „Proszę, niech Pan nie wierzy pianistom, jeśli będą Panu coś mówić o jakichś ogromnych quasi trudnościach mojego nowego stylu fortepianowego. Wszystko jest właściwie zupełnie łatwe do wykonania i absolutnie dostosowane do fortepianu. *Maski* były już wiele razy grane (również publicznie) przez świetnego młodego pianistę Dubiańskiego w Petersburgu, a *III Sonata* przez Harry Neuhaus, którego Pan z pewnością dobrze pamięta”³.

Wkrótce ten wyjątkowy utwór włączają do swych repertuarów tacy wielcy pianiści jak Artur Rubinstein (od roku 1921, jemu jest dedykowana *Serenada Don Juana*), Zbigniew Drzewiecki

¹ K. Szymanowski – *Korespondencja, t. 1 1903-1919*, ed. Teresa Chylińska, PWM Kraków 1982 t. I, s. 479.

² Cytat za T. Chylińska – *Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica 2008, t. I, s. 396.

³ Szymanowski – *Korespondencja*, t. I, s. 547.

(od 1922 r.), Harry Neuhaus, któremu twórca zadedykował środkową część tryptyku, czyli *Błazna Tantrisa*. Tę część grywał na koncertach również sam kompozytor. Oto jeden z przykładów: 14 stycznia 1924 r. w Zakopanem w do cna wyziębionej sali Czerwonego Krzyża Szymanowski grał na zdezelowanym fortepianie 3 *Preludia* z op. 1, dwie *Etiudy* z op. 4 (zapewne *Nr 1* es-moll i *Nr 3* b-moll), *Menueta* (najprawdopodobniej z *I Sonaty c-moll* op. 8, ewentualnie szóstą wariację czyli *Tempo di minuetto con moto. Pomposo* z *II Sonaty* op. 21), *Serenadę Don Juana* oraz transkrypcje Wagnera we własnym układzie (*Śmierć Izoldy* i ostatni obraz z *Walkirii*), a także improwizował na zadane tematy, m.in. nokturn i wariacje na temat marsza zbójnickiego. Z właściwą sobie swadą i ironią skomentował to wydarzenie Kornel Makuszyński: „Wyprowadziliśmy muzyka tylnym wyjściem, aby nie spotkał go los Orfeusza, bo go bachtanki chciały rozerwać na pamiątkę”⁴.

Z kolei Zofia Nałkowska na łamach *Wiadomości Literackich* (1935 r, nr 1, s. 6) wspomina: „W [...] sali Morskiego Oka odbył się recital [Leopolda] Münzera. Usłyszałam wówczas po raz pierwszy Szymanowskiego *Maski*”⁵.

W swoich *Dziennikach* IV cz. 1 pisarka relacjonuje spotkania z Szymanowskim. Po wspomnianym koncercie padają z jej ust takie słowa pod adresem odbioru *Masek*: „niezgoda ze szczęściem”, „zapach nie kwiatów, raczej zapach powietrza”, „zmaganie się ze sobą raczej, niż ze światem”⁶. Słowa te bardzo ujęły kompozytora.

Wspomniany Zbigniew Drzewiecki podczas recitalu 18 grudnia 1922 r. oprócz *Masek* op. 34 i *III Sonaty* op. 36 Szymanowskiego grał również preludia Debussy’ego i Tansmana, *X Sonatę*

⁴ K. Makuszyński – *Ostatni list z Zakopanego*, „Rzeczpospolita” z 26 stycznia 1924. Cytat za: T. Chylińska – *Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica 2008, t. II, s. 170.

⁵ Szymanowski – *Korespondencja...*, t. III, cz. 3, s. 322.

⁶ Szymanowski – *Korespondencja...*, t. III, cz. 3, s. 386.

Skriabina, *Miroirs* Ravela, a więc dzieła nowe na polskiej estradzie. Warto w tym kontekście przypomnieć, że Stanisław Niewiadomski i Piotr Rytel - najbardziej zajadli przeciwnicy twórczości Szymanowskiego - w swych recenzjach i ocenach sugerowali zbieżność jego twórczości z kompozycjami Erica Satie, który większość życia spędził grając własne utwory (w tym „Wyschnięte embriony”) w paryskich kawiarniach, na co dobitnie wskazują stosowane przez nich pod adresem kompozytora epitety w rodzaju „kawiarniana wielkość” czy „rodzic martwych w zarodku płodów”⁷.

W swym *Diariuszu* K. Szymanowski zanotował 19 stycznia 1921r. podczas rejsu do USA: „Artur [Rubinstein – przyp. B. R.] grał dużo. Między innymi moje *Maski*.”⁸, a 24 lutego tegoż roku już w Nowym Jorku: „Graliśmy *Mity*. Artur *Maski*.”⁹

Metopy op. 29 oraz *Maski* op. 34 to jedyne programowe utwory na fortepian solo K. Szymanowskiego. Nie oznacza to, że stanowią ilustrację literackich pierwowzorów. Są jedynie nimi inspirowane.

Genialny tryptyk *Maski* zajmuje obok mniej lubianych przez kompozytora *Metop* op. 29 wyjątkowe, bo poczesne miejsce w polskiej muzyce fortepianowej tego typu okresu do II wojny światowej. Pierwowzory postaci wywodzących się z kręgów różnych kultur (arabskiej, celtyckiej, hiszpańskiej) znalazły „dalsze życie” nie tylko w licznych dziełach literackich, ale i muzycznych, czego znakomitym przykładem są oba programowe cykle K. Szymanowskiego: obok wspomnianych *Masek* op. 34 także *Metopy* op. 29. W swej doskonałej książce

⁷ K. Szymanowski – *Opuszczę skalny mój szaniec*, [w:] „Rzeczpospolita”, 8 I 1923. Cytat za: K. Szymanowski – *Pisma*, tom 1 *Pisma muzyczne*, zebrał i opr. Kornel Michałowski, PWM Kraków 1984, s. 86.

⁸ Karol Szymanowski – *Pisma*, tom 2 *Pisma literackie*, zeb. i opr. Teresa Chylińska, PWM Kraków 1989, s. 276.

⁹ Tamże, s. 282.

pt. *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* (wyd. Warszawa, 2009) Krzysztof Lipka dokładnie roztrząsa (s. 220-225 i 241-242) zagadnienie treści i symboliczności muzyki, a zwłaszcza, czy odnosi się ona do dzieła jako takiego, czy również do jego wykonania.

Maski otwiera najdłuższa muzyczna opowieść – *Szeherazada* (dedykowana Saszy Dubianskiemu), pierwotnie stojąca na ostatnim miejscu. Wielowarstwowy zapis wymaga najczęściej systemu trzech pięciolinii. Egzotyka, dźwięki natury, niekiedy nawiązanie do muzyki A. Skriabina, bogactwo wątków i ich barwność, długie tryle, powtarzanie dźwięków, orientalna, także taneczna rytmika, alterowane akordy i skomplikowana harmonika, pedałowe i ostinatowe nuty służą ukazywaniu barwności oraz podkreślaniu wyjątkowości narracji. Panuje tu dosłownie duszna atmosfera gorących bliskowschodnich nocy i ich sceneria, kreślona przebogata wyobraźnią twórcy oraz niespotykana w muzyce polskiej tego okresu wrażliwość dźwiękowa, chociaż utwór nie nawiązuje bezpośrednio do żadnej z fantastycznych opowieści tytułowej bohaterki z *Baśni tysiąca i jednej nocy*.

Ta muzyczna opowieść rozpoczyna się bardzo ciepło, delikatnie, miękko, wręcz czule - „nierzeczywista” melodyka o tajemniczym posmaku (każdy motyw prowadzony oktavami poprzedzony jest trzema przednutkami; górna pięciolinia) rozwijana jest na tle arpeggiów (środkowa pięciolinia), dla których tło tworzy ostinatowo, uspokajająco i usypiająco powtarzany dźwięk *a* z oktawy małej. Szybkie repetowane dźwięki (rodzaj wibrata) ożywiają atmosferę (t. 17-19). Męsko i władczo brzmi ustęp *Poco più mosso* (od t. 23). Można by go nazwać „tematem sułtana” lub jego kłótnią z tytułową bohaterką. Takie zestawienie tematów mimowolnie budzi skojarzenia z genialną częścią *Obrazków z wystawy* M. Musorgskiego zatytułowaną *Samuel Goldberg i Szmul*. Szybkie biegniki

wprowadzają niepokój, ale włącza się tremolo (*trillo*, od t. 34), które stopniowo łagodzi atmosferę. Cichną też ostinatowe dźwięki *A* z oktawy wielkiej, zamienione w t. 41-43 na dźwięki *b* (oktawa razkreślona). Pojawia się kolejny, „żeński” temat o rytmie siciliany. Jest ona dość trudno rozpoznawalna z powodu ligaturowego wiązania niektórych dźwięków, zakłócającego jej swobodnie płynący rytm. Z początkiem utworu temat ten wiążą repetowane w lewej ręce dźwięki o stałym, powtarzającym się motywicznie rytmie (ćwierćnuta – szesnastka – szesnastka). Brutalnie (*Più mosso, sforzato, crescendo e accelerando, forte*) przerywa sułtan od t. 61 opowieść Szeherezady. Jednak tytułowa bohaterka szybko odzyskuje inicjatywę (od t. 71), uspokajając męską zapalczywość. Kolejne odsłony jej opowieści stają się coraz ciekawsze, żywsze (zagęszczenie ruchu i brzmienia), z gorączkowością akordów (od t. 117) doprowadzając do potężnej kulminacji i wybuchu namiętności (od t. 123). Błogie uspokojenie następuje od t. 142 z wielopiętrową, genialną strukturą prowadzenia głosów. Groźne pomrukiwania repetowanych dźwięków w basie nawiązują do ostatnich taktów kulminacji i przypominają o niezadowoleniu sułtana (t. 168-170). Szeherezada nie daje się zbić z tropu i powraca do swej opowieści opartej o wcześniej eksponowany materiał. Jej narracja staje się jednak coraz szybsza, rozdygotana i gwałtowniejsza, gdyż napędzana jest strachem o własne życie (*Vivace agitato*, od t. 205). Druga, jeszcze potężniejsza i dłuższa kulminacja będąca wręcz wybuchem rozkoszy (od t. 249) wzbogacona została o wznoszące się przez ponad trzy oktawy szybkie figuracje a przede wszystkim długie tryle (od t. 255), w tym także tryle łańcuchowe (od t. 271). Przemieniają się one w tremola, które stopniowo cichną. Po krótkiej fazie przekomarzania się tremol i tryli rozbrzmiewają same tryle. Sześciotaktowe przypomnienie tematu siciliany (t. 295-300) prowadzi już bezpośrednio do powrotu tematu z początku utworu. Spina on dzieło swoistą, logiczną klamrą w całość i

jednocześnie obiecuje, że była to pierwsza opowieść, po której być może będą następować kolejne...

Jest to oczywiście jedna z możliwych opcji odczytania ukrytych znaczeń muzycznego materiału tak bardzo lirycznej, pięknej i wzruszającej pierwszej części *Masek*. Tektoniczną rolę we właściwym oddaniu klimatu *Szeherazydy*, klimatu zabarwionego silną erotyką odgrywa właściwa pedalizacja.

Jeszcze mocniej zakorzenione w pierwowzorze literackim Ernsta Hardta zatytułowanym *Tantris der Narr* z 1907 r., będącym jednym z wielu opracowań celtyckiej sagi o Tristanie i Izoldzie, jest drugie ogniwo cyklu. K. Szymanowski zadedykował je swojemu dalszemu kuzynowi Harry'emu Neuhausowi.

Oto po dziesięciu latach nieobecności Tristan, tym razem jako tytułowy *Błazen Tantris* pojawia się na dworze, by ujrzeć swą Izoldę. Jego była miłość nie dowierza mu i wystawia na próbę – ma być rozpoznany przez jej psa. I chociaż Tantris wychodzi z tej próby zwycięsko, porzuca wątpiącą w niego dawną kochankę. Kompozytor odmalowuje w utworze brzmienie tamburynu (od t. 54), ostro narastający taniec, motywy marszu i werbla (ósemka – dwie szesnastki – dwie ósemki, początek dzieła, partia lewej ręki), smutną skargę lub prośbę (t. 18-23) rozbrzmiewającą w partii lewej ręki na tle migotliwych figuracji prawej, a nawet wysoko w dyszkancie brzmiący krótki motyw ostro dźwięczącej dzwoneczkami czapki Arlekina (t. 3 i analogiczne). A może Stańczyka z obrazu Matejki? Słuchaczowi w tym miejscu nasunie się prawdopodobnie skojarzenie z *Poliszynelem* Rachmaninowa, *Scarbo* z *Gaspard de la Nuit* Ravela czy wreszcie *Gnomem* z *Obrazków* z wystawy Musorgskiego. Tym samym K. Szymanowski w pewien sposób nawiązuje do najlepszych wzorów gatunku. Błazeńskie sztuczki (t. 24-27 i analogiczne) o krótkiej, wręcz „ciętej” artykulacji i dysonansowym brzmieniu przeplatają się coraz częściej z głęboko lirycznym tematem miłosnym (w miejscach

oznaczonych przez kompozytora *Meno mosso*). Jest to bardzo śmiałe, nowoczesne powiązanie skrajnie odmiennych wątków z nagłymi "przeskokami" narracji. Na scenie pojawiają się muzycanci z tamburynem. Fragmenty z prezentowanych już wcześniej tematów (motywy prośby, błazeńskich sztuczek) zyskują nową oprawę i przypominają chwilami upojny taniec. Atmosfera zagęszcza się, następuje przyspieszenie tempa (*Subito molto vivace e agitato* od t. 73), rosną dramatyzm i napięcie, a wcześniejszy kolisty/wirowy taniec powoduje zawroty głowy (t. 82-85). A może właśnie w tym miejscu pojawia się postać wiernego psa, który kręci się w kółko próbując złapać własny ogon? Tego typu skojarzenie nasuwa się tu nie bez powodu, bowiem w takcie 90 cztery ostre, suche akordy symbolizują jego szczekanie – oto zwierzę rozpoznało swego dawnego pana i prowadzą do dramatycznego, hymnicznie rozpoczętego finału (t. 91), by po chwili rozdzierającej rozpacz i bólu przerodzić się stopniowo w smutek i rezygnację. Jeszcze raz pojawia się miłosny motyw (t. 101-102), dźwięk dzwoneczka z czapki (t. 103), coraz wolniejszy motyw błazeńskich sztuczek (od t. 104) – wszystkie na tle uspokajającej, lekko kołyszącej się melodii w partii lewej ręki zaczerpniętej z motywu miłosnego (czyli z t. 47-51). Wyciszony, zastygający koniec utworu symbolizuje ludzką samotność.

Stopniowe wzrastanie napięcia, wzmożony emocjonalizm już na etapie wprowadzania wyrazistych tematów o ostrych konturach powodują, że utwór brzmi niezwykle efektownie, świeżo a zarazem intrygująco i błyskotliwie. Zagęszczenie harmonii i dysonansów jest silnym czynnikiem ekspresji i podobnie jak w *Wyspie syren* z *Metop* wywołuje słuchowy efekt pokrewny stosowaniu skali dwunastotonowej. Mistrzowska charakterystyka poszczególnych tematów oraz ich łączenie, splatanie, zagęszczanie tworzy bogactwo narracyjne utworu.

W ogniwie tym kompozytor nie ogranicza swej roli do muzycznego opisywania wydarzeń - komentuje je, podobnie jak

postawę głównej postaci dramatu. Cierpkość, szyderczość granicząca z wulgarnością, rozpacz i bezsilność, brak patetyzmu, bezlitosny humor zbliżają utwór do rodzaju *commedia dell'arte*. Czyżby wpływ na takie muzyczne ukształtowanie *Błazna Tantrisa* miał genialny balet Igora Strawieńskiego *Pietruszka*, powstały w latach 1910-11¹⁰? Hipoteza ta wydaje się być tym bardziej kusząca, ponieważ właśnie w okresie komponowania *Masek*, czyli w latach 1915-1916 K. Szymanowski zaznajomił się z twórczością Igora Fiodorowicza Strawieńskiego.

Cykl *Masek op. 34* K. Szymanowskiego zamyka *Serenada Don Juana*, która jest spokrewniona duchowo z preludium *Przerwana serenada* C. Debussy'ego i *Alboradą del grazioso* z cyklu *Zwierciadła (Miroirs)* M. Ravela. Została ona zadedykowana Arturowi Rubinsteinowi¹¹.

Znaleźć w niej można quasi improwizacyjne kadencje (np. bardzo rozbudowana kadencja, w zapisie bez kresek taktowych otwierająca utwór), pięciokrotnie eksponowane „gitarowe” ritornella/refreny (pierwsza prezentacja – t. 2-5, druga – t. 22-25, trzecia – t. 42-46, czwarta - t. 81-88, ostatnia – t. 118-124 z improwizacyjnym rozszerzeniem w taktach 125-130 zawierającym quasi glissandowe figuracje) o niemal hiszpańskim temacie prowadzonym przez lewą rękę i arpeggiowanymi akordami w partii ręki prawej (obie ręce nakładają się na siebie grając w tym samym rejestrze), szyderczy śmiech obok uwodzicielskiego spojrzenia (pierwszy kuplet, t. 6-21), a także

¹⁰ Fortepianowe *Trzy fragmenty z baletu <Pietruszka>* pochodzą z 1921 r., są więc późniejsze od *Masek* Szymanowskiego.

¹¹ Ten wybitny, światowej sławy artysta popierał twórczość Szymanowskiego, prezentując na recitalach i koncertach m. in. preludia, etiudy, oba cykle wariacji, *II Sonatę A-dur*, *Maski i Metopy*, *Preludium i fugę cis-moll*, mazurki, *IV Symfonię „Koncertującą”* etc. Podobnie było z kuzynem Szymanowskiego - Harrym Neuhausem, prezentującym publicznie op. op. 1, 10, 14, 21, 34, 36 i Zbigniewem Drzewieckim propagującym op. op. 4 nr 3, 10, 33, 34, 36, 50, 60. Ten ostatni op. 34 i 36 opanował w ciągu zaledwie jednego miesiąca (Zbigniew Drzewiecki – *Wspomnienia muzyka*, PWM Kraków 1971, s. 164). Nawet Henryk Melcer wykonywał publicznie *II Sonatę* op. 21 Szymanowskiego.

natrętność, przebiegłość. W drugim kupiecie (t. 26-41) zaloty stają się coraz bardziej śmiałe. Trzeci (od t. 47) rozpoczyna się wręcz natrętnie i z determinacją. Posiada przy tym wybitnie improwizacyjny charakter. Przeradza się w swym rozwoju w podniosłą, aczkolwiek słodką, liryczną deklamację (oto bohater prawi wybrance komplementy) zakończoną potokiem myśli, które zostały zobrazowane przez szybkie figuracje. Bardzo emocjonalnie, wręcz dramatycznie wznosi się najbardziej rozbudowany czwarty epizod (od t. 89). Otrzeźwienie przynosi powrót pierwszego tematu (t. 118). Utwór wieńczy koda – początkowo eteryczne, wyciszone, spokojne *Poco meno* nabrzmiewa tempem i emocją w ostatnich taktach, w których na moment usiłuje się narodzić temat ritornella (t. 138-141, lewa ręka - repetowane trzydziestodwójki przedzielone pauzami). Podobny zabieg zastosował Szymanowski na końcu zanotowanej bez kresek taktowych kadencji rozpoczynającej utwór, gdy lewa ręka uparcie, wręcz obsesyjnie (ponad 60 razy!) i bez pauz powtarza dźwięk *des1*, z którego w drugim takcie (*Più mosso, dolce marcato*) rodzi się początek zasadniczego tematu ritornella.

Utwór pod względem formy posiada budowę ronda z czterema kupletami oplecionymi wspomnianymi gitarowymi refrenami, jednak zawilóści materiału muzycznego i jego przekształcenia, jak również zmieniające się rozmiary poszczególnych współczynników powodują, że nie jest ona prosta, symetryczna i tak łatwo rozpoznawalna. Jak w całym cyklu i tutaj zdumiewa skala zastosowanych przez kompozytora pomysłów technicznych i muzycznych. Sam twórca przyznaje w jednym z listów, że posiada ona pewne parodystyczne cechy. Bo jak inaczej można traktować szatański wręcz śmiech i paroksyzmy w taktach 47-52 (powtarzane w bardzo szybkim tempie motywy zawierające repetowane akordy i ich warianty) oraz w wielu następnych... Tytułowy bohater, a może (anty)bohater zaplątany w liczne miłosne afery stanowi typ egomana na próżno poszukującego nie

tylko prawdziwej miłości, ale i własnej tożsamości. W utworze doszukać się można echa flamenco, a nawet rysów niektórych postaci z *commedia dell'arte* – Scaramoucha (w najbardziej trafny i efektowny muzycznie sposób utrwalił jego postać Darius Milhaud w swym tryptyku na dwa fortepiany), czy Arlekina. W każdym przypadku chodzi jednak o protagonistów śmiałych w słowach, a miałych w czynach.

Klasyczne schematy formalne nie krępują swobodnej formy op. 34. Nowatorstwo środków, niezwykła faktura bliska orkiestrowej (choć twórca nie zrealizował planu instrumentacji dzieła na fortepian i orkiestrę), zapis na trzech pięcioliniach obszernych fragmentów utworów, plątanina współbrzmień dysonansowych i wielotonalnych brzmień niekiedy bardzo ostro/pikantnie, wyrazista kolorystyka, bogactwo stosowanych środków artykulacyjnych, maksymalne spotęgowanie siły brzmienia, nuty stałe i ostinato, urozmaicona ornamentyka, zdobnicze figuracje o wirtuozowskim blasku nie mają sobie równych. Skriabinowskie i impresjonistyczne, ale też witalistyczne (*Błazen Tantris*) inspiracje znajdują w *Maskach* op. 34 oryginalne przetworzenie. Prowadzą ku muzyce pełnej wzlotów i ekstazy, siły dramatycznego wyrazu (od zwątpienia, czulego liryzmu, poprzez głęboką refleksyjność po dramatyzm; od groteski i parodii po bunt), bogactwa i przepychu barw. Ku muzyce niemal zaczarowanej. Wyziera z niej głęboka prawda o poszukiwaniu miłości, o rozdźwięku natury ludzkiej, o cierpieniu i w końcu o nakładaniu tytułowych masek ukrywających prawdziwe oblicze człowieka. Jak pisze Tadeusz A. Zieliński w książce *Szymanowski. Liryka i ekstaza* „Stylistyczna i ekspresyjna złożoność *Masek* pozwala na ich rozmaite **myślowe** interpretacje”¹².

¹² Tadeusz A. Zieliński – *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM Kraków 1997, s. 129.

Pianistyczne interpretacje *Masek* op. 34

Karola Szymanowskiego

„Akcja” wykonywanego na żywo lub nagranych utworów dzieje się z perspektywy słuchacza tu i teraz. Ważkim staje się zagadnienie, czy proponowane przez pianistę ujęcie pozostaje w zgodzie nie tylko z programowym tłem utworu, z literackim pierwowzorem etc., ale przede wszystkim z intencjami kompozytora zapisanymi w nutowym tekście łącznie ze wszystkimi wskazówkami wykonawczymi dotyczącymi m. in. artykulacji, dynamiki, agogiki, temp, charakteru określonego również przez pozamuzyczny program dzieła (w tym wypadku jego związku z literaturą). Czy jego gra staje się wzbogaceniem, czy tylko pewnym uproszczeniem, spłyceniem idei; czy jest jedno-, czy wielowymiarowym muzycznym ukazywaniem wątków tak głęboko zakorzenionych w literaturze i świadomości człowieka. Czy wreszcie zdolna jest zaspokoić emocjonalne i estetyczne potrzeby odbiorcy. W swej doskonałej książce pt. *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* (wyd. Warszawa, 2009 r.) Krzysztof Lipka dokładnie roztrząsa (ss. 220-225 i 241-242) zagadnienie treści i symboliczności muzyki, a zwłaszcza, czy odnosi się ona do dzieła jako takiego, czy również do jego wykonania.

Oto syntetyczne „wizytówki” niemal czterdziestu płytowych nagrań *Masek* K. Szymanowskiego interpretowanych przez pianistów z kilkunastu krajów.

Wykonanie **Martina Roscoe** z 1994 r. cechuje pewna doza emocjonalnego chłodu, a supremacja czynnika intelektualnego nad emocjonalnym spłaszcza wymowę tryptyku. Artysta nie w pełni identyfikuje się z muzyczną sferą dzieła, które duchowo pozostaje mu obce.

Jerzy Godziszewski utrwalając ten tryptyk dla PR (sesja nagraniowa odbyła się w 1993 i 1996 r.) po mistrzowsku nadaje każdej części *Masek* indywidualne, bardzo charakterystyczne, wręcz realistyczne oblicze. Jego późniejsza wizja *Szeherazady* z 2007 r. emanuje raz mocą, raz łagodnością. Narracja utworu rozwijana jest na podobieństwo coraz bardziej wzbierających fal. Gra **Joanny Domańskiej** (realizacja 1992 r.) pozostaje w *Maskach* pragmatyczna, trzeźwa, konkretna, ujęta w wyraziste ramy metryczno-architektonicznego budowania wizerunku utworów.

Oba nagrania **Andrzeja Stefańskiego** – wychowanka Zbigniewa Drzewieckiego, są zbliżone do siebie, co świadczy o dużej stabilizacji artystycznych wizji wykonawcy na przestrzeni kilkunastu lat. To późniejsze, zrealizowane dla firmy Wifon w ramach kompletu dzieł na fortepian solo K. Szymanowskiego (lata 1978-1981, pierwsze nagranie w historii fonografii) wydaje się bardziej pogłębione, wyrafinowane, choć brzmieniowo zbyt naturalistyczne, niż utrwalona dla Polskich Nagrań Muza interpretacja z 1968 r.

Piotr Anderszewski w 2005 r. z powściągliwym operowaniem barwą i falowaniem dynamiczno-agogicznym rozwija narrację czyniąc to z coraz większą amplitudą. Prawidłowo buduje fazy napięć i odprężeń.

Martin Jones w nagraniu z lat 1992-1993 wykonuje *Maski* dosadnie, gdyż zbyt dosłownie realizuje wskazania kompozytora. Wykorzystuje maksymalny zakres środków ekspresji muzycznej, ale nie zawsze jest precyzyjny technicznie.

Anu Vehviläinen - fińska pianistka wykładająca w Akademii im. J. Sibeliusa w Helsinkach - urzeka sonorystyką i ukazywaniem najdrobniejszych szczegółów, spokojem a przede wszystkim głębią i trafnością ujęcia charakterystyki poszczególnych postaci. Realizacja pochodzi z czerwca 2010 r. Komplet fortepianowych dzieł Szymanowskiego nagrała w latach 2008-2016.

Urodzony w Malezji, wykształcony w Europie, wykładający w Londynie **Denis Lee** (rok realizacji - 1990) nie wciąga słuchacza w tok muzycznej narracji, gdyż gra w sposób formalny, przewidywalny i mało plastyczny, chociaż wygrywa i dogrywa wszystkie dźwięki.

Sinae Lee, która utrwaliła w latach 2002-2005 komplet dzieł na fortepian solo K. Szymanowskiego, rozczarowuje swym ujęciem op. 34. Jej gra okazuje się jedynie intuicyjna, absolutnie niepogłębiona, a w zamian obarczona dużą ilością błędów zarówno natury technicznej, jak i muzycznej.

Emily White na wydanej w 2009 r. płycie prezentuje kontrowersyjne i pozbawione mocy przekonywania nagranie op. 34. Bardzo liczne są niedoróbki techniczne a dysharmonia między poszczególnymi elementami wykonania, które nie pasują jedno do drugich, przyczynia się do braku spójności narracji.

Kreacja **Joanny Trzeciak** z 1990 r. okazuje się wyjątkowa pod wieloma względami. Przełamuje bowiem stereotypy i tradycję wykonawczą nadając (zwłaszcza nr 2) inną charakterystykę. Bogactwa i emocjonalnej autentyczności obrazów muzycznych nie są w stanie zakłócić ani kiepski instrument, ani słaba akustyka.

Janina Fialkowska w kontrowersyjnym ujęciu z 1995 r. wykonuje *Maski* ze słabym wyważeniem emocjonalnym i popadaniem w skrajności oraz częstym ignorowaniem wskazówek kompozytora.

Michał Wesółowski (nagranie 1998 r.) dość ciężko i powolnie wykonuje op. 34.

Elżbieta Wiedner-Zajac (wyd. 1993 r.) interpretuje tryptyk ciekawie, wielowymiarowo, choć nie zawsze precyzyjnie technicznie.

Mikhail Rudy (wyd. 2005 r.) gra wirtuozowsko, ale często mechanicznie. Zbyt mała jest elastyczność frazowania oraz stosowania zmian agogicznych, a łączenie ich z bezwzględnie

egzekwowaną dynamiką „okraszoną” dodatkowo predylekcją do stosowania skrajnych temp wydaje się nieprzekonujące.

Światosław Richter w londyńskim nagraniu dla BBC z 1970 r. gra niekiedy nerwowo, ekspresjonistycznie i potrafi być chwilami bezwzględny. Jego zarówno paryska jak i warszawska interpretacja – obie z listopada 1982 r. są spokojniejsze, bardziej impresyjne. Wszystkie nagrania łączą co najmniej dwie wspólne cechy: nadzwyczaj wyraźne ramy architektonicznego ujęcia oraz porządek metrorytmiczny. Niestety – artysta nagrał jedynie dwie pierwsze części tryptyku.

W rewelacyjnej, nowojorskiej interpretacji *Masek* w maju 1992 r. podczas tysięcznego koncertu gra **Kystiana Zimmermana** pozostaje zawsze rozpoznawalna – bezwzględnie dokładna technicznie, głęboko przemyślana i z supremacją pierwiastka intelektualnego nad emocjonalnym. Czynniki wirtuozowski jest stale obecny. Oprócz ostatniej cechy, wykonanie to pokrewne jest ujęciu Światosława Richtera.

Maski op. 34 w późniejszej o 30 lat interpretacji **K. Zimmermana** (nagranie DG 2022 r.) jawią się jako utwory obrazujące i odsłaniające w wielowymiarowy i frapujący sposób różne postawy ludzkie. Łatwość i „oczywistość” w kształtowaniu ich narracji oraz ewokowaniu różnych nastrojów jest zniewalająca, a unikanie przerysowań agogicznych i dynamicznych sprawia, że przyjmują kształt wręcz arystokratyczny. To wyjątkowa, niepowtarzalna wizja tego tryptyku. Jego nieomylny styl gry jest nadal łatwo rozpoznawalny.

Garri¹³ck Ohlsson w londyńskim nagraniu live z 23 stycznia 2008 r. oferuje mistrzowską, kolorystyczną i arystokratyczną w najlepszym tego słowa znaczeniu interpretację op. 34 ze

¹³Ur. w 1948 r. w Nowym Jorku. Do jego nauczycieli należeli m.in. Sascha Gorodnitzki, Rosinna Lhevinne, Claudio Arrau. Zwycięzca VIII Międzynarodowego Konkursu im. F. Chopina w Warszawie w 1970 r. Koncertuje na całym świecie. Nagrał ponad 70 płyt. Szczególnym sentymentem darzy muzykę Chopina i Beethovena.

stosowaniem całej palety barw, artykulacji, ze stabilnymi tempami i znakomitą czytelnością prowadzenia wszystkich wątków. Tego typu wykonanie znajdzie z pewnością wielu zwolenników.

Ujęcie zmagającej się przez wiele lat z kontuzją ręki **Carol Rosenberger** (1973 r.) nie stanowi szczytu wyrafinowania ani technicznego, ani tym bardziej muzycznego.

Cedric Tibergchien kreuje *Maski* w sposób bardzo aktualny a jednocześnie głęboki emocjonalnie i filozoficznie. Jego interpretacja to introspektywna i retrospektywna wiwisekcja człowieka, który zawsze przywdziewa tytułowe *Maski*. Spod nich wyziera jednak niezafałszowane, bezbronne „ja” każdego z nas. To zupełnie wyjątkowe ujęcie cyklu! Nagranie zostało zrealizowane w londyńskiej Henry Wood Hall w marcu 2013 r.

Marie-Katharine Girod (nagranie Paryż, czerwiec 1983 r.) ukazuje emocje głównych postaci cyklu bez upiększających retuszy. Dzięki temu osiąga w swej interpretacji jakże głęboką psychologiczną prawdę.

Alicja Fiderkiewicz w nagraniu live z sierpnia 2005 postawiła na emocjonalną, epicką, chwilami zaborczą interpretację op. 34. Niestety gra pianistki wykazuje wiele technicznych braków oraz pełna jest nierespektowania wskazówek kompozytora.

Rolfowi Plagge - profesorowi salzburskiego Mozarteum - brakuje w wykonaniu *Masek* śpiewności, budowania narracji i prowadzenia plastycznych linii melodycznych. Udawanie emocji, kanciasta fraza są trudne do zniesienia przez słuchacza.

Niezbyt dojrzała i przemyślana interpretacja op. 34 przez białorusko-polskiego, w chwili nagrania (2012 r.) 25-letniego **Kiryła Keduka**¹⁴ tylko chwilami bywa pomysłowa i

¹⁴ Białorusko-polski pianista urodzony w 1987 r. w Grodnie. Studiował w Gdańsku (u prof. Waldemara Wojtala) i w Imoli/Włochy (u Borysa Pietruszańskiego). Laureat kilku konkursów pianistycznych. Jego debiutancka płyta zawiera utwory kompozytorów polskich.

przekonująca. Częste niedociągnięcia powodują rozpadanie się utworów na fragmenty.

Znakomicie **Easley Blackwood**¹⁵ - kompozytor i pianista wykształcony w Yale i Paryżu w nagraniu z lipca 1990 r. interpretuje *Maski* op. 34, bowiem wielowątkowo, wielopłaszczyznowo, ewolucyjnie ujmuje materię i idee dzieła. Świeżość spojrzenia oraz bezpośredniość emocjonalna wykonawcy nie przeradzają się w dosłowność. Dzieło i jego interpretacja stają się uniwersalną przypowieścią o dwoistości natury ludzkiej. To doskonała, ponadczasowa kreacja.

Nie pozbawiona niedoskonałości interpretacja op. 34 przez **Petera Jablonskiego** z 2008 r. potrafi być „pełnokrwista” – bardzo pianistyczna a nawet wirtuozowska, bogata nastrojami i barwami.

Wykształcony w moskiewskim konserwatorium **Evgeny Starodubtsev**¹⁶ prezentuje chwilami w nagraniu z listopada 2010 r. niezwykle ciekawe rozwiązania interpretacyjne, jednak bardzo częste odstępstwa od zapisu nutowego oraz niekonsekwencje stawiają pod znakiem zapytania prawidłowość takiego ujęcia.

Również nagranie szwedzkiego pianisty **Rolanda Pöntinena** zrealizowane w 2005 r. jest kontrowersyjne. Obok pięknych fragmentów wykonawca zaskakuje nieprzemysłanymi działaniami niezgodnymi z intencjami kompozytora.

Wydane w 1983 r. nagranie **Josefa Bulvy**¹⁷ - amerykańskiego pianisty pochodzenia czeskiego - trzeba jednoznacznie określić jako bardzo złe i nie spełniające standardów, gdyż pianista zbyt woluntarystycznie potraktował muzyczny tekst – „gra siebie” (i

¹⁵ Urodzony w Indianapolis w 1933 r. Studiował w Yale i Paryżu, głównie kompozycję. Przez 40 lat wykładał w Chicago. Jako pianista nagrywał i propagował twórczość współczesną (Ives, Boulez, szkoła nowowiedeńska), a także Szymanowskiego i Caselli oraz własne utwory.

¹⁶ Ur. w 1981 r. Laureat kilkunastu konkursów pianistycznych. Studiował w konserwatorium moskiewskim w klasie Natalii Trull.

¹⁷ Josef Bulva (ur. 1943 r. w Brnie) nagrał utwory m.in. Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Mendelssohna, Webera, Brahmsa, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Skriabina, Prokofiewa.

to w sposób nieprzemyślany i nieprawidłowy muzycznie), a nie utwory K. Szymanowskiego.

Przpedalizowana i pozbawiona delikatności Szeherezada, znacznie ciekawiej zagrany Tantris i ustały (zmęczony) w swych podbojach Don Juan składają się na cykl, którego kolejne obrazy w ujęciu **Barbary Karaśkiewicz** nie są doskonałe, nie żyją pełnią emocji, ale i tak nie można im odmówić wielu dobrych cech. Jej CD została wydana w 2017 r.

Kunsztowne, zgrabne, wyczelowane, powabne to określenia nie pasujące do ujęcia *Masek* przez wykształconego w Paryżu **Matthewa Bengtsona** (nagranie - marzec 2013 r.). Bliższe są mu gra intuicyjna, a nie przemyślana, zgrzebność a nawet obcesowość brzmieniowa w wyższych gradacjach dynamicznych, minimalna nerwowość i nieczytelność szybkich przebiegów. Jego gra nie jest wieloznaczna i umożliwiająca odkrywanie przez słuchacza tkwiących w niej emocji, podtekstów, do których poszukiwania i odczytywania odbiorca byłby zachęcany. Nie ma w niej też po prostu poezji.

Pochodząca z Luksemburga **Cathy Krier**¹⁸ na płycie wydanej w 2017 r. porządnie pod względem warsztatu pianistycznego i dość ciekawie interpretuje *Maski*, choć kilka jej pomysłów wybiega poza przyjęte, także przez kompozytora, konwencje i ramy. To (jeszcze) nie oryginalność, czy nowatorstwo, lecz raczej próba poszukiwania i zdefiniowania swojego osobistego stosunku do utworu oraz jego treści – muzycznej i pozamuzycznej.

Interpretacja *Masek* przez **Andreę Vivaneta** (nagranie – kwiecień 2019 r.) nie epatuje wirtuozowskim zacięciem czy feerią barw. Rzetelność w szczegółowym odczytaniu tekstu i wskazówek wykonawczych idzie w parze z niewygórowanymi i bardzo stabilnymi tempami. Całości brakuje odrobiny

¹⁸ Pochodząca z rodziny muzyków, urodzona w 1985 r. w Luksemburgu. Kształciła się w rodzinnym mieście oraz w Kolonii i Fiesole (Włochy). Koncertowała w Europie., USA i Chinach. Na płyty nagrała utwory D. Scarlatti'ego, Rameau, Haydna, Chopina, Janačka, Dutilleuxa, Debussy'ego, Berga, Schönberga, Zimmermanna.

szaleństwa, spontaniczności, emocji, większej dozy entuzjazmu oraz zachwytu nad urodą tego cyklu, by móc głęboko wciągnąć słuchacza w tok narracji.

Przemyślana i czysta pedalizacja, wyrazista artykulacja, czytelność zarówno szczegółów jak i całościowego zamysłu architektonicznego są cechami łączącymi wszystkie ogniwa cyklu w ujęciu **Ronaldo Rolima**, wydanym na CD w 2019 r. Artysta każdą następną jego część gra coraz bardziej swobodnie i przekonująco, tworząc ciekawy i koncepcyjnie spójny tryptyk.

Nadzieje rozbudzone świetnym wykonaniem *Szeherazydy* przez **Justynę Gabzdyl** (nagranie z 2017 r.¹⁹) nie do końca zostały spełnione w *Maskach* op. 34 traktowanych jako tryptyk, czego powodem są dość liczne, chociaż w większości drobne odstępstwa od tekstu muzycznego i założeń kompozytora w drugim ogniwie cyklu.

Patricia Arauzo (nagr. 28-30 lipca 2020 r., wyd. 2021 r.)

nadaje każdej części tryptyku własne oblicze emocjonalne. Połączenie pasji muzykowania z wyrazistą osobowością artystyczną pianistki i jej emanacją, rzetelnością i pewnością warsztatu, czy wreszcie z bogatą wyobraźnią sonorystyczną oraz południowym temperamentem skutkuje powoływaniem muzycznych obrazów fascynujących swą urodą i siłą przekonywania. Tym bardziej, że słuchacz ma do czynienia z bodaj najwspanialszym programowym utworem fortepianowym swej epoki.

Spośród niemal czterdziestu omówionych powyżej nagrań stosunkowo łatwo wskazać te najlepsze/ultymatywne, bowiem aktualna, wręcz filozoficzna, przejmująca swą psychologiczną prawdą interpretacja Cedrica Tiberghiena wiele mówi o kondycji współczesnego człowieka. Podobnie jak kreacja Easleya Blackwooda to zjawiskowe wykonanie. Absolutnie

¹⁹ Dwupłytowy album oprócz op. 29 i 34 Szymanowskiego zawiera nagrania ballad Chopina.

godne wysłuchania są plasujące się również wśród najlepszych interpretacje G. Ohlsona, K. Zimermana, Ś. Richtera i J. Trzeciak.

Zadziwiający swym przepychem i kolorytem, bogactwem nastrojów, nowym typem ekspresji podkreślającej zmysłowość *Metopy* oraz *Maski* oszołamiają i porywają słuchacza swym fantastycznym malarstwem dźwiękowym. Przeczą konwencji języka muzycznego reprezentowanego przez Szymanowskiego w pierwszym okresie twórczości. Zwłaszcza *Maski* dzięki niespodziewanym zmianom pulsu, metrum i rytmu, nieoczekiwanym zwrotom narracji, tj. przeskokom z wątku na wątek, urywaniem go, wiązaniem oddalonych motywów o silnie zróżnicowanym charakterze, zaskakują bogactwem pomysłów i zmian harmonicznymi.

Dzięki swobodnej budowie, śmiałej, bardzo wnikliwie traktowanej, skomplikowanej, rozbudowanej i wielowarstwowej fakturze, do zapisu której bardzo często potrzeba trzech systemów pięcioliniowych, dzięki zaskakującym kontrastom wszelkiego typu oraz zmieniającym się uczuciom, dzięki różnorodności muzycznych wątków, nowemu językowi harmonicznemu (m. in. potężne, silnie dysonujące wielopiętrowe kolumny akordowe) a przede wszystkim dzięki wzbogaceniu brzmienia i jego barwności, której sprzyja także rozbudowany zasób środków artykulacyjnych – jednym słowem dzięki nowej **estetyce** stanowią fascynujące, wyjątkowe zjawisko. I chociaż zostało ono przygotowane przez utwory wcześniej skomponowane, Szymanowski w swych opus 29 i 34 odcina się od neoromantycznych retrospekcji.

Jakże wielobarwne, wciągające narracją i pomysłowością stosowanych środków wyrazu artystycznego *Maski op. 34* Karola Szymanowskiego zabierają słuchacza w niezwykłą,

fascynującą swym klimatem i brzmieniem muzyczną podróż.
Warto się w nią udać.

Jak wynika z powyższego przeglądu ponad trzydziestu pięciu nagrań *Masek* op. 34 K. Szymanowskiego, istnieje wiele możliwych sposobów ich artystycznego – pianistycznego ujęcia. Każdy słuchacz ma szansę znalezienia takich interpretacji, które będą najbardziej odpowiadać jego zapotrzebowaniom, zarówno estetycznym, intelektualnym, jak i emocjonalnym. A być może znajdzie w nich prawdę o samym sobie.