

## Jan Ekier (1913–2014) gra utwory Sergiusza Prokofiewa

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Jan Ekier (1913–2014) – pianista, kompozytor, muzykolog, filar polskiej chopinologii oddał jej niemal całe zawodowe życie. Kojarzony jest przede wszystkim z 36-tomowym Narodowym Wydaniem Dzieł Fr. Chopina oraz pracą dydaktyczną jako wieloletni profesor PWSM/AMiFC w Warszawie i kierownik jednej z dwóch katedr fortepianu. Nieco mniej znana jest jego działalność kompozytorska (bardzo udane utwory fortepianowe, pieśni). Aktywność pianistyczna i nagraniowa nie ograniczała się do prezentowania i utrwalania interpretacji dzieł F. Chopina. Pozostawił na płytach interpretacje utworów J. S. Bacha, K. Szymanowskiego oraz własnych miniatur fortepianowych<sup>1</sup>, jak również analizowanych poniżej nagrań opusów S. Prokofiewa. Wyłania się z nich sylwetka wszechstronnego artysty łączącego wiele aspektów wnikliwej pracy muzykologicznej z żywym wykonawstwem. W repertuarze zachowanym na różnych nośnikach dźwiękowych dominuje muzyka polska.

### PROKOFIEW

Zdyscyplinowanie, skromność, przejrzystość (transparentność), regularność, dyscyplina kompozytorska i architektoniczna dzieł, logika (rozwoju), współczesny racjonalizm, dociekliwość, jasność i klarowność wypowiedzi to główne cechy przypisywane twórczości Sergiusza Prokofiewa. Wielogłos nie uchodził jego uwadze: „Gdzie szukać drogi ku nowym lądom, jak nie w polifonii” – mawiał twórca. Formę sonatową Prokofiew traktował nie jak „krępujące ubranie”, co było typowe dla impresjonistów, lecz jako źródło inspiracji. Jego wszechstronna twórczość (symfoniczna, kameralna, fortepianowa, wokalna, baletowa, operowa, muzyka filmowa – m in. do arcydzieł Siergieja Eisensteina – *Aleksander Newski* i *Iwan Groźny*) należy do najpowszechniej akceptowanych i lubianych w muzyce XX wieku.

Charakterystyczne stały się kierunki poszukiwań twórczych S. Prokofiewa owocujące

---

<sup>1</sup> Patrz: Bogusław Rottermund, *Fonograficzna sylwetka Jana Ekiera w repertuarze niechopinowskim*, „De Musica/Krytyka Muzyczna” 2014, nr 9.

stałym rozwojem i takimi cechami jak: 1) klasyczny porządek w neoklasycznym języku dźwiękowym; 2) stylizacja muzyki XVIII wieku (np. słynna *I Symfonia D-dur* – „Klasyczna”); 3) toccatowość, motoryczność, ostinatowość; 4) liryzm – często kontemplacyjny, ale zarazem ekscentryczny, ironiczny, cierpki; 5) scherzowość – śmiech, groteska, szyderstwo, sarkazm; 6) oszczędność i ekonomia stosowanych środków.

Kompozytor od 1908 działał z sukcesem jako pianista – doskonały interpretator własnych dzieł. Świadectwem tego są nie tylko pochlebne recenzje, ale i dostępne do dziś nagrania m. in. *III Koncertu fortepianowego C-dur op. 26* (nagranie z 1932 r.), wielu utworów na fortepian solo, zwłaszcza drobnych, wśród nich także dziewięciu fragmentów z *Wizji ulotnych op. 22*).

W młodych latach Jan Ekier miał okazję słuchać gry S. Prokofiewa „na żywo”. W swoim repertuarze posiadał jego *III Koncert fortepianowy C-dur op. 26* oraz dzieła na fortepian solo – oprócz tych utrwalonych na płycie – *Utwory op. 12*. O wykonaniu *III Koncertu* w Warszawie pod dyr. W. Rowicki pisano: „Ekier zaprezentował się jako wytrawny znawca stylu i problematyki Prokofiewa. Jego genre odtwórczy łączy w sobie cechy na wskroś polskiej osobowości artystycznej z kulturą i umiarem charakterystycznym dla pianistyki zachodnioeuropejskiej”<sup>2</sup>. Zwracano uwagę na to, że znakomite możliwości pianistyczne pozwalają mu „swobodnie realizować własne wizje artystyczne. W kreowanie ich wkłada artysta nie tylko całą swoją wewnętrzną kulturę, lecz również olbrzymią wiedzę o świecie dźwięków”<sup>3</sup>. Po jego wykonaniu pianista zagrał jeszcze trzy Prokofiewowskie bisy.

O interpretacji tego samego utworu w grudniu 1959 r. w FN w Warszawie pisano, że gra pianisty jest „racjonalistyczna”, ale „wzbudzająca [...] ogromny entuzjazm”. „Pozornie sucha i kostyczna tworzy w rzeczywistości skończoną koncepcję artystyczną...”<sup>4</sup>. Koncert ten artysta wykonywał wielokrotnie w Polsce i za granicą. Ze studentami pracował nad kolejnymi utworami S. Prokofiewa: *I i II Koncertem fortepianowym*, *Sarkazmami op. 17*, *Wizjami ulotnymi op. 22*, *III, V i VII Sonatą fortepianową*.

Na płycie długogrającej Polskich Nagrań Muza (SX 1051, wyd. 1973 r.) Jan Ekier utrwalił komplet *Wizji ulotnych op. 22* oraz *VII Sonatę B-dur op. 83* S. Prokofiewa.

---

2 *Życie muzyczne: Witold Rowicki – Jan Ekier*, „Tygodnik Powszechny”, 1958 r., nr 18, s. 7; cyt za: Aneta Teichman, *Jan Ekier*, Kraków 2013 s. 93.

3 Ibidem.

4 J. Stażelski, *Sergiusz Prokofiew i jego wykonawca*, „Kierunki”, 20 grudnia 1959, cyt. za: ibidem, s. 94.

### Jak w kalejdoskopie, czyli *Wizje ulotne op. 22*

Dwadzieścia uroczych miniatur fortepianowych op. 22, skomponowanych w latach 1915–17 cieszy się powodzeniem zarówno wśród adeptów pianistyki, jak i wytrawnych wykonawców (Martha Argerich, Emil Gilels, Jewgienij Kisin, Jewgienij Koroliow, Olli Mustonen, Harry Neuhaus, Steven Osborne, Leonard Pennario, Sergiusz Prokofiew, Światosław Richter, Vestard Shimkus, Władimir Sofronicki, Maria Judina). Można je traktować jako pełen cykl lub zbiór. W drugim wypadku czynienie z niego antologii (H. Neuhaus, Richter, Gilels) wyraźnie wskazuje na preferencje artystyczne wykonawców.

Aforystyczne utwory o wyjątkowo kompaktowych rozmiarach zostały po raz pierwszy wykonane w Piotrogradzie w 1918 r. przez kompozytora. U ich podstaw leży motto poety – symbolisty Konstantina Ballmonta: „W każdej ulotnej chwili widzę światy wypełnione przez barwną grę tęczy”. W stosunku do *Sarkazmów op. 17* wyczuwa się pewne umiarkowanie, choć narracja muzyczna płynie burzliwie/wartko i postępowo na podobieństwo wydarzeń tamtych czasów. Nowoczesność była wszystkim, realizm – archaizmem. S. Prokofiew całkowicie zanurzony w swojej twórczości nie interesował się wydarzeniami politycznymi i społecznymi. Podświadomie dystansował się od ekstremizmów muzycznych. Słychać to wyraźnie w lirycznych ogniwach op. 22. urzekających swą prostotą, tęsknotą za czystością linii i skromnością. S. Prokofiew odkrywa nowe światy harmoniczne, a tylko pięć wizji (nr 7, 8, 9, 10, 17) otrzymuje znaki przykluczowe sugerujące tonację.

**Nr 1** (*Lentamente*) diatonicznej melodii prowadzonej w prawej ręce towarzyszą opadające akordy w ręce lewej. Z głębi niskiego rejestru wynurza się linia wstępująca o tajemniczym charakterze. Drugiemu powtórzeniu tematu towarzyszy chromatycznie opadający ruch ósemkowy. Już w wykonaniu pierwszej wizji przez Jana Ekiera słyszalna jest pewna doza błogości, oddalenia od spraw codziennych. Jednak operowanie konkretnym brzmieniem, z miękkim zagłębianiem się do samego dna klawisza, lecz bez nadmiernego, przeromantyzowanego legata przywołuje słuchacza do rzeczywistości.

**Nr 2** (*Andante*) – rozłożona na trzech płaszczyznach – linia basu to ruch ćwierćnut tworzących podstawę harmoniczną, oktawowo przednutki g3-g2 brzmią przenikliwie a główna linia o zróżnicowanej rytmice wije się kapryśnie w środkowym rejestrze. Jej wykonanie cechuje wolniejszy ruch niż w *Wizji nr 1*, molto legato z bogatą pedalizacją, b. szkliscie brzmiący najwyższy rejestr. Romantyczna postawa pianisty, wszechogarniający spokój zaburzony został

jedynie idealnie wyrównanymi technicznie, szybkimi przebiegami.

**Nr 3** (*Allegretto*) – przesuwane (tj. postępujące w ruchu sekundowym, kierunek wznoszący) w prawej ręce akordy i basowe nuty tworzą obramowanie dla linii środkowego głosu prowadzonego w ruchu równoległym z prawa ręką. Delikatność wręcz impresjonistycznego brzmienia ostro kontrastuje z ruchliwszym odcinkiem środkowym o charakterze scherzoso. Charakterystyka wykonania: frazy rozpoczynane przez pianistę z lekkim naciskiem, wyraźne prowadzenie głównego tematu, lekkie, zabawowo potraktowane przebiegi szesnastek. Przesuwane akordy w prawej ręce pozostają w cieniu pozwalając, by czynnik melodyczny górował nad nimi. Znakomita pedalizacja zmiękcza brzmienie i pozbawia je ostrości.

**Nr 4** (*Animato*) pomysłowa, miniaturowa (49 taktów) toccata w metrum 6/8 rozpoczyna się ruchem ósemkowym, by przejść w girlandy szesnastek a zakończyć się ćwierćnutowymi (takt 3/4) akordami staccato *pianissimo piu sostenuto e senza Pedale!* Interpretowana w nie za szybkim tempie, z wyraźnie przekazywaną artykulacją, z energią. Ostre kontury motywów i fraz doskonale korespondują z wyrazistym kształtem artykulacji wszystkich dźwięków. Jawią się one nie jako okrągłe, lecz nieco chropowate, kanciaste.

**Nr 5** (*Molto giocoso*) powstała jako pierwsza. Liczy sobie 19 taktów i tryska radością. Znakomitym pomysłem są rozłożone akordy G- F- i w końcu C-dur w prawej ręce (z repetowanymi w każdej figurze górnymi dźwiękami), łączone z rozłożonymi dźwiękami akordów Fis-/Ges-dur w lewej przypadającymi na słabe części grup rytmicznych, A wszystko w dynamice fortissimo i artykulacji staccato. Świetnie uchwycona charakterystyka wizji, czemu sprzyja szklisty odcień brzmienia w najwyższym rejestrze. Pedał trzymany przez całą drugą połowę miniaturowy nie rozmazuje tak konturowo potraktowanej artykulacji.

**Nr 6** (*Con eleganza*) o jambicznej rytmice w lewej ręce stanowi wyszukane studium dwugłosu o kołyszącym, tanecznym charakterze. Wizja dziarsko potraktowana – w żywym tempie, z dużą dozą antyromantyczności wyrażonej w charakterze brzmienia i artykulacji (poco legato – niemal non legato z użyciem prawego pedału). Jedynie w końcowych taktach utwór przywdziewa romantyczną szatę. Mimo szybkiego pulsu grana jest przez J. Ekiera o wiele wolniej niż przez kompozytora (nagranie z 1935 r.) interpretującego ją w iście „ekspresowym” tempie.

**Nr 7** (*Pittoresco*) imituje zgodnie z podtytułem harfę (eola), choć niektórzy<sup>5</sup> chcą w niej słyszeć dzwony cerkiewne oraz nawiązanie przez kompozytora do finałowej części genialnego cyklu M. Musorgskiego *Obrazki z wystawy – Wielkiej bramy kijowskiej*. Impresjonistyczny koloryt

---

<sup>5</sup> Christof Rueger, *Konzertbuch. Klaviermusik A-Z*, Leipzig 1979, s. 554.

brzmieniowy (od barw akwarelowym po nasycone – olejne), z ulotnymi arpeggiami w dyszkancie, o stałym rysunku w partii lewej ręki stanowi wdzięczne pole do plastycznego i obrazowego ujęcia przez pianistę. Głęboko osadzone nuty basowe (teoria dzwonów), lekkie, zwiewne, choć precyzyjnie dograne arpeggia, żywe tempo. Długie prawe pedały wskazują na niemal impresjonistyczne traktowanie, któremu na szczęście przeczy „rzeczowy”, nie rozmiękczone dźwięki i podobnie jak w innych spokojnych wizjach wyrazistość artykulacyjna każdej nuty z osobna. Artysta nie naśladuje harfy – gra na wskroś pianistycznie.

**Nr 8** (*Comodo*) – melodia ukazana na tle ostinatowo potraktowanego w całej miniaturze basu stanowi skromnie brzmiący początek utworu. Jej powtórzenie w alcie z dodanym głosem akompaniującym w sopranie (ostinato!) i przejście ponownie do głosu najwyższego oraz kolejne wyeksponowanie na tle szesnastkowego ruchu w wysokim rejestrze ukazuje, jak bardzo pomysłowo można kształtować nawet – wydawałoby się – banalne tematy. Ujmuje wdzięczna prostota tego wykonania, bez sztucznych umizgów, z jak zawsze wzorowo prowadzoną narracją i jasnością intencji oraz wręcz oczywistością w eksponowaniu głównej melodii. Dość szybki początek, by nieoczekiwanie od t. 11 zwolnić i dobitniej ukazywać temat w głosie altowym. Od t. 15 powrót zasadniczego tempa. Od t. 21 oznaczonym *meno mosso* tempo jeszcze wolniejsze niż w odcinku t. 11-15.

**Nr 9** (*Allegretto tranquillo*) to „stapające” ósemki lewej ręki (kopyta końskie), błyszczące decymowe ćwierćnuty (trzaskanie batem lub spadające sople lodu) i ruchliwe, repetowane szesnastki (dzwoneczki przy koniach) w prawej, a gamowe pochody (śnieg targany wiatrem) tworzą dźwiękowy obraz trojki (reminiscencje z *Pór roku* P. Czajkowskiego). Tę na wskroś wirtuozowską miniaturę odczytać można na wiele sposobów. Niespokojny ruch w nie za szybkim tempie pozwala na uchwycenie wszelkich meandrów i zmian kierunku prowadzenia linii szesnastek oraz ich strukturę interwałową. Nie oznacza to bynajmniej, że łańcuch stałego ruchu rozsypuje się na poszczególne elementy – jest scalony, choć nie wirtuozowski. J. Ekier nie czyni z tej wizji „popisowego numeru” jak wielu innych pianistów – przede wszystkim nie epatuje techniką i tempem, co jest całkowicie zgodne z intencją kompozytora, który zadysponował „zaledwie” *Allegretto tranquillo*. W przypadku jakichkolwiek wątpliwości, wystarczy posłuchać, jak wizję tę grał sam kompozytor (nagr. 1935 r.)<sup>6</sup>. Jeśli to obraz wspomnianej powyżej trojki, nie jest to zaprzęg gnający na „łeb i szyję”, lecz poruszający się z dystynkcją – to rosyjska arystokracja udaje się z

6 Sergiusz Prokofiew utrwalił fonograficznie m. in. *9 Wizji ulotnych op. 22* (nr 3, 5, 6, 9, 10, 11, 16, 17, 18) – gra je bardzo romantycznie z dzisiejszego punktu widzenia, a także wybrane utwory z op. 12 (nr 1, 2, 3, 7, 10), *Podszepty diabelskie, III Koncert fortepianowy C-dur*.

zapowiedzianą wizytą, a nie bolszewicki CKM Maxim na saniach gnający na linię frontu, by walczyć z białogwardzistami. Genialnie zagrane t. 20-23 z powtarzającą się formułą – motywami, które są za każdym razem ściszone – zwłaszcza motyw ósemkowy gg-g schodzący w każdym następnym takcie o oktawę niżej (z oktawy czterokreślnej do razkreślnej). Wyraźnie poprowadzone modulacje do trybu minorowego to jak szczypanie mrozu.

**Nr 10** (*Ridicolosamente*) – staccatowy ruch ósemek ostinato przypominający tykanie zegara (dźwięki b-des na zmianę z ges-b) i żartobliwy temat złożony z urywanych, krótkich motywów tworzą „nierzeczywisty” nastrój absurdu, groteski. Wykonana przez J. Ekiera z idealną równością brzmi zagadkowo, nieco natrętnie. Pianista nie zrywa ósemek po grupach trzydziestodwójkowych, dzięki czemu unika ostrości i obcesowości.

**Nr 11** (*Con vivacita*) – stały (ponownie ostinato i staccato!) ruch ćwierćnotowy w lewej ręce i urywane, skoczne motywy (radosne podskoki) w prawej ustępują jedynie na chwilę w środkowym, ósmiotaktowym ogniwie (zmiana tonacji) łagodniejszym ósemkom prowadzącym równolegle w obu rękach chorałową, rosyjską melodię. Marszowy charakter w ulubionym przez Prokofiewa metrum 4/4. Wizja ta posiada punkty zbieżne z wizją nr 10 i jest jakby jej odmianą. Jej wykonanie (tak jak i ogniwa poprzedniego) wykazuje człowiecze, a nie mechaniczne rysy. Pięknie, z prawdziwą prostotą bez romantyzowania brzmi ustęp środkowy.

**Nr 12** (*Assai moderato*) to spokojny, powolny walc zabarwiony nutą melancholii a nawet rezygnacji, z jak zwykle ostinatowym rysunkiem partii lewej ręki. Jego matowe, aksamitne barwy silnie kontrastują z poprzednią miniaturą. Wyjątkowo oszczędna pedalizacja i słyszalność każdej pauzy tworzą absurdalny świat muzyczny – bardzo powolnego tańca nie potrafiącego się wyzwolić z zaklętego kręgu własnej motywiki, która podawana jest dosadnie, z uporczywością. Jedynie kilka środkowych taktów przynosi krótki odpoczynek od upartego ruchu. Jak zagadka sfinksa brzmi ostatni szybki pasaż. Jan Ekier gra tę wizję większym poziomem głośności niż zalecił kompozytor.

**Nr 13** (*Allegretto*) porusza się delikatnie między piano a pianissimo. Ostinatowa figura w lewej ręce. Podstawową trudność stanowią długie tryle, które trzeba grać w jednej ręce jednocześnie z drugą a nawet trzecią linią melodyczną. Swym charakterem nawiązuje do wizji poprzedniej, dzięki czemu tworzy się cykl, a nie zbiór miniatur. Rozpoczęta wstępem oddzielnym przez pianistę od dalszej narracji. Rozwija on temat coraz intensywniej dynamicznie, by niewinnie i w pianissimo zakończyć. Świetne tryle.

**Nr 14** (*Feroce*) – ulubiona przez pianistów, bo dająca mnóstwo możliwości popisu. Gwałtowne, burzliwe scherzo z uderzającymi jak bicz toczkami, motywami fanfarrowymi,



nieokiełznanymi biegnikami, ostro i przenikliwie dysonującymi, powtarzanymi akordami. Ekstremalne zbliżenie rąk, frazowanie przeciwne metrum, najwyższe gradacje dynamiczne. A mimo to są w niej miejsca na chwilowe *subito piano*, *mezzo piano*. Osadzona w tempie, interpretowana bez powierzchowności emocjonalnej (forte nie zawsze oznacza intensywność uczuć!) i wyścigów. Przejrzyście podana motywika, szeroka skala dynamiczna to kolejne atuty tego wykonania. Nie jest ono może wirtuozowskie i grane dla poklasku, lecz mimo to wiernie oddaje intencje kompozytora – niepokój, bezwzględność, walkę. Kilka nierównych czasowo i dynamicznie szesnastek nadaje jej osobisty, bardziej ludzki wymiar i charakter.

**Nr 15** (*Inquieto*) – ostinatowy, stały ruch ósemek (o charakterystycznym rysunku interwałowym w ramach czterodźwiękowego motywu powtarzanego wielokrotnie) przypomina odgłosy pracy maszyny parowej. I wcale nie musi to być parowóz (vide A. Honegger – *Pacific 231* z 1923 roku czy *Zawod [Fabryka]* Aleksandra Mosołowa). Prokofiew zastosował tu pozorne przesunięcie kreski taktowej, sprawiające wrażenie synkopy pomimo jednorodnego ruchu. Pochody akordów w prawej ręce w częściach skrajnych przypominają jego *Toccatę op. 11*. Za ostatnim razem nie towarzyszy im w lewej ręce wspomniany powyżej „motyw maszyny”, lecz wstępująca gama chromatyczna. Genialnie brzmi ostatni sześciotakt – tym razem „motyw maszyny” prowadzi w ruchu ósemkowym w oktawie małej ręka prawa, po chwili dołącza się ćwierćnutowa augmentacja tegoż motywu w oktawie wielkiej i wreszcie od t. 29 augmentacja półnutami w oktawie kontra. Maszyna zatrzymuje swój bieg. Niezwykle udana interpretacja o stale słyszalnym ruchu ósemek w lewej ręce. Przepotężnie grzmia końcowe nuty basowe – maszyna co prawda stanęła, ale jej kocioł jest nadal pod najwyższym ciśnieniem.

**Nr 16** (*Dolente*) powstała jako jedna z wczesnych *Wizji* w 1915 r. Liryczny, opadający legato półtonami a następnie wznoszący sekundami wielkimi i małymi czterotaktowy temat o łagodnym, wokalnym charakterze zostaje dwukrotnie eksponowany. Kontrastuje z nim lekki, szybszy (stały, „mechaniczny” ruch ósemkowy rozłożonych akordów granych *quasi staccato*) odcinek uszeregowany z uporczywie powtarzanych w prawej ręce krótkich, urywanych motywów ozdobionych przednutkami (t. 9 – 18). Doskonale odzwierciedla się tu przewrotna muzyczna natura S. Prokofiewa – nieoczekiwane przeskakiwanie z myśli jednej na drugą o skrajnie odmiennym charakterze. W ostatnich szesnastu taktach czterotaktowy początkowy temat z głosami dopełniającymi (powtarzany trzykrotnie) oparty został o pusto brzmiące nuty pedałowe (kwinty c-g, A-e, E-H). Chwilami brzmiąca jak pieśń ludowa o deklamacyjnym charakterze, z przepięknie zagraną częścią środkową - miękko, dogłębnie prowadzoną linią. Świeżość spojrzenia i niewinność

są niebagatelnyymi cechami tego wykonania. Jest tu wyczuwalna próba ukazania elementu słowiańskiego – coś, co ujawnia się również w kompozycjach J. Ekiera. Gęsto brzmią burdonowe pochody pustych kwint w lewej ręce.

**Nr 17** (*Poetico*) musi być grana *legatissimo poetico* i w najniższych gradacjach dynamicznych (*ppp – mp*). Akompaniująca figura o stałym ruchu ósemkowym powtarza przez pierwszych 10 taktów schemat przeplatających się czterodźwiękowych motywów b-c-b-des/b-ces-b-des, których układ przeczy kresce taktowej (podobnie jak w nr 15), powodując niepokój wzmagany stałą zmianą dźwięków c-ces. W dalszym przebiegu figury akompaniamentu ulegają modyfikacji, choć zawsze dominują w nich sekundy a następnie przeradzają się w rodzaj powolnych tryli. Prowokacyjnie skromna melodia porusza się głównie półtonami. Trzydzieści ostatnich taktów stanowi rodzaj powolnego, wypisanego ósemkami tremola. Miniatura ta może budzić rozmaite skojarzenia, począwszy od brzęczenia owadów, daleki odgłos pracy maszyny lub mechanizmu aż po asocjacje sięgające do cudownej pieśni F. Schuberta *Małgorzata przy kołowrotku*, gdyż w obu utworach melodia to snucie nici, a akompaniujące ósemki – ruch kołowrotka. W jej wykonaniu pianista nie sili się co prawda na bardzo cichą grę, ale nastrój pozostaje wywołany – delikatność, spokój macony minimalnie za sprawą zmian dźwięków. Jedyne większe legato mogłoby jeszcze bardziej uszlachetnić to wykonanie. Szybsze tempo ułatwiłoby, co prawda, asocjacje z kołowrotkiem, lecz nie należy zapominać, że S. Prokofiew zaordynował tu *Poetico* i podobnie jak w pozostałych *Wizjach* z wyjątkiem nr 19 daleki był od programowości.

**Nr 18** (*Con una dolce lentezza*) to rodzaj cierpkiego w brzmieniu walca. Jego ósemkowy temat o szerokim diapazone trzech oktaw (osiąganym już na przestrzeni dwóch taktów!) został motywicznie zbudowany przeciwko metrum, za które utrzymanie odpowiada lewa ręka (pojedyncza półnuta w basie i ćwierćnutowy akord w oktawie małej/razkreślnej w każdym takcie). W środkowym ogniwie kompozytor wzbogacił fakturę o dodatkowy głos. W grze pianisty przednutki brzmiące szyderczo i niemal jak czkawka tworzą nieoczekiwany, ale wspaniały efekt na tle miękko i legato brzmiącej linii ósemek. Genialne prowadzenie trzech linii w różnych odcieniach agogiczno-rubatowych byłby w szybszym tempie nie do usłyszenia i nie do zagrania. Sugestywne ukazywanie meandrowania głosów i ich wzajemnego przeplatania się.

**Nr 19** (*Presto agitatissimo e molto accentuato*) wg słów samego kompozytora odzwierciedla wydarzenia rewolucji lutowej w Piotrogradzie w 1917 r., choć „bardziej jako bodziec, niż wewnętrzna istota rewolucji”. Chr. Rueger pisze o tym utworze: „Nadzwyczajna rytmiczna energia piętrzy się, dochodzi do jej rozładowania, wzrasta ponownie. Pojawiają się



błyskawice, padają strzały, falujący tłum napiera w gwałtownym wzburzeniu, nabrzmiałe uderzenia w fortissimo i dzikie podwójne tryle kończą utwór<sup>7</sup>. To jedyne świadectwo reakcji młodego S. Prokofiewa na wydarzenia tamtego okresu. Dosadność akcentów, szybkie tempo, niepokój ewokują wizję rozpierzchającego się tłumu, choć w żadnej mierze nie można interpretacji tej przypisać cech zwykłej ilustracyjności. To raczej echa widzianych lub zasłyszanych wydarzeń, a nie bezpośrednie, naoczne ich przeżywanie „tu i teraz”.

**Nr 20** (*Lento*) o szeroko rozłożonym akompaniamencie lewej ręki (metrum 3/4) i legatowej linii ręki prawej o bardziej ruchliwym rysunku (obok ćwierćnut i ósemek – szesnastki, triole szesnastkowe, trzydziestodwójki, metrum 9/8) pomimo dualności metrum nie nastęrcza problemów wykonawczych. Całość pozostaje w dynamice ppp – p i jest zaprzeczeniem oraz skonstrastowaniem charakteru poprzedniej wizji. Nieco melancholijna, wybrzmiewa cierpko w utrwalanym przez cztery takty powtarzanym akordzie h-f-a-c, „okraszonym” w lewej ręce dźwiękami a, g, des, e, które kompozytor poprzedził szeroko rozłożonymi podwójnymi przednutkami. Podkreślanie przez pianistę niektórych motywów na początku utworu nadaje wizji odcień hiszpański. Szybko rozmywa się on w impresjonistycznej grze barw, smakowaniu czasu, narracji płynącej w sposób swobodny, niewymuszony kreskami taktowymi, co nie wykluczyło zachowanie porządku metroritmicznego. Zupełnie nieoczekiwanym rysem interpretacji op. 22 S. Prokofiewa jest pewna doza udawanej nonszalancji, pozerstwa przy skrupulatnym wypełnianiu przez pianistę wskazówek kompozytora. J. Ekier niemal bawi się razem z autorem jego miniaturami. Towarzyszą mu radość, optymizm, witalność zabarwiane chwilami nutą zadumy i nostalgii. To Jan Ekier, jakiego nie znamy i nie przeczuwamy. Zabawa posiada z góry założone granice i ramy, których artysta nie przekracza, pozostając zawsze na straży oddania treści utworu, a nie eksponowania w nim siebie samego i własnej gry. Po prostu nie byłby sobą, gdyby mimo nieoczekiwanego „strojenia muzycznych min” nie odczuwało się głębokiego szacunku wykonawcy do twórcy i jego dzieła.

Najbardziej zdumiewające jest, że S. Prokofiew przy pomocy ściśle wyselekcjonowanych, bardzo skromnych i ograniczonych do minimum środków kompozytorskich, jak również pianistycznych uzyskał tak wielką skalę ekspresji oraz wyrazistości charakteru każdej z miniatur. Osiągnął to zestawiając zarówno wertykalnie jak i horyzontalnie proste, aczkolwiek kontrastujące pomysły. Stanowi to o jego geniuszu.

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 557.

### Wyrazistość i konsekwencja – VII Sonata B-dur op. 83

Sztandarowe, uwielbiane przez pianistów dzieło kompozytora powstałe w latach 1939–1942, w którym skupiają się (zwłaszcza w częściach skrajnych) wszystkie cechy stylu, określanego przez tzw. przeciętnego słuchacza jako „prokofiewowski” – wyrazistość nonlegatowej artykulacji, świeżość, ostrość harmoniczną i nieoczekiwane jej zwroty/zmiany, czystość konturowego rysunku melodycznego, doskonała konstrukcja formalna o łatwo uchwytniej budowie, prześmiewczość i sarkazm. Lecz nie tylko. Część druga ujmuje liryzmem, kunsztem polifonicznym i wielowarstwową fakturą. Trzecia w niespokojnym metrum 7/8 (2/8 + 3/8 + 2/8) nawiązuje do jego słynnej *Toccaty* op. 11.

Należąca do wielkiego cyklu – tryptyku sonat nr 6–8 w pełni odpowiada na motto sformułowane przez S. Prokofiewa w 1943. Otóż na pytanie, jaką muzykę należy współcześnie komponować, odpowiedział: „Przede wszystkim wielką muzykę, a więc muzykę, której idee i ich techniczne urzeczywistnienie odpowiadają rozmachowi naszych czasów”. Ukończona została 6 maja 1942 w ciągu kilku dni w Tbilisi, dokąd kompozytor był ewakuowany. S. Prokofiew komponował ją jak w transie. Doczekała się prawykonania w Moskwie w styczniu 1943 r. i natychmiast zdobyła wielkie uznanie oraz przyniosła twórcy nagrodę stalinowską. Jest w niej coś wspólnego z *VII Symfonią C-dur op. 60 „Leningradzką”* D. Szostakowicza. Oba arcydzieła emanują podobnym duchem i mocą zapowiadając przyszły triumf. Siłą napędową części pierwszej jest niespokojny, gorączkowy ruch symbolizujący miotanie się, poszukiwanie wyjścia z sytuacji. Skrajnie kontrastuje z nim nastrój spokoju początku drugiej części. W jej środkowym ogniwie do głosu dochodzi nieugięty, spiżowy dźwięk dzwonów rozbrzmiewających na trwogę. Wybuch niepohamowanej a dotąd (cz. I i II) trzymanej na uwięzi i miażdżącej wszystko energii następuje w ostatniej części. Nie stanowi on [wybuch] siły destrukcyjnej – to triumf życia nad śmiercią. Znakomity jej interpretator – Światosław Richter powiedział, że „sonata odzwierciedla wszystko, co wtedy czuliśmy”<sup>8</sup>.

**Część pierwsza (*Allegro inquieto*)** rozpoczęta dźwiękiem secco znakomicie pasującym do charakteru pierwszego tematu, artykulacją non legato, zdecydowanie i poco forte niemal bez używania prawego pedału. Minimalne zaburzenia koordynacji rąk wystąpiły w jego prezentacji w t. 14-19. Stopniowe włącznie w proces wykonawczy gry poco legato i prawego pedału w rozwinięciu tematu, a jeszcze bardziej w następującym po nim łączniku (piu legato) i łączenie tych zabiegów z

<sup>8</sup> Pierwszy okres tzw. wojny ojczyźnianej był dla ZSRR miażdżący.

logicznym kształtowaniem dynamiki, prowadzi w płynny sposób do łagodnego, spokojnego tematu drugiego (od t. 124, *Andantino*) granego już molto legato. Tym samym artysta nie tylko scala poszczególne współczynniki formy, ale ukazuje ich wzajemne oddziaływanie, ewolucję i rodzenie się nowych myśli. W grupie końcowej ekspozycji zwraca uwagę sugestywnie uchwycona wielowarstwowa, polifonizująca faktura. Stopniowe wzrastanie tempa i doprowadzenie go do zasadniczego prowadzi bezpośrednio do przetworzenia. Jest ono interpretowane z hamowaną mocą, bez przekraczania granic dobrego smaku, a i tak stanowi kulminację emocjonalną pierwszej części sonaty. Artysta nie sili się na traktowanie muzycznego materiału w sposób wirtuozowski, który by skierował uwagę na sam proces wykonania, a odwróciłby uwagę od treści muzyki. Taka postawa w rozumieniu sensu i powołania sztuki wykonawczej jest J. Ekierowi z gruntu obca. Repryza interpretowana adekwatnie do ekspozycji (uwzględniając oczywiście jej nieco inną budowę) – w zasadniczym tempie, lecz nieco „łagodniejszą” (minimalnie dłuższą) artykulacją. W kodzie pianista pastiszowo – tanecznie potraktował t. 375–382. To jedyne tego rodzaju miejsce w sonacie i zarazem „mrugnięcie okiem” w stronę odbiorcy. W interpretacji pierwszej części sonaty na wskroś antyromantyczna postawa estetyczna połączona została z precyzyjną dynamiką i agogiką.

**Część druga (*Andante caloroso*)** brzmi śpiewnie, ale nie dolce czy lirycznie. Dominuje męski, władczy odcień spokojnej, chłodnej narracji. Wielowarstwowa i wielowątkowa faktura znalazła właściwe odzwierciedlenie w grze pianisty. Stopniowe wzmaganie tempa od t. 32 (*Poco piu animato*) i ruchu (po raz pierwszy pojawiające się przebiegi jednorodnych łańcuchów szesnastek) łączone z eskalacją napięcia dynamicznego powoduje nieustanne narastanie wzbierającymi falami aż do akordów w t. 52. Tutaj druga część osiąga swe apogeum emocjonalne, utrzymywane z niewielkim falowaniem dynamicznym przez kilkanaście taktów. Owo mitygowanie zapobiega bezwzględności i obcesowości wypowiedzi artystycznej, która brzmiałaby w tak cudownym ogniwie po prostu szpetnie. Wyjątkowo pięknie brzmi faza bardzo długiego, stopniowego rozładowywania napięcia (od t. 64) aż po szept piano głosów akompaniujących (od t. 79) i szemrzące pianissimo w t. 89. Część tę zamyka dziesięciotaktowe przypomnienie początkowego tematu (*mezzo piano, cantabile*), wykonane jeszcze bardziej legato niż na początku ogniwa i piu piano.

**Część trzecia (*Precipitato*)** z uwypuklaniem od początku górnych dźwięków akordów prawej ręki pozwala na łatwe uchwycenie tematu. Przeciwstawia się mu ościnowy rytm basu w ręce lewej. Dynamika oscyluje od samego początku w zakresie mezzo forte – poco forte. Utrzymywanie stałej pulsacji i akcentów w miejscach przewidzianych przez kompozytora (uwaga

ta dotyczy także wykonania pierwszej części sonaty) sprzyja motoryczności przebiegu, mimo dość wolnego tempa i braku napierania/parcia agogicznego oraz sprzyja wrażeniu nieugiętości. Właściwie dobrany charakter w ukazywaniu poszczególnych wątków (świetny drugi temat), brak nużącej jednostajności dzięki kształtowaniu dynamiki stopniowo ustępują – artysta zaczyna rozwijać narrację wzmagając dynamikę (od t. 105) i wzmacniając parcie naprzód, doprowadzając narrację do powrotu tematu pierwszego (t. 127). Zagęszczona faktura i połączenie jej z techniką bardzo niewygodnych skoków (od t. 145), wykonywanych czysto i precyzyjnie oraz eskalacja napięcia znajdują swój upust w wieńczących dzieło ostinatowych akordach (t. 168–170) uzupełnionych w t. 171–177 o przebiegi utrwalające tonację B-dur.

### ***Résumé***

Bardziej nowoczesny język muzyczny (także pod względem harmonicznym), neoklasycyzm, witalizm były Janowi Ekierowi bliskie, gdyż cechowały niektóre jego własne kompozycje. Właściwe odzwierciedlenie wielości nastrojów, bogactwa pomysłów i zmienności charakteru, które zostały skomasowane na małej przestrzeni w miniaturowych *Wizajach ulotnych* stało się dla Jana Ekiera priorytetem. Z kolei w *VII Sonacie B-dur* skupił się na logicznym budowaniu narracji i napięć na większych płaszczyznach. W utworach tych z powodzeniem ukazał wielowymiarowość i bogactwo pomysłów, cechujących jednego z najciekawszych kompozytorów muzyki fortepianowej XX wieku.