

# MKiDN

---

Zrealizowano w ramach stypendium  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Prof. dr hab. Bogusław Rottermund

maj 2023 r.

**Inspiracje i interpretacje -  
*Metopy op. 29 Karola Szymanowskiego*  
(w setną rocznicę wydania)**

Obok *Mitów op. 30* na skrzypce i fortepian, *Metopy op. 29* oraz *Maski op. 34* są sztandarowymi dziełami programowej muzyki skomponowanej przez K. Szymanowskiego na fortepian lub z jego udziałem. Wszystkie trzy genialne tryptyki pochodzą ze środkowego okresu twórczości.

„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 Odysusza – 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.” – konstatuje Teresa Chylińska 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.

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

**Metopy op. 29** skomponowane przez Karola Szymanowskiego w 1915 r., zostały opublikowane we Wiedniu u Emila Herztki w jego wydawnictwie Universal Edition 28 sierpnia 1923 r., czyli cztery lata później niż *Maski* op. 34.

Ich prawykonanie miało miejsce w czerwcu 1925 r. w Paryżu, a więc dopiero 10 lat po skomponowaniu i niemal dwa lata po wydaniu. Grał niestrudzony propagator dzieł Szymanowskiego i zarazem jego przyjaciel - pianista Jan Smeterlin.

Nie jest dziełem przypadku, że kolejność części tego tryptyku inspirowanego antyczną mitologią grecką odpowiada kolejności pojawiania się tytułowych postaci w homerowskiej *Odysei*. Dzieło zostało zainspirowane pobylem kompozytora na Sycylii i zwiedzaniem greckiej świątyni w stylu doryckim w Selinunt oraz muzeum archeologicznego w Palermo, gdzie kompozytor podziwiał metopy – płaskorzeźby ze scenami mitologicznymi pochodzące z fryzów sycylijskich świątyń.

Tryptyk ten uchodzi jednak za mniej dojrzały i nie tak eksponowany jak nieco późniejsze *Maski* op. 34. Nie zdobył też tak wielkiej popularności jak powstałe w tym samym okresie i z tych samych źródeł inspiracji *Mity* op. 30 na skrzypce i fortepian. Twórca w jednym z listów pisał, że *Serenada Don Juana z Masek* op. 34 jest „daleko więcej warta od tamtych odysejskich sztuczek”, mając zapewne na myśli *Metopy*. Tym bardziej stawiają one wykonawcy wysokie wymagania, by uczynić je interesującymi dla słuchacza. A przecież urzekają śródziemnomorskim światłem, finezją, skomplikowaną, ale swobodną budową<sup>1</sup> i wielopłaszczyznową, niemal orkiestrową fakturą oraz bogactwem szczegółów.

Emanują zmiennymi barwami, zmiennym metrum i rytmem, skomplikowanymi biegnikami i figuracjami oraz licznymi arpeggiami, tremolami i tremolandami, jak również bogatą i barwną ornamentyką. Żywiołem tych utworów jest falowanie i ruch. Brak sztywnych ram formalnej budowy (a tym samym symetrii) przyczynia się do spotęgowania wrażenia improwizacyjności przebiegu.

Kojarzą się z późnymi sonatami Aleksandra Skriabina i tryptykiem *Gaspard de la Nuit* Maurycego Ravela, a nawet z *Sonatą* op. 1 Albana Berga, bowiem kongenialnie i fascynująco łączą ich dźwiękową atmosferę, koloryt, sposób prowadzenia narracji. Pojawiają się także elementy witalistyczne (*Nauzykaa*). Tradycyjne związki funkcyjne systemu dur – moll ulegają znacznemu rozluźnieniu, chociaż podstawa toniczna zostaje zachowana.

Jednak Szymanowski nie odczuwa potrzeby zastąpienia tonalności innym czynnikiem strukturalnym, chociaż coraz bardziej się od niej dystansuje. Pojawia się bitonalność (*Calypso*,

---

<sup>1</sup> Jako tematy występują tu struktury melodyczno-harmoniczne, które ciągle zmieniają w toku utworu swą postać, rozmiar, charakter. Nie jest to związane z ich pierwotnym miejscem i znaczeniem, czyli sztywnymi kanonami budowy formalnej. Ewolują one swobodnie, choć logicznie. Statyczności formy sprzyjają za to powtórzenia materiału, jak ma to miejsce w *Wyspie syren* (np. t. 1-5).

t. 2-5). Aura dźwiękowa zbliża je o muzyki Debussy'ego i Ravela. Nie wyczuwa się w nich w najmniejszej nawet mierze „męki tworzenia” a strona harmoniczna czy wielopłaszczyznowa faktura nie jawi się w odbiorze jako skomplikowana (choć taką jest w rzeczywistości). Intuicyjność, emocjonalność, błyskotliwość, lotność, lekkość, niewymuszone przejście od realnego świata w wysublimowaną przestrzeń wyrafinowanej stylizacji urzekają w każdym ogniwie cyklu.

W pierwszej odsłownie *Metop - Wyspie syren*<sup>2</sup>, dedykowanej Loli Rościszowskiej, niemal słycać ich uwodzicielski śpiew, kipiel morską zobrazowaną przez tryle i tremola, frenetyczne nawoływania syren (arabeski) i męczarnie Odyseusza przywiązanego do masztu (arpeggia). Rozległe ornamentalne biegniki - pasaże i figuracje - falują jak morze tworząc koloryt niespotykany dotąd w twórczości Szymanowskiego. Wielotonowe dysonansowe akordy zawierają trytony<sup>3</sup>. Kolorystyczne zdobnictwo (np. przednutki w t. 7-8,), czy niemal atonalny język harmoniczny łagodzone są powracaniem powtarzających się, stałych dźwięków, stanowiących swoiste punkty oparcia i orientacji (np. t. 14-17, dźwięki basowe). Narastająca kulminacja, będąca obrazem rozszalałego morza, dąży do t. 60 – popisowej, poligenicznej toccatowej kadencji w technice *martellato* (lewa ręka gra nony, a prawa trójdźwięki na białych klawiszach), przechodzącej w tremolando, oznaczone przez kompozytora *quasi trillo*. Po tych pianistycznych szaleństwach burza raptownie ucicha - powraca spokojna narracja przypominająca początek utworu (czyli łagodnie falujące morze) a uratowany Odys płynie dalej.

---

<sup>2</sup> „Szaleniec, kto się zbliży i syren tych śpiewy / Usłyszy!” - Homer, *Odyseja, Pieśń Dwunasta*. Przekład Lucjan Siemieński.

<sup>3</sup> Słowo to jest homonimem oznaczającym w mitologii greckiej stwory morskie; w biologii traszki należące do rodziny salamandrowatych, gromada płazy; a w muzyce - kwartę zwiększoną bądź kwintę zmniejszoną, czyli odległość trzech całych tonów.

Część druga tryptyku zatytułowana *Calypso*<sup>4</sup> została zadedykowana Annie Szymanowskiej – siostrze kompozytora. Wg Homera nimfa *Calypso* więziła Odyseusza siedem lat na swej wyspie Ogygii<sup>5</sup> i chciała uczynić go nieśmiertelnym zapewniając mu wieczną miłość. Narracja płynie tu wyjątkowo spokojnie - początkowe *Lento. Mesto* ożywione zostało kilkakrotnie wskazówkami *Più mosso* lub *accelerando*, jednak polecenia oznaczające uspokojenie, zwalnianie, zamieranie, powstrzymywanie etc. występują aż około trzydziestu razy. Świadczy to o wadze, jaką kompozytor przywiązywał do właściwego ujęcia agogiki utworu i jego idei.

W kompozytorskim zamyśle miała ona odzwierciedlać ponadczasowość, bezgraniczność, wieczne trwanie, nierzeczywistość. Rozmigotana trylami, tremolami, falująca agogicznie, z powtarzającymi się, przeplatającymi kapryśnymi frazami melodycznymi i motywami przyjmuje *Calypso* coraz to inny odcień wyrazowy – od delikatnego erotyzmu po ton władczy. Wspólną cechą jest wzbogacenie barw lirycznego materiału melodycznego quasi tremolami / tremolandami, tworzącymi znakomite tło kolorystyczne gorącego żaru miłosnych uniesień.

Nagromadzenie emocji wspomaganą rozbudowaną harmoniką o egzotycznym kolorycie znajduje swe rozwiązanie/ujście w cudownie brzmiącym końcowym akordzie A-dur zabarwionym dodatkowo dźwiękiem fis. Cześć ta w największym stopniu nawiązuje do zdobyczy francuskiego impresjonizmu, zwłaszcza do biegników *Ondine* - pierwszej części tryptyku *Gaspard de la Nuit* Ravela. Częste tremolanda mogą wskazywać na inspirację sięgającą aż do późnych dzieł fortepianowych F. Liszta.

---

<sup>4</sup> „Nimfa Kalypso, z bogiń najcudniejsza kształtem, / Pragnąca go małżonkiem przy sobie mieć gwałtem.” – Homer, *Odyseja, Pieśń Pierwsza*, wersy 17-18. Przekład Lucjan Siemieński.

<sup>5</sup> Obecnie do miana siedziby Calypso pretenduje kilka wysp: Gozo (Wyspy Maltańskie), Gawdos (Grecja), Melite/Mljet (Chorwacja), włoska Pantelleria koło Sycylii, Liparia lub Panarea (Wyspy Eolskie), znajdująca się nieopodal Gibraltaru hiszpańska Isla del Perejil, a nawet leżące na Atlantyku Wyspy Kanaryjskie oraz Madera.

Metaforyczność, iluzyjność, unikanie przez kompozytora dosłowności silnie odcisnęły swe piętno na tym ogniwie.

Ostatnia część tryptyku op. 29 powstała w domku ogrodnika w Tymoszówce, gdzie Szymanowski urządził swą „kompozytornię” i miał spokój. Twórca zadedykował ją Mariannie Dawydow/Davidoff. Tytułowa bohaterka - Nauzykaa<sup>6</sup> będąca córką króla Feaków, pomogła Odysowi, gdy morze wyrzuciło go na brzeg. Delikatne, eteryczne motywy w partii lewej ręki symbolizują jej zwiewny taniec – metrum 6/8 i rytm (ósemka z kropką – szesnastka – ósemka) do złudzenia przypominają sicilianę. Słoneczny koloryt, taneczność, delikatność, beztronski nastrój, żartobliwość a nawet niewinna kokieterijność ustępują pod wpływem rosnącego napięcia i niepokoju (od t. 50 z szerokimi figuracjami i ich stopniową pionalizacją powodującą zagęszczenie brzmienia). W kulminacji namiętne wyznanie miłosne królowny, zawierające materiał muzyczny pochodzący z *Calypso*, zostaje definitywnie odrzucone przez Odysa. Zawiedziona, pełna melancholii Nauzykaa powraca zniechęcona do swego, tym razem bardziej powolnego tańca, zabawy, gry w piłkę.

Ta prześliczna, najbardziej przyjazna słuchaczowi część *Metop* dzięki łatwo uchwytej, stale rozwijanej narracji i melodyce stanowi genialne zwieńczenie cyklu. Jego programowość nie oznacza u K. Szymanowskiego ilustracyjności. Wieloznaczna symbolika uwieczniona w kamiennych doryckich metopach oraz *Metopach op. 29* Szymanowskiego nie ilustrują *Odysei*. Ich zadaniem jest wzbudzenie emocji i skojarzeń, zarówno u widza, jak i słuchacza.

### **Okoliczności powstania i pierwsze wykonania**

---

<sup>6</sup> „Więc ku dziewczkom rzucona piłka z rąk Nausiki / Leci, cel swój mija i pada w głąb rzeki, / A one w śmiech i wrzaski. Odys ze snu rwie się, / Usiadł [...]” - Homer, *Odyseja, Pieśń Szósta*. Przekład Lucjan Siemieński.

W maju 1915 r. gotowa jest już pierwsza część *Metop*, a w październiku kolejne dwie, które H. Neuhaus grał Stefanowi Spiessowi.

Kompozytor Tadeusz Kassern wspomina: „Jako uczeń Konserwatorium Lwowskiego w klasie fortepianu poznałem – licząc lat 16 – twórczość Szymanowskiego z jego *Etiudy b-moll*. [...] *Etiuda* podziałała na mnie potężnie, otworzył mi się nowy, nieznany świat. Zacząłem sprowadzać kompozycje Szymanowskiego, i pamiętam, iż np. polirytmia *Metopes* postawiła mnie przed tajemnicami muzycznymi nie do rozwiązania.”<sup>7</sup>

W *wyspie syren* występuje bitonalność, np. w pasażu/kadencji granym w prawej ręce na białych, a w lewej na czarnych klawiszach. Nic zatem dziwnego, że wśród zwolenników Stanisława Niewiadomskiego i Piotra Rytla będących zajadłymi krytykami kompozytora, Szymanowski uchodził za „demonia fałszów”.

W listopadzie 1922 r. H. Neuhaus skarżył się w liście do K. Szymanowskiego, że nie ma nut *Metop*, *III Sonaty* i innych utworów, z wyjątkiem kilku rękopisów (m.in. *Masek* i *12 Etiud*).<sup>8</sup> *Metopy* ukazują się drukiem dopiero 28 sierpnia 1923 r.

14 stycznia 1923 r. Leopold Morin w Salle Gaveau w Paryżu gra *Calypso* i *Nauzykę* z *Metop* oraz utwory Schuberta, Skriabina, Bartoka, Tasmana i twórców francuskich.

Po wykonaniu tym Helena Kahn-Casella (1876-1952) – pianistka, akompaniorka i korepetytorka, była żona kompozytora Alfredo Caselli mieszkająca od 1919 r. samotnie w Paryżu, dobry, chociaż nieco egzaltowany duch i oddany druh K. Szymanowskiego - pisze 16 stycznia 1923 r. do kompozytora przebywającego w Warszawie: „Nie znałam zupełnie *Metop* i nie wiem, czy Morin dobrze je zagrał. Podczas pierwszego

---

<sup>7</sup> Muzyka 1937, nr 4-5, s. 139; cytata za: Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 1, s. 87.

<sup>8</sup> Według: Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 1, s. 453.

wykonania szczególnie podobała mi się *Kalipso* i zakończenie *Nauzyki*, to znakomity fragment – wyznam jednak, że to Pańskie dzieło nie wywarło na mnie tak wielkiego wrażenia, jak *Maski, Mity* czy *Etiudy*.”<sup>9</sup>

W liście z 4 marca 1923 r. kompozytor przyznaje Helenie Kahn-Caselli rację, pisząc do jej: „Bardzo chciałbym również, żeby Pani spróbowała przejrzeć trochę w domu *Nauzykę* (czy była wtedy dobrze wykonana?). Myślę, że to jeden z moich najlepszych utworów. Co do dwu innych (*Metop*), to w rzeczy samej nie są nadzwyczajne.”<sup>10</sup>

W lutym tego samego, czyli 1923 r. w Paryżu grane są *Metopy, Szeherezada, Mity*. Jednym z wykonawców był Mieczysław Horszowski.

W 1923 r. H. Neuhaus bardzo intensywnie koncertuje, dając niekiedy nawet trzy koncerty tygodniowo. Gra też utwory Szymanowskiego. Leonid Sabaniejew (pierwszy biograf A. Skriabina) o jego recitalu w Kijowie tak pisał 15 listopada 1923 r. na łamach tamtejszej prasy (fragment): „Wspaniale oddany został w jego interesującym programie mało znany u nas Szymanowski. Jego <<etiudy-problemy>>, niezwykle ciekawe i bogate wewnętrznie, są nową próbą syntezy harmonicznego świata Skriabina z niemieckim wpływem, promieniującym od klasyków i Regera.”<sup>11</sup> W podobnym tonie komentowano występy Neuhaus w Moskwie, Charkowie, Odessie.

7 czerwca 1924 r. w Paryżu (teatr Vieux Colombier) Jan Smeterlin „wspaniale” - wg słów H. Kahn-Caselli (list do A. Iwańskiego z 9 czerwca 1924 r.<sup>12</sup>) grał m. in. *Metopy*.

W końcu sierpnia 1924 r. Smeterlin zapytuje kompozytora w postscriptum swego listu z Bielska: „Co wolałby Pan, żebym grał

---

<sup>9</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 1, s. 494.

<sup>10</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 1, s. 524.

<sup>11</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 1, s. 568.

<sup>12</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 118 i 120.



w Londynie? *III Sonatę* czy *Metopy*? Będę to prawdopodobnie grał również w Paryżu, w grudniu.”<sup>13</sup>

24 września 1924 r. Szymanowski odpowiada: „Nie chciałbym Panu niczego sugerować, jeśli chodzi o moje utwory na recital w Londynie. *Metopy* są mniej znane, ale wydaje mi się, że większe wrażenie wywiera [*III*] *Sonata*. Proszę więc wybrać według własnego uznania. W obu wypadkach będę cieszył się jednakowo, wiedząc, że zagra Pan to wspaniale.”<sup>14</sup>

Ostatecznie zabrzmiały *Metopy*, a w recenzji (*Revue Musicale*, 1 marca 1925 r., VI nr 5, s. 295) pisano: „[...] *Metopy* Szymanowskiego ukazały mistrzostwo Polaka, Jana Smeterlinga, niedawnego przybysza, zdolnego i mogącego zejść daleko: rytmem, wspaniałością tonu, niezwykłą pamięcią muzyczną przypomina *Marchex'a*.”<sup>15</sup>

„To coś przeogromnie wzruszającego, że robi mi Pan prezent swoimi nowymi *Mazurkami*, które kocham, jeszcze ich nie znając. [...] W Londynie będę więcej razy grał, co pozwoli mi na wykonanie *III Sonaty*, *Metop*, a może do tego czasu także *Mazurków*.” – wynika z listu J. Smeterlina do Szymanowskiego (Wiedeń, 25 września 1924 r.)<sup>16</sup>.

30 czerwca 1925 r. Jan Smeterlin gra *Metopy* w Paryżu (fortepian Gaveau). Owocna przyjaźń pianisty z kompozytorem rozwija się nadal, bowiem J. Smeterlin w liście do kompozytora (Sztokholm, 20 października 1925 r.) zapowiada: „6 listopada będę w Berlinie grał *Metopy*”<sup>17</sup>.

Najnowsza twórczość Szymanowskiego została zanalizowana również na łamach prasy brytyjskiej: „*Szecherezada*, a także *Tantris* to zapewne arcydzieła [...]. *III Sonata* pomimo swego rozmachu jest nierówna, głównie z powodu niezbyt obiecującego materiału, z którego zbudowana jest końcowa fuga. [...]

---

<sup>13</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 157.

<sup>14</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 175.

<sup>15</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 176.

<sup>16</sup> Cytat za: Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 178.

<sup>17</sup> Szymanowski – *Korespondencja...*, t. II, cz. 2, s. 374.

Delikatność ciągle jest bliska sentymentalności, a siła – gorączkowości. Jednakże nie ulega wątpliwości, że twórczość jego jest oryginalna i przyciągająca, szczególnie dla pianisty. Rytmu u Szymanowskiego są bardzo zróżnicowane, bardzo niewiele jest elementów nowoczesnej techniki pianistycznej, których nie byłby świadom. [...] Delikatność, z jaką używa arpeggiów, to jeden z punktów styčných łączących Szymanowskiego z Ravelem. *Nausicaa*, chociaż raczej pozbawiona treści, jest wspaniałym studium technicznym, z całym blaskiem *Ondine* czy *Scarbo* [z tryptyku *Gaspard de la Nuit* Ravela – przyp. B. R.]” - analizuje Adrian Collins na łamach *The Chesterian* 1927 r., nr XI s. 33-38<sup>18</sup>. Odnośnie do tematu fugi z *III Sonaty* autor zapewne nie słyszał hejnału mariackiego, bowiem jej temat Szymanowski oparł o pastiszowo opracowany jego początkowy motyw.

Znaczący ton przybierają głosy muzykologów niemieckich. Joseph Marx w 1933 r. pisze: „Coś z przymglonego kolorytu Debussy’ego daje się słyszeć w *Metopach op. 29* [...]”. Kompozytor daje się poznać „[...] jako miłośnik antyku – w swych *Impresjach greckich op. 29* [czyli *Metopach* – przyp. B. R.], [...] a jako technik-wirtuoz w obydwu sonatach fortepianowych op. 21 i op. 36.”<sup>19</sup>

Jakże wielobarwne, wciągające narracją i pomysłowością stosowanych środków wyrazu artystycznego *Metopy op. 29* Karola Szymanowskiego zabierają słuchacza w niezwykłą, fascynującą swym klimatem i brzmieniem muzyczną podróż. Chociaż sam kompozytor nie cenił ich tak bardzo jak cykl *Maski op. 34*, warto się w nią udać.

---

<sup>18</sup> Cytat za: Szymanowski – *Korespondencja...*, t. III, cz. 1, s. 237.

<sup>19</sup> „Anbruch”, listopad/grudzień 1933 r., s. 133-135), cytat za: Szymanowski – *Korespondencja...*, t. IV, cz. 2, s. 328-329.

## Pianistyczne interpretacje *Metop* op. 29

Karola Szymanowskiego

Jak wygląda zagadnienie **pianistycznych** interpretacji *Metop* op. 29? „Akcja” wykonywanego lub nagranego i słuchanego/odsłuchiwanego utworu 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 wskazówkami wykonawczymi dotyczącymi m. in. artykulacji, dynamiki, agogiki, temp, z charakterem określonym również przez pozamuzyczny program dzieła - w tym wypadku jego związki 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 (s. 220-225 i 241-242) zagadnienie treści i symboliczności muzyki, a zwłaszcza, czy odnosi się ona do dzieła jako takiego, czy do jego wykonania.

O mistrzostwie *Metop* op. 29 K. Szymanowskiego świadczy fakt, że przez każdego pianistę odczytywane są inaczej. Ich „pojemność interpretacyjna” i odporność na różnorakie zakusy wykonawców jest nawet większa, niż w *Maskach* op. 34. Mniejszą popularność *Metop* wśród pianistów można tłumaczyć nie tylko samym stosunkiem kompozytora do swego dzieła, ale i nie tak eksponowanym czynnikiem wirtuozowskim, chociaż stawiają one pianistom najwyższe wymagania muzyczne (m. in. kreowanie barw, kolorystyka, wielowątkowa i

wielopłaszczyznowa narracja etc.), jak i warsztatowe, czyli techniczne (m. in. sprawność, biegłość palcowa, niezależność rąk, różnorodne odcienie artykulacyjne i dynamiczne itd.). Tym samym znakomicie ukazują stopień kreatywności pianisty, jego wyobraźnię sonorystyczną i kunszt w odczytaniu utworu lub jego brak.

Wykwintność, arystokratyczne maniery, subtelność, pozostawianie słuchaczowi swobody i miejsca na grę jego wyobraźni nie są niestety zjawiskiem częstym wśród wykonań op. 29.

Metopy do starożytne płaskorzeźby i sposób narracji proponowany przez **Martina Roscoe** (nagranie z 1994 r. dla firmy Naxos) przypomina raczej ich oglądanie, opisywanie, a nie muzyczne ilustrowanie akcji odnośnych scen z homeryckiej *Odysei*. Pianista wyraźnie nawiązuje do francuskiego impresjonizmu. To piękna, choć nieco jednostronna interpretacja cyklu ze znakomitą częścią ostatnią.

„Gęsta” gra **Jerzego Godziszewskiego** (nagranie z 1993 r. dla Polskiego Radia) odzwierciedla wielowymiarowość postaci (meandrowanie fraz, nakładanie się wielu plastycznie ukazywanych motywów, zmienność nastrojów oraz emocji) i gorący klimat Sycylii, zaś czytelność artykulacyjna – przejrzystość tamtejszego powietrza.

**Andrzej Stefański** proponuje niezwykle piękną, udaną, wzorcową, inteligentną interpretację. Elementy impresjonistyczne i ekspresjonistyczne pozostają w równowadze. Świetna narracja, elastyczność agogiczna, plastyczność w prowadzeniu rysunku melodycznego, wielopłaszczyznowość, wielowątkowość, szczypta improwizacyjności i kapryśności, nieodczuwanie szybkich temp to główne atuty wykonania. Artysta ukazuje bez uproszczeń i „skrótów”, jak łatwa w odbiorze może być „trudna” muzyka. Cykl utrwalił nagrywając

w latach 1978-1981 na płytach firmy Wifon pierwszy na świecie komplet dzieł na fortepian solo K. Szymanowskiego.

**Piotr Anderszewski** (nagranie z 2005 r.) podkreśla z kolei nowatorstwo języka muzycznego *Metop*, stąd interpretacja ta nie należy do łatwych w odbiorze. Jego wykonanie jest żywym przykładem, że dłuższe niż u innych pianistów czasy trwania nie muszą oznaczać wyłącznie wolniejszego tempa, lecz bezgraniczne wsłuchiwanie się w wybrzmiewanie dźwięków, rozkoszowanie się ich barwą, a operowanie czasem w tak plastyczny, wciągający sposób sprawia, że wyraźnie percypuje się mikrodynamikę i tworzenie napięć interwałowych. Zasługą jego wyobraźni jest transcendentalna zdolność scalania tego typu ważnych „drobiazgów” w koherentne całości. Przeciętny słuchacz nie zdając sobie sprawy, dlaczego mu się taka interpretacja podoba, wyczuwa jej kreatywność, wyjątkowość i to, że obcuje ze Sztuką przez duże „S”.

**Joanna Domańska** (nagranie z roku 2007 dla firmy Dux) do minimum redukuje okazywanie uczuć w grze, emocję, ciepło. Panuje duch rzeczowości przy braku poetyckości. Wynika to nie z rodzaju brzmienia, lecz chłodno-logicznego operowania czasem muzycznym oraz nie pozwalania sobie na drobne niuanse i „smaczki”.

**Denis Lee** (nagranie z 1990 r.) tworzy swoistą, intrygującą (być może nawet irytującą!), niezbyt spójną stylistycznie mieszankę (od impresjonizmu, poprzez ekspresjonizm do witalizmu, zahaczając o abstrakcjonizm a nawet kubizm!). Woluntarystyczne i egoistyczne traktowanie materiału muzycznego *Metop* nie ma tu sobie równych, choć formalnie i warsztatowo wszystko jest na swoim miejscu.

**Aleksandra Utrecht** w nagraniu na płycie Polskich Nagrań Muza z roku 1973) przewidywalnie prowadzi narrację i jej rozwój. Równowaga wszystkich elementów powoduje, że wykonanie jednak niczym szczególnym się nie wyróżnia, nie jest charakterystyczne, chociaż stoi na bardzo wysokim poziomie.

Oprócz ostatniego ogniwa brakuje mu jednak odrobiny szaleństwa, spontaniczności, swobody.

Opus 29 w interpretacji **Martina Jonesa** nagrany w latach 1992-3 może się podobać, jeśli słuchacz przyjmie a priori założenie, że środkowy okres twórczości K. Szymanowskiego zwrócony jest całkowicie ku impresjonistycznej estetyce kompozytorów francuskich przełomu XIX – XX wieku. A tak przecież nie jest...

W znakomitej, jakże wieloznacznej interpretacji **Cedrica Tibergchiena** z roku 2014 op. 29 staje się tryptykiem o wybitnie impresjonistycznym charakterze – to rzeczywiście odzwierciedlenie podziwiania i zachwycania się kompozytora oraz wykonawcy antycznym kunsztem, który sprowokował ich obu do wizjonerskiego utrwalenia - ucieleśnienia w świecie dźwięków mowy starożytnych kamieni...

*Metopy op. 29* w ujęciu **Emily White** (wydanie 2009 r.) to sugestywne, malarskie wizje, z których każda tworzy logicznie zamkniętą całość i jest wypełniona frapującą treścią. Związek pomiędzy poszczególnymi częściami cyklu jest swobodny, a nawet umowny i wypływa z ich impresjonistycznego potraktowania. Całość brzmi bardzo przekonująco, a pianistka ukazuje swój kunszt z najlepszej strony.

Aż dziw bierze, że podobne pod względem faktury i wyrazu op. 29 i op. 34 **Mikhail Rudy** (nagranie z r. 2005) potraktował odmiennie. Znacznie bliższy ideom kompozytora pozostaje w *Metopach* niż w *Maskach*, gdyż drugi cykl traktuje zbyt technicznie i dosłownie, zapominając o poetyckich pierwowzorach, a za to realizuje się jako pianista – wirtuoz, mimo nie zawsze wygórowanych temp.

Charakterystyka poszczególnych metop nie jest przekonująca w ujęciu **Sinae Lee**. Komplet dzieł Szymanowskiego w jej interpretacji został utwalony w latach 2002-2005. Brakuje przewodniej idei – czy to konsekwentnie rozwijanej narracji, na którą składają się m.in. plastyczne frazowanie oraz przekonujące

operowanie agogiką i dynamiką, bądź potraktowania cyklu impresjonistycznie z ewokowaną feerią barw z jednoczesnym ukazywaniem wielopiętrowych struktur i bogactwa wątków. Niestety – jej wizje są płaskie i monochromatyczne.

Mistrzostwo pedalizacyjne oraz w kształtowaniu barw *Metop*, rewelacyjne operowanie wieloma wątkami naraz (każdy w innym odcieniu dynamicznych, artykulacyjnym i barwowym!), starannie dobrane tempa, które są adekwatne do sposobu prowadzenia narracji i **dialogu ze słuchaczem** pozwalają uznać interpretację **Anu Vehviläinen** za wzorcową (nagranie z 2008 r.). Nie jest ona bynajmniej przeznaczona dla odbiorców żadnych tzw. mocnych wrażeń. Te znajdują u wielu innych, mniej wyrafinowanych wykonawców. Ta fińska pianistka wykładająca w Akademii im. J. Sibeliusa w Helsinkach utrwaliła fonograficznie komplet dzieł fortepianowych K. Szymanowskiego, a jej kolejne płyty ukazywały się co 2-3 lata.

Dla **Rolfa Plagge** wykładającego w Mozarteum w Salzburgu operowanie kilkoma planami dźwiękowymi jednocześnie, zachowanie złotego środka między cyzelatorstwem szczegółów a perspektywicznym obejmowaniem całości dzieła, czy plastyczne operowanie agogiką **nie** należą do mocnych stron jego sztuki wykonawczej. Krótki i niewielki w natężeniu pogłos, predylekcja do gry mało wiązanej oraz suchość a także twardość brzmienia w wyższych gradacjach dynamicznych sprawiają, że impresyjny urok op. 29 nie dochodzi do głosu. Nade wszystko brakuje jednak autentyczności współprzeżywania dzieła podczas dźwiękowego powoływania go do życia.

W nagraniu z 1995 r. **Janina Fialkowska** nadając każdej części inną charakterystykę, zgubiła wspólną nić łączącą poszczególne ogniwa. Nie układają się one w cykl (część pierwsza zbyt impresjonistyczna, część druga - autobiograficzna, część trzecia - ekspresjonistyczna), a interpretacja każdego z nich obarczona jest licznymi mankamentami.

**Światosław Richter** (nagranie live, Wiedeń, 20 lutego 1989 r.; artysta utrwalił jedynie dwie pierwsze części tryptyku - *Wyspę syren* i *Calypso*) to impresjonistycznie kolorowa aura, skrajnie samodzielne w narracji i kształtowaniu barw poszczególne głosy/plany, wyciszona, czysta technicznie, precyzyjna gra, rozmigotane, subtelne tryle i arabeski, falowanie z coraz większą amplitudą, wzorowy porządek metrorytmiczny, ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy z jednoczesnym dostrzeganiem najdrobniejszych szczegółów. Całość sprawia kolosalne wrażenie. Artysta opowiada o mitycznych wydarzeniach z pewnym dystansem, a i tak osiąga frapujący wizerunek dzieła.

Zatrzymajmy się chwilę na tej właśnie interpretacji.

Wyciszona, impresjonistycznie kolorowa aura towarzyszy od samego początku *Wyspie syren*, której wykonanie trwa 5.05. Skrajnie samodzielne w narracji i kształtowaniu barw są poszczególne głosy/plany (od t. 7), co przy bardzo czystej technicznie, precyzyjnej grze robi kolosalne wrażenie. Poczuciu znacznego oddalenia sprzyja wszechogarniający spokój wspomagany subtelną dynamiką. Jednak napięcie (dźwiękowe, nie agogiczne!) wzrasta nieubłaganie od taktu 22 na olbrzymiej płaszczyźnie do pierwszej kulminacji w takcie 31, by w dalszym przebiegu falować coraz częściej i z coraz większą amplitudą. Potężne *Fortissimo con passione* od taktu 53 daje zaledwie przedsmak tego, co nastąpi w dalszym przebiegu – nawałnicy *Allegro assai agitato e tempestoso* (t. 60). Rozmigotane, subtelne tryle i arabeski (od t. 61) dominują przed powrotem tematu początkowego (t. 73) – równie subtelnie potraktowanego jak na początku utworu. Prymat w konsekwentnym ukazywaniu architektoniki dzieła idący w parze z bogatą kolorystyką nie przeszkadzają, a tym bardziej nie zakłócają wzorowego porządku metrorytmicznego oraz czytelności każdego dźwięku. Wyczuwa się jednak, że artysta, będący przecież genialnym narratorem, „zaledwie” opowiada o mitycznych wydarzeniach pozostając w stosunku do nich w chłodnym dystansie. W interpretacji tej



znakomicie ujawnia się tak często podziwiana (także przez samego Harry'ego Neuhaus, u którego Richter studiował, wliczając przerwy spowodowane m.in. zawieruchą wojenną, w sumie 10 lat) cecha tego pianisty – ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy – jakby z lotu ptaka z jednoczesnym dostrzeganiem w dziele najdrobniejszych szczegółów. Złudzenie to pianista osiąga (przynajmniej w tym utworze) spokojem agogicznym i całkowitą przewidywalnością wydarzeń, bowiem „z góry” wie, że wszystko zakończy się szczęśliwie. A przy tym Richter unika dosłowności, uporczywej ilustracyjności, natrętnego dydaktyzmu w ukazywaniu urody utworu, a tym bardziej pouczenia odbiorcy – muzyka pozostaje najważniejsza przy wzorowym odzwierciedleniu tekstu utworu. Na takie mistrzostwo stać największych!

*Calypso* (5.57) – w całości zapisana przez kompozytora w systemie trzech pięciolinii została zagrana nieco swobodniej agogicznie niż część poprzednia. Dominują refleksyjna narracja i raczej ciemne barwy brzmienia. Wydaje się, że pianista bardziej emocjonalnie zaangażowany jest w proces wykonawczy, choć oczywiście (jak na Richtera przystało) daleko mu do spontaniczności. Duży diapazon dynamiczny, płynne zmiany nastrojów tworzą frapujący wizerunek – dźwiękowy portret tytułowej bohaterki.

Analizując stosunek Richtera do twórczości K. Szymanowskiego nie można pominąć faktu, że pianista ok. dwudziestokrotnie wspomina nazwisko kompozytora na łamach swych pamiętników zatytułowanych *O muzyce* i prowadzonych od 1970 do 1995 r.

Już od 1939 r. Richter studiuje utwory Szymanowskiego. Na swój japoński debiut uważany przez niego samego za udany<sup>20</sup> (Osaka, wrzesień 1970 r.) wybiera m.in. dwie pierwsze części z *Masek op. 34*. Do jego ulubionych utworów tego kompozytora

---

<sup>20</sup> Zadowolenie z występów było rzadkością u Ś. Richtera, który wobec własnej gry pozostawał niezwykle krytyczny.

należały w pierwszej kolejności *I Koncert skrzypcowy*, *II* i *III Sonata fortepianowa* a także balet *Harnasie* wysłuchane w Leningradzie 19 kwietnia 1979 r. pod dyr. Zdzisława Szostaka, z genialnym solistą w tym dziele – rodowitym góralem tenorem Andrzejem Bachledą, z którym Richtera łączyła przyjaźń od czasów poznania się z nim w Zakopanem), słyszane kilkakrotnie *Stabat Mater* (dyr. m.in. W. Rowicki), *III Symfonia* (dyr. W. Rowicki), opera *Król Roger* (pianista był zachwycony przedstawieniem pod dyr. R. Satanowskiego 13 grudnia 1976 r. w Teatrze Starym w Krakowie).

Podczas pobytu i koncertów we Wiedniu 11-20 lipca 1983 r. Richter przesłuchuje własne nagrania z Paryża z Sali Gaveau (z listopada 1982 r.; m.in. *II* i *III Sonatę* oraz *Maski*) i notuje w swoim pamiętniku zatytułowanym *O muzyce*: „Znowu przesłuchuję <<mojego>> Szymanowskiego. Wg ilości utworów jakie gram, można zrozumieć moje przywiązanie do niego. *Jest ono prawdziwe!* Niewielka (ale bardzo powoli rosnąca) prawdziwa muzyczna publiczność zaczyna go rozumieć i być może <<uznawać>> (wśród nich nie ma zbyt dużo muzyków). Marzę o tym (ale się boję) nauczyć jeszcze dwa utwory z *Metop: Wyspę syren* (niezwykłej trudności) i *Calypso* - ale kiedy to będzie? Ileż na świecie jest dobrej muzyki!?!”<sup>21</sup> Jakaż pokora wobec sztuki wyziera z ostatniego zdania! Pianista zrealizował swój plan i zezwolił na fonograficzne utrwalenie „wymarzonych” dwóch pierwszych części tego cyklu<sup>22</sup>.

W lutym 1991 r. Richter notuje w pamiętniku uwagi o kasecie ze zanalizowanym powyżej nagraniem z Wiednia (live, 20 lutego 1989 r.) zawierającej 2 *Metopy op. 29* (nr 1 i 2): „Wydaje się, że to sukces...”<sup>23</sup>.

We wpisie z 6 sierpnia 1993 r. o tym samym nagraniu wykonawca napisał: „Szymanowski. Bardzo trudno oceniać te

---

<sup>21</sup> Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniwniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 286.

<sup>22</sup> Zanalizowane powyżej autoryzowane nagranie live z Wiednia (sala Yamaha) z 20 lutego 1989 r., wydane przez firmę Decca.

<sup>23</sup> Bruno Monsaingeon – *Richter. Dniwniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 377-378.

utwory wg zapisu...”<sup>24</sup> Najprawdopodobniej słowa te dotyczą słabej jakości technicznej nośnika – kasety magnetofonowej, jaką pianista dysponował.

**Winston Choi** - kanadyjski pianista wykładowca w Chicago (nagranie z 2005 r.) nie prowadzi w żadnej metapie epickiej narracji. Muzycznie nie relacjonuje wydarzeń i nie utożsamiając się z nimi powoduje to samo odczucie u słuchacza. Pianista bardzo dokładnie podczas zwiedzania muzeum ogląda ze wszystkich stron wykute w kamieniu metopy. Nie podziwia, nie komentuje, nie krytykuje, lecz fotograficznie utrwała zastany (żadnych napięć agogicznych, epatowanie zwolnieniami na końcach fraz, zdań), niezmienny (skromny zakres dynamiki, unikanie forte) od wielu stuleci obraz. Zawiera on bardzo dużo szczegółów, tak jakby oglądał metopy przy pomocy szkła powiększającego. Artysta potrafi chwilami grać kolorowo. Przyjęta przez niego koncepcja jest ryzykowna. Idealnie nadaje się do muzykoterapii kojącej nadwyrężone nerwy jako uspokajające tło, ale nie na (epi)centrum przykuwające całą uwagę odbiorcy. Na dodatek brak różnicowania charakteru poszczególnych części sprawia, że z nagrania wieje nudą.

Grę urodzonego, wykształconego w Genewie i tamże wykładowcę **Massimiliano Dameriniego** (nagranie z 1987 r.) cechuje pewna surowość muzyczna: mała plastyczność i elastyczność prowadzenia frazy oraz jakość brzmienia (młoteczkowe, chwilami agresywne) sprzyjają wrażeniu, że op. 29 powstał znacznie później i zdecydowanie bardziej należy do muzyki nowszej, aniżeli sięgającej swymi korzeniami impresjonizmu.

Op. 29 został nagrany przez pochodzącą z Bułgarii **Krassimirę Jordan** w 1995 r. Pianistka nie wciąga słuchacza w tok narracji z powodu formalnego do niej podejścia i

---

<sup>24</sup> Bruno Monsaingeon – *Richter. Dnienniki, Dialogi*; wyd. ros. Moskwa 2007, s. 407.

niewspółprzeżywania wykonywanej muzyki. Jej gra jest nieciekawa, bezosobowościowa, chociaż z formalnego punktu widzenia poprawna. Zabrakło koncepcji, wyobraźni sonorystycznej, giętkości agogicznej i plastyczności dynamicznej. Wydaje się, że muzyka K. Szymanowskiego tego okresu nie znajduje w artystce emocjonalnego oddźwięku.

Bardzo rzetelne, noszące wiele cech impresjonistycznych wykonanie szwedzkiego artysty **Rolanda Pöntinena** (nagranie z 2005 r.) ukazuje jego pianistykę z najlepszej strony i budzi szacunek, choć nie zachwyca głównie z powodu braku agogicznej giętkości frazowania i mało plastycznego wypowiedzenia motywów.

Najbardziej kolorystyczny cykl utworów fortepianowych K. Szymanowskiego nie urzeka swoimi barwami w wykonaniu (nagranie z 2013 r.) **Mathewa Bengtsona** - francuskiego pianisty urodzonego w 1975 r. Ujęciu artysty brakuje ciepła, gry półcieniami, subtelności, czarowania zmiennymi nastrojami, plastycznego operowania agogiką. Trzeba jednak przyznać, że środkowa metopa interpretowana jest lepiej i bardziej przekonująco.

**Ronaldo Rolim** w nagraniu z r. 2019 w kaligraficzny, bardzo czytelny sposób kształtuje narrację *Metop* op. 29. Utrzymuje porządek metryczny, przejrzystość i logikę w prowadzeniu narracji. Zaskakuje niestety chwilami dziwnymi pomysłami artykulacyjnymi, nie mającymi uzasadnienia w tekście nutowym i zbyt wyróżniającymi się na tle utworu. Wydaje się również, że jego uwaga i wrażliwość nie są skierowane na kształtowanie barwy brzmienia instrumentu. W sumie ciekawa, nieskazitelna (?) wizja tryptyku, jednak daleka od fascynującej.

Jakże wielobarwne, wciągające narracją i pomysłowością stosowanych środków wyrazu artystycznego *Metopy* op. 29 Karola Szymanowskiego zabierają słuchacza w niezwykłą,

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

Jak wynika z powyższego przeglądu ponad dwudziestu nagrań *Metop* op. 29 K. Szymanowskiego, istnieje wiele możliwych sposobów ich artystycznego – pianistycznego ujęcia. Należy mieć nadzieję, że każdy słuchacz znajdzie te, które będą najbardziej odpowiadać jego zapotrzebowaniom, zarówno estetycznym, intelektualnym, jak i emocjonalnym.