

Leszek Kot

Richter zagadkowy

W przyszłym roku minie dziesiąta rocznica śmierci jednego z największych pianistów XX stulecia – Światosława Richtera (1915-1997). Jeśli mogę sobie pozwolić w przeznaczonym do Zeszytu Naukowego artykule na odrobinę osobistych refleksji, chciałbym przypomnieć jego sylwetkę w kontekście filmu *Richter The Enigma*¹ nakręconego przez znanego dziennikarza muzycznego i przyjaciela wybitnych muzyków – Bruno Monsaingeona i wydanego w 1998 roku przez NVC Arts w formacie DVD. Dlaczego właśnie film skłania mnie do pisania o Richtercie? Wiadomo, że artysta ten darzący obojętnością medialny szum, jaki zawsze towarzyszy karierze wirtuoza, długie lata stronił od udzielania wywiadów, wypowiedzi publicznych itp., a nawet utrwalania swojej sztuki w nagraniach studyjnych. Pod tym i nie tylko tym względem był skrajnym przeciwieństwem innego, znacznie młodszego od siebie artysty – Glenna Goulda (1932-1982), który stał się bohaterem bodajże największej liczby muzycznych filmów wymienionego autora². Tym większym chyba sukcesem było skłonienie sędziwego już pianisty do jakże interesującego opisu swojej długiej kariery zawierającego liczne refleksje natury osobistej.

Istotnie przyszło żyć temu artyście w okresie licznych i szybkich zmian w świecie, w najbardziej w historii obfitującym w brutalne wydarzenia XX wieku. Urodzony na Ukrainie tuż po wybuchu I wojny światowej, ale jeszcze za panowania carów i XIX-wiecznego ładu europejskiego, wzrastał i przejawiał swój genialny talent w okresie „budowania nowego ładu społecznego” w swej ojczyźnie. Życie koncertowe i karierę, najpierw bardzo skromną i ograniczającą się do terenu dawnego ZSRR, zaczął, gdy załamała się od początku bardzo wątpliwa przyjaźń przywódców dwóch najpotężniejszych reżimów totalitarnych w Europie – Adolfa Hitlera i Józefa Stalina. Karierę zagraniczną rozpoczął bardzo późno jak na artystę tak wybitnego formatu i to w momencie, gdy stalinowski terror już zaczął powoli słabnąć, przynajmniej w swych najbardziej spektakularnych przejawach. Jego największe sukcesy zagraniczne przypadają na czasy załamywania się polityki zimnej wojny, kiedy

¹ Film opatrzony jest tytułem w trzech językach. Tytuł mojego artykułu nawiązuje do wersji angielskiej *Richter Enigma*. Niemieckie słowo *der Unbeugsame* przetłumaczyć można jako *nieugięty* lub *niezłomny*. Podobnie ma się sprawa z francuskim słowem *L'Insoumis*, które tłumaczyć można jako *niepokorny*, *niepodległy* lub *zbuntowany*.

² Bohaterami filmów Bruno Monsaingeona byli wybitni muzycy, min.: Nadia Boulanger, Genadij Roźdiestwienski, Murray Perahia, Michael Tilson-Thomas, Friedrich Gulda, Paul Tortelier, Julius Katchen, Dietrich Fischer-Dieskau, Dawid Ojstrach i Yehudi Menuhin.

artysta ma wreszcie swobodę odbywania podróży koncertowych; kończy swe pełne poświęcenia sztuce życie w całkowicie zmienionym świecie lat dziewięćdziesiątych, gdy systemy totalitarne w Europie odchodzą do lamusa historii.

Czy chcę przez to powiedzieć, że był to artysta, którego sztuka była zdeterminowana historią? Poniękad tak, ale w żadnym wypadku nie można rozumieć tej determinacji w dosłowny sposób. Jak wykażę, różnorodność zjawisk politycznych, historycznych i kulturowych odzwierciedlała się w osobowości artystycznej tego pianisty w sposób godny podziwu przynosząc treści wciąż przyciągające uwagę słuchacza.

Fascynujący film Bruno Monsaingeona rozpoczynają pierwsze takty II części Schubertowskiej *Sonaty B-dur* DV 960. Słyszymy charakterystyczne, pełne kontemplacji, poprowadzone *sostenuto* frazy. Czytamy następujący tekst: „Richter jest światem samym dla siebie, nieprzenikniętym ale promieniującym, głębokowodną rybą, świecąca, ale ślepa... (...) Kocha kino, ale unika kamer. Analizowanie nie jest jego domeną. Mówi równie niechętnie, jak i ukazuje się innym. Sukcesy, polityka, poklask i dobra tego świata są mu obojętne. Żaden polityczny reżim, ani muzyczne mody nie są w stanie skazić dzikiej czystości jego istnienia. Jedynie muzyka, której pozwala powstać, bierze go w swoje posiadanie. Nie dąży do efektu, gra bez z góry założonego planu, gra zwyczajnie. Jest człowiekiem wolnym...”

Trudno o bardziej wyszukaną, a zarazem trafną charakterystykę tego artysty. 28 maja 1979 roku Richter wystąpił w warszawskiej filharmonii z recitalem zawierającym w pierwszej części dwie sonaty Franciszka Schuberta. W drugiej części uwagę słuchaczy zajęła muzyka Sergiusza Prokofiewa: *suita Kopciuszek* i *IX Sonata*. Po tym historycznym recitalu ukazała się w „Ruchu Muzycznym” obszerna recenzja Jana Webera. Tytuł jej brzmiał: *Gwałtowność pioruna i łagodność baranka*.

Wielki artysta samoukiem?

Przez długie lata o Richtercie krążą w Polsce legendy podbarwiane fantazją muzyków, melomanów i wielbicieli. A jak wyglądała prawda?

Richter był dzieckiem ludzi różnej narodowości i stanu społecznego. To okazało się znaczące w jego życiu i przyczyniło się do jego niezwyklej wszechstronności w przyswajaniu i odtwarzaniu wielkiej muzyki europejskiej. Jego ojciec, pianista, z pochodzenia Niemiec, otrzymał znakomite wykształcenie muzyczne w Wiedniu, gdzie studiował i długie lata koncertował. Na jego małżeństwo z Anną, późniejszą matką Światosława, długo nie chciał się zgodzić ojciec wybranki, właściciel dóbr ziemskich. Czasy wojny i rewolucji okazały się, jak dla wielu, również i dla niego, niezbyt łaskawe. Choroby, głód i chaos społeczny nie sprzyjały systematycznej edukacji nadzwyczaj utalentowanego młodzieńca. Ten zaś w ogóle nie akceptował instytucji szkoły i do szkolnej,

mocno przecież formalnej dyscypliny, nagiął się z trudem. Tradycyjna droga „zdobywania techniki” poprzez gamy, ćwiczenia, choć postulowana przez ojca, pianistę i pedagoga, nie znajdowały uznania syna. Światosław mógł zawsze liczyć na daleko posuniętą tolerancję ze strony matki, która przekonywała męża, żeby zostawił syna w spokoju. Można wręcz powiedzieć, że do czasu swoich moskiewskich studiów zaczętych w drugiej połowie lat trzydziestych robił, co chciał. Zmuszony do samodzielnego bytowania w wieku piętnastu lat pracuje jako korepetytor operowy, zadziwiając wielką znajomością repertuaru i sprawnością czytania partytur. Opera okazuje się jednak nie tylko miejscem pracy Światosława, ale także kuźnią edukacyjną przyszłego tytana fortepianu. W operze uczy się teatru, poznaje dzieła dramatyczne i literaturę. Wciąż jednak nie ma żadnego sensownie skonstruowanego programu solowych utworów fortepianowych stymulującego rozwój. Właściwie nie wie, kim chce być, bo próbuje również kompozycji, a próby te wydają się równie interesujące, jak działania wykonawcze. Choć w przyszłości Richter zaniecha komponowania i poświęci się wyłącznie pianistyce, pozytywne implikacje wypływające z tych prób dadzą o sobie znać w jego wykonawstwie, w pełni zasługującym na miano twórczego.

Z systematyczną nauką muzyki styka się po raz pierwszy jako w pełni dorosły człowiek, kiedy decyduje się pojechać do nauczyciela, znanego już wtedy w kraju z inspirujących idei pedagogicznych – Henryka Neuhaus. Przedstawia mu tylko kilka utworów Beethovena, Chopina oraz własnych, ale mistrz błyskawicznie orientuje się w przenikliwości muzycznej swego przyszłego podopiecznego. Znajdują wspólny język, dyskutując o twórczości Wagnera. Zawiązuje się wówczas jedna z największych przyjaźni życia ich obu trwająca aż do śmierci wielkiego nauczyciela. Richter mówi, że mistrz przypomina mu ojca z charakteru i usposobienia. Niemalą rolę z pewnością odgrywają tu fakty z biografii mistrza i ucznia: różne narodowościowo i kulturowo pochodzenie rodziców i ogromna rola autodydaktyki w młodości. Odtąd w klasie Harry’ego Neuhausu bardzo często rozbrzmiewać będą potężne cykle utworów fortepianowych z *Preludiami i Fugami* Bacha na czele.

W filmie pada znamienne pytanie ze strony jego twórcy: „Jaki był jego [Neuhaus] wpływ na pana?” Richter wymienia dwa punkty w tej edukacji, niezwykle ważne dla odtwórcy muzyki fortepianowej: rolę brzmienia i związanego z nim fizycznego i psychicznego wyswobodzenia grającego oraz rolę czasu muzycznego. Możemy przypuszczać, że Neuhaus – psycholog i Neuhaus, pedagog – dialektyk pomógł Richterowi i w innych problemach muzycznych i ludzkich. Posłuchajmy jednak wyznań mistrza spisanych dużo później, gdy jego wychowanek był jednym z najbardziej przez słuchaczy oczekiwanych gości na estradach świata. W *Sztuce pianistycznej*³ autorstwa Henryka Neuhausu czytamy: „Na lekcjach z Richterem stosowałem politykę

³ Henryk Neuhaus *Sztuka pianistyczna*, przekł.. Artur Taube, Kraków 1970, PWM, s. 217.

przyjaznej (ale bynajmniej nie biernej) neutralności. Już za młodu wykazywał on tak wspaniałe rozumienie muzyki, tyle mieścił w swej głowie, a posiadał przy tym tak cudowny, wrodzony talent pianistyczny, że trzeba z nim było postępować według przysłowia: „uczyć uczonego to tylko go psuć”. W tym miejscu niejeden pedagog zauważył, że specyficzna droga edukacyjna Richtera jest nie do powtórzenia w dzisiejszych czasach. Nie można sobie wyobrazić, by do drzwi wyższej uczelni zapukał człowiek wiążący swoją przyszłość zawodową z fortepianem, co prawda utalentowany, lecz nie mający już pokąźnego, „wykutego” zestawu utworów i nie uczący się nigdy w średniej szkole muzycznej. Neuhaus w czasach jego intensywnej działalności pedagogicznej „atakowali” mniej przenikliwi koledzy – pedagodzy stwierdzając, że nie obchodzą ich rozważania na temat „mechanizmu wielkiego talentu”, bo rzeczywistość zmusza ich do zajmowania się przeciętnie uzdolnionymi uczniami. Oto odpowiedź mistrza: „Rozumując w ten sposób, uspokajając się słowami: talent, geniusz, żywioł itp., małodusznie odsuwamy od siebie najbardziej palący problem, który w pierwszej kolejności powinien zajmować badacza – metodyka. Jestem przekonany, iż dialektycznie przemyślana metodyka w szkole powinna obejmować wszystkie stopnie uzdolnień – od muzycznie upośledzonych (bo i tacy powinni uczyć się muzyki – muzyka jest narzędziem kultury na równi z innymi gałęziami sztuki) do żywiołowo genialnych. (...) Jeżeli już być metodykiem, a metodyk powinien badać rzeczywistość, to być nim do końca, obejmować cały horyzont, a nie obracać się w błędnym kole swego własnego systemiku! Każdy wielki pianista – artysta jest dla pedagoga – badacza czymś takim, jak dla fizyka nierozszczepiony atom. Trzeba posiadać dużo energii duchowej, rozumu, subtelności, talentu i wiedzy, aby wniknąć w ten skomplikowany organizm. A tym właśnie powinna zajmować się metodyka, aby wyjść z pieluszek i przestać wywoływać chęć ziewania u każdego, kto naprawdę jest pianistą – muzykiem. Wszystkie metodyki przedmiotów artystycznych powinny być w pewnej mierze interesujące i pouczające zarówno dla ucznia, jak i mistrza, dla początkującego i »kończącego«, inaczej bowiem wątpliwe jest, by mogły usprawiedliwić swe istnienie”.

Podczas studiów Richtera pojawiają się jednak problemy zupełnie innej natury. Epoka stalinizmu trwa w całej swej pełni. Nasila się terror, strach i donosicielstwo. Richter ma znów trudności z podporządkowaniem się planowi zajęć i jakby nie bierze pod uwagę wspomnianej rzeczywistości, odmawiając udziału w zajęciach z indoktrynacji politycznej. Kończy się to dwukrotnym relegowaniem niepokornego studenta z uczelni. Wielkie błagania Neuhaus doprowadzają do powrotu podopiecznego do klasy mistrza. Film z dokumentarnymi zdjęciami z lat trzydziestych ilustruje profanację miejsc kultu religijnego i niszczenie obiektów architektonicznych związanych z tą rolą. Artysta wspomina, jak piękne niegdyś miasto jego młodości i młodzieńczego debiutu pianistycznego – Odessa, staje się miejscem nie do zniesienia.

Najciemniejsza strona biografii

Jako początek kariery Richtera Bruno Monsaingeon wskazuje rok 1941. Data ta łączy się z przystąpieniem ZSRR do II wojny światowej wymuszonym przez napaść Niemiec hitlerowskich. Sławny już w świecie Sergiusz Prokofiew, który powrócił do ojczyzny mimo panowania w niej systemu totalitarnego, zrażony niepowodzeniem premiery *V Koncertu fortepianowego*, w której sam brał udział jako pianista, zwrócił się do artysty z prośbą o wykonanie tego utworu. Wkrótce Richter włączy do repertuaru inne utwory tego znakomitego mistrza z sonatami fortepianowymi na czele i będzie wytrwałym propagatorem jego twórczości w świecie. Zanim to nastąpi, początki szerszej działalności koncertowej zbiegną się z początkiem ciągu wydarzeń, które pianista nazwie w swym filmie najciemniejszą stroną swojego życia. Wkrótce po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do ZSRR, w niezupełnie jasnych okolicznościach zostaje rozstrzelany ojciec artysty. Przedtem jednak do państwa Richterów przybywa niejaki Kondratiew, tajemnicza postać, muzyk pracujący w odesskim konserwatorium, który, jak wieść gminna głosiła, był synem wysokiego urzędnika carskiego niemieckiego pochodzenia. Człowiek ten w obawie przed demaskacją ukrywał się dwadzieścia lat w Odessie, dokąd przybył z Moskwy. Symulował gruźlicę kości i korzystał z opieki Anny Richter. Niedługo potem, jak rodzice bohatera filmu otrzymują od władz nakaz ewakuacji, okazuje się, że pani Anna Richter wyjeżdża do Niemiec wraz ze swym pielęgowanym podczas rzekomych chorób podopiecznym. Tam poślubia go, a Kondratiew przyjmuje nazwisko Richter. Podczas swych niemieckich powojennych tournée artysta wciąż spotyka ludzi, którzy sądzą, że jest to jego ojciec. Wydaje się, że nowy mąż pani Anny stoi na przeszkodzie kontaktom i porozumieniu między synem a matką. Śmierć matki w latach sześćdziesiątych wiąże się z trudnym momentem międzynarodowej już kariery Światosława, kiedy na skutek negatywnych przeżyć związanych ze stosunkami rodzinnymi, artysta przeżywa spadek formy, a prasa komentuje to dosadnym nagłówkiem: „Pożegnanie z legendą Richtera”. Dotkliwie to przeżywa!

Na rodzinie Richtera i na nim samym odbija się więc swoista ksenofobia, jaka po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do ZSRR mogła mieć miejsce w napadniętym kraju. Jego dwuznaczne pochodzenie, jak się zwierza w filmie, było powodem, że Rosjanie mówili na niego Niemiec, a Niemcy nazywali Rosjaninem. Jeszcze kilka lat po wojnie sowieckie władze będą niepewne geniusza fortepianu z ukraińskiego Żytomierza. Długo też nie otrzyma paszportu na wyjazd za żelazną kurtynę!

Późno rozpoczęta kariera

Lata wojny ojczyźnianej Richter spędza na koncertach w ZSRR, gdzie z podziwu godną wytrwałością koncertuje w spartańskich warunkach, w małych miejscowościach Dalekiego Wschodu. Nader skromny i niewiele wymagający dla siebie, gra na lichych instrumentach, w nieogrzanych salach; sam wszakże rozgrzewa ludzkie serca wykonując coraz bogatszy i zróżnicowany repertuar, w którym aktualnie tworzona rosyjska muzyka zajmuje poczesne miejsce. Równocześnie wprowadza na estrady wielką liczbę utworów z epoki baroku, klasycyzmu i romantyzmu, szerszej publiczności nie znanych. Wykonuje w komplecie preludia i fugi z cyklu *Das wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha i coraz liczniejsze sonaty Ludwiga van Beethovena. Legenda wydostaje się z ojczyzny prędzej niż sam artysta i obiega świat. Ale władze nawet po śmierci dyktatora ustępują bardzo powoli. Pierwszym krajem, do którego zostaje „wypuszczony” jest Czechosłowacja. Spotyka się tu początkowo z nikłym entuzjazmem, bo partyjni planiści przewidują, że jego koncerty będą skierowane do klasy robotniczej. Dopiero w 1954 roku na jego szlaku koncertowym znajdzie się Polska, gdzie natychmiast zjedna sobie słuchaczy porywającą kreacją III Koncertu fortepianowego Ludwiga van Beethovena. Impresariowie zachodni zniecierpliwieni brakiem pozytywnej reakcji władz sowieckich, zaczynają się domagać „wyeksportowania” pianisty z ojczyzny. Na liczne postulaty urzędnika Richterowi koncertów na Zachodzie słyszą jedynie oficjalnie spreparowaną prawdę: „Richter jest chory, Richter zachorował”. Czasy te niosą zapotrzebowanie na sztukę odtwórczą innego rodzaju niż często dotąd miało to miejsce. Cechy pianistyki Richtera, siła niezwyklej osobowości, wielka skala i żarliwość emocji, prostota wyrazu i szczerowość wypowiedzi, doskonałość kreowania formy przy wielkiej skrupulatności w odczytaniu kompozytorskiego tekstu, który to postulat coraz częściej publiczność i krytyka stawiają przed koncertującymi muzykami, odpowiadają współczesnym wymaganiom w tej dziedzinie sztuki. Jak mówi w filmie żona artysty, śpiewaczka Nina Dorliak, „niewypuszczanie” Richtera do krajów zachodnich zaczęło po trochu stawać się sprawą trącą skandalem. Jego wybitni muzyczni partnerzy: skrzypek Dawid Ojstrach, dyrygent Kirył Kondraszyn zwracali uwagę władz, że artyści sowieccy od pewnego czasu regularnie wyjeżdżają już na Zachód – poza Richterem. Na tej liście obok wymienionych w tym czasie znajduje się Emil Gilels, Genadij Roźdiestwienski, Mścisław Rostropowicz i inni.

Nina Dorliak wyznaje, że jej mąż otrzymuje wreszcie pozwolenie na wyjazd do USA od sekretarza generalnego KPZR Nikity Chruszczowa, który „mięknie” w wyniku prośb ministra kultury, Furcewej. W tym miejscu można zapytać, czy ktokolwiek z młodego pokolenia muzyków w Polsce umiałby sobie wyobrazić taką sytuację, iż o wolności artysty do uprawiania swego zawodu za każdym razem decyduje się na tak wysokim szczeblu władzy i w tak arbitralny sposób.

Dla systemu, który zakładał tak daleko posuniętą kontrolę nad zwykłym obywatelem, ewentualne zachodnie tournée Richtera było wyraźnie sprawą polityczną. Stalin co prawda nie żył już od kilku lat, ale był rok 1960 i wszyscy pamiętali niedawne napięcie związane z kryzysem kubańskim i możliwością wybuchu konfliktu nuklearnego między ZSRR a USA. Do wyjazdu Richtera dochodzi, ale artysta nie odnosi się do tego faktu z entuzjazmem. Ma wtedy 45 lat. Nie czuje się najlepiej psychicznie, a wrodzona, nieczęsto wśród artystów spotykana skromność i pokora wobec sztuki dyktuje mu bardzo powściągliwą samoocenę serii swoich amerykańskich występów. Teraz w filmie, kiedy wspomina te czasy, dalej twierdzi, że nie zasłużył na tak ciepłe przyjęcie i prasę, z jakimi wówczas się spotkał. W wyznaniach wielkiego artysty nie ma cienia minoderii. Po prostu realne wykonania, choć tak świetnie przyjęte, nie przystawały w jego umyśle do założonego ideału. Podczas tournée amerykańskiego kręci się wokół niego „opiekuńczy duch” z KGB, sprawdzający prawomyślność wypowiedzi i zachowań artysty. Zapewne także czuwa, by artysta nie zechciał „wybrać wolności”, co sugerują mu niektórzy amerykańscy przyjaciele, w tym dyrygent Eugene Ormandy. Jednakże bohater wielkiego artystycznego wydarzenia nie akceptuje rzeczywistości amerykańskiej z jej silną standaryzacją życia i myśli tylko o powrocie do domu. Artur Rubinstein specjalnie przerwał swoje zajęcia, by przylecieć do Ameryki na recitale Richtera. Poznaje bohatera legend krążących w kręgach muzycznych, a Richter spotyka się ze starszym kolegą, którego nagrania studiował w młodości. Przypadają sobie do gustu. Może to zasługa pełnego kultury podejścia do ludzi u nich obu. Anegdota mówi, że obaj artyści podczas spotkania po koncercie Richtera nieco za dużo zjedli i wypili i... każdy z nich z powodu swej niedyspozycji wezwał nazajutrz do hotelu lekarza. Okazała się nim być ta sama osoba!

Oto opinia Rubinsteina wygłoszona w filmie *Monsaingeona* w języku rosyjskim: „Richter to wielki muzyk, człowiek inteligentny, który (także) gra na fortepianie. A fortepian mu odpowiada! On śpiewa na fortepianie!”. Artur Rubinstein nie kryje wzruszenia wywołanego kreacjami Richtera; mówi o łzach, jakie popłynęły z jego oczu, gdy słuchał utworów Maurycego Ravela. Przyznaje, że nie słyszał (pomimo sędziwego wieku) tak cudownie brzmiącego fortepianu, jak miało to miejsce podczas gry Richtera.

Vladimir Horowitz zaprasza go osobiście do siebie. Glenn Gould, młodszy kolega, pod wieloma względami człowiek zdecydowanie innego charakteru, nie stroniący od komentarzy, publicystyki i objaśniania słuchaczom nowej muzyki w licznych artykułach i wykładach, poświęca Richterowi w tym filmie wiele czasu. Skłonności wielkiego Kanadyjczyka do wnikliwych analiz tu również przynoszą wspaniałą charakterystykę richterowskiego podejścia do sztuki wykonawczej. Gould w swej wypowiedzi w filmie rozróżnia wśród wykonawców muzycznych dwie kategorie. Do pierwszej należą muzycy zafascynowani przede wszystkim instrumentem, na którym grają i w jego

możliwościach szukający wszelkich inspiracji muzycznych. Ich wzorcem są postacie Liszta, Paganiniego i inni słynni wirtuozi XIX stulecia. Przedstawiciele tej drugiej kategorii szukają dróg obejścia problemu mechanizmu gry, dążąc do ustanowienia bezpośredniego związku pomiędzy sobą i partyturą utworu, dając tym samym słuchaczowi odczucie uczestnictwa nie tyle we własnym występie, co w samej muzyce. Najlepszym przykładem tego rodzaju wykonawcy jest według Goulda właśnie Światosław Richter. Artysta ten ze swoją niezwykle silną osobowością zajmuje miejsce pomiędzy kompozytorem a słuchaczem w ten sposób, że mamy wrażenie, iż na nowo odkrywamy wykonywane dzieło i obcujemy z nim z zupełnie innej perspektywy niż przyzwyczailiśmy się dotąd.

Gould, ignorujący Schuberta w swym repertuarze i zarzucający jego kompozycjom niedostatki konstrukcyjne oraz nazbyt częstą powtarzalność struktur, wpada w zachwyt, kontemplując grę Richtera w ostatniej w dorobku wiedeńskiego twórcy *Sonacie B-dur* DV 960. Wszystkie, zdaniem Goulda dekoratywne elementy tej sonaty, Richter uczynił istotnymi!

Trzeba przyznać, że rzadko się zdarza, by pianista w pełni sprostał wymaganiom i upodobaniom innych kolegów pianistów. Przyszywanie przysłowiowej łatki kolegom jest na porządku dziennym wśród pianistów, choć nie tylko wśród nich. Znane są trudności Artura Rubinsteina w rzeczowej ocenie sztuki młodszego rywala, Vladimira Horowitza, któremu odmawiał twórczego wkładu w dziedzinę wykonawstwa muzycznego, jak również jego niechęć do niektórych mistrzów przeszłości m.in. Józefa Hofmana. Legendarny był też pełen uprzedzenia stosunek Włodzimierza Sofronickiego do młodego Gilelsa, a w dzisiejszych czasach niezrozumienie u niektórych sztuki Glenna Goulda i Maurizia Polliniego. Richter znalazł jednak uznanie u tak wielu różnych osobowości kolegów po klawiaturze. Niezwykły talent i osobowość stały się czynnikami decydującymi o jego karierze pianistycznej – nie zawdzięczał niczego tym czy innym środowiskom międzynarodowym, ani systemowi panującemu w jego kraju, którego był w pewnym sensie nawet ofiarą.

Ćwiczenie tylko trzy godziny

Koncertujący pianista wielkiego formatu w naturalny sposób wzbudza zainteresowanie stosowaną technologią pracy i sposobem osiągania nadzwyczajnych wyników artystycznych. Tę stronę życia artystycznego interesują się szczególnie bardzo młodzi pianiści, którzy poszukują dróg dla własnych poczynań. Według słów żony pianisty – młodym muzykom nie zalecał on spędzania całych dni przy fortepianie.

Jak pracuje geniusz? Rąbka tajemnicy uchyla w filmie zarówno sam artysta, jak i jego towarzyszka życia. Nina Dorliak przypomina legendy o niezwyklej wytrwałości Richtera w długim ćwiczeniu, według których ćwiczył on po dziesięć, dwanaście godzin. Pianista prostuje te informacje nazywając je nonsensem. Najczęściej ćwiczył trzy do pięciu godzin, jedynie konieczność

szybkiego przygotowania nowych pozycji repertuarowych powodowała, że okresami intensyfikował pracę sięgając wspomnianych pułapów. Podczas pracy jest bardzo skoncentrowany, konsekwentny i wymagający wobec siebie. Oszczędza czas, jakże cenny. Na fortepianie często pojawia się zegarek, gdyż pianista limituje czas potrzebny na wykonanie poszczególnych czynności. Dyscyplina jest cechą wyraźnie rzucającą się w oczy postronnego obserwatora jego pracy nad fortepianem. „Dopóki nie nauczę się jednej strony na pamięć, nie zabieram się do następnej” – komentuje swą pracę Richter. Pianista nie włącza do repertuaru utworów, które jego zdaniem nie są godne uwagi. Dlaczego – pytają niektórzy – gra pan tylko te utwory, które się panu podobają? Ponieważ jestem pewnie egoistą – pada odpowiedź. Charakterystyczna dla jego programów koncertowych wybiórczość (przy niezwyklej rozległości jego repertuaru) raczej nie dopuszcza pełnych cykli utworów, może z wyjątkiem *DWK* Bacha i sonat Beethovena. Zdarza się, że Richter opuszcza jeden lub dwa utwory np. w cyklu Schumanna. Doskonale poczucie formy sprawia, że ćwiczy wytrwale, długo i intensywnie jakiś trudny fragment utworu bez obawy, że nie będzie on potem „pasował” do całości. Jak pisze Henryk Neuhaus, jego wychowanek ma tak rozwinięte wyczucie formy, że nie musi cyzelować wykonania utworu takt po takcie, a opanowanie kompozycji sprowadza się u niego do nauczenia się jej. Przystępując do opanowania utworu, słyszy go jak gdyby „jednocześnie” na całej długości tak, jakby patrzył na jakąś płaszczyznę pozostającą w zasięgu wzroku. Uważny analityk fenomenu Richtera spostrzeże niewątpliwie, że przypomina to proces komponowania przez Mozarta, który niejako „od razu” słyszał cały powstający utwór. Indagowany przez dziennikarza, przytacza Richter wypowiedź dyrygenta niemieckiego pochodzenia, z którym wiele razy w ciągu swej kariery występował. Kurt Sanderling powiedział kiedyś:

„Er kann nicht nur gut spielen, er kann auch Noten lesen”.⁴ Richter podkreśla wagę wnikliwego czytania nut i sugeruje, że spowodowane w zasadzie problemami zdrowotnymi używanie nut podczas występów w ostatnim okresie kariery w jakimś sensie wyszło mu na dobre, umożliwiając lepszą kontrolę tekstu i unikanie czegoś, co można by określić jako „własna interpretacja”. Tej zaś jest on z zasady przeciwny.

Oto, co na temat interpretacji utworów jako takiej pisze autor jednej z biografii Jana Sebastiana Bacha Ernest Zavorský: „Interpretacja jest pojęciem szerszym niż praktyka wykonawcza i należy to rozróżniać. Praktyka wykonawcza dotyczy przede wszystkim sprawy aparatu dźwiękowego, instrumentacji, obsady, stosunku do nutowego zapisu, sposobów jego wykonania itp. Są to wszystko sprawy, które wykonawca dawnej muzyki musi poznać przed przystąpieniem do przygotowania danego utworu. (...) Interpretacja (...) musi opierać się na jak najlepszym wykonawstwie, jest jednak czymś więcej niż tylko wykonawstwem,

⁴ On potrafi nie tylko dobrze grać, on potrafi także (dobrze) czytać nuty.

jest osobistym wkładem artysty w wykonanie dzieła. A wkład ten – ponieważ jest zależny od indywidualności wykonawcy – zmienia się nie tylko z osobą wykonującego artysty, ale i upływem czasu, w miarę poznawania nowych szczegółów i z ewentualnymi korekturami dawniejszych zdobyczy. Gdy zatem mówimy o interpretacji, obejmujemy nią również sztukę wykonawczą. O tej sztuce moglibyśmy wprawdzie pisać osobno, abstrahując od interpretacji, ale odtworzenie dzieła w żywym dźwięku – jeśli nie chodzi o szkolny pokaz *sensu stricto* – powinno być zawsze jego interpretacją”.⁵

Jakby nie spojrzeć na fenomen Richtera, zawsze dochodzi się do wniosku, że także i on dokonywał interpretacji dzieła i to przez pryzmat własnej niezwyklej osobowości, niektórych nawet niemal rzucając na kolana wielkością swojej sztuki.

Dziennikarz stawia artyście jeszcze jedno charakterystyczne pytanie. Dotyczy ono ewolucji stylu pianistycznego bohatera filmu. „Czy istniało coś, co można określić jako ewolucję pańskiej interpretacji?” Znany z pewnej przekory pianista odpowiada: „Ewolucja może i była, ale ja jej nie zauważyłem”. Można przyjąć, że samemu artyście trudno jest zupełnie z zewnątrz spojrzeć na siebie, a zwłaszcza uchwycić procesy artystyczne dotyczące jego własnej osobowości. Pozwolę sobie jednak w tym miejscu wyrazić swój pogląd w tej materii. Z wiadomych względów nie miałem możliwości śledzić interpretacji Światosława Richtera na żywo od początku jego występów w Polsce. Było to przecież ponad pół wieku temu. W chwili, gdy spotkało mnie szczęście uczestniczenia w tym misterium sztuki (w roku 1970 i latach późniejszych), Richter był u szczytu swych możliwości pianistycznych i artystycznych. Wnikliwie słuchałem też wszystkich dostępnych nagrań obrazujących jego występy. Wymienione nagrania, jak również film Bruno Monsaingeona, zawierający liczne fragmenty nagrań z różnych lat, potwierdzają tę ewolucję. Richter z demonicznego, romantycznego wirtuoza, obdarzonego niesłychaną łatwością ujarzmania instrumentu, z biegiem lat przekształca się w filozofa przekazującego pełne niezwykle skupienia myśli muzyczne. Towarzyszy temu silniejsze niż w młodych latach zogniskowanie uwagi na estetyce brzmienia fortepianu. Jak podkreśla Nina Dorliak, nie ulega on w tym czasie w tak dużym stopniu swemu temperamentowi pianistycznemu. W repertuarze pojawiają się utwory w tamtych czasach rzadko wykonywane przez pianistów, jak dzieła Bacha, sonaty Schuberta, utwory kompozytorów XX wieku (stroni jednak od dodekafonistów wiedeńskich), nigdy jednak, jak już pisałem, artysta nie dąży do realizacji pełnych cykli, opuszczając niektóre pozycje. Analizowany już powyżej związek z partyturą, dający słuchaczom wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w muzyce, staje się coraz silniejszy. Pragnie, aby słuchacze byli tylko słuchaczami, nie zaś, jak to zwykle bywa na koncertach, także widzami. W późniejszym okresie swej kariery umieszcza przy fortepianie lampkę

⁵ Ernest Zavarický, *J. S. Bach*, Kraków 1985, PWM, wyd. III, s. 414- 415.

oświetlającą nuty i w bardzo małym stopniu samego artystę. Światła w sali poleca wygasić całkowicie. W tej scenerii ma obok siebie jednego sprzymierzeńca – kogoś poproszonego o przewracanie kartek na pulpicie. Dowiadujemy się w filmie od artysty, że zdecydowanie negatywnie odnosi się do śledzenia przez publiczność gry pianisty jako procesu fizycznego. Widok rąk, gestykulacja, mimika, a więc przejawy pracy nad wykonaniem utworu, jego zdaniem powinny być ukryte jako niepotrzebne słuchaczowi. Nie wybiera instrumentu na koncert. Woli powierzyć to zadanie stroicielowi. Boi się uwikłania w psychologię związaną z dokonywaniem takiego wyboru. Twierdzi, że jeśli kiedykolwiek w przeszłości to robił, miał nieudane koncerty. Przytacza fakty mogące nieco zdziwić, ale tylko pozornie: „Miałem udane koncerty na żalonych fortepianach i złe na dobrych”. Ze strony dziennikarza pada w pewnym momencie pytanie: „Czego pan wymaga od instrumentu?”. Ja przede wszystkim stawiam wymagania sobie – odpowiada. Po tym wiodącym stwierdzeniu precyzuje, że najważniejsze jest brzmienie fortepianu i jego reaktywność podczas gry *pianissimo* – wprost przeciwnie do rozpowszechnionego mniemania, że fortepian należy oceniać grając *fortissimo*. W latach osiemdziesiątych XX wieku firma Yamaha oferuje Richterowi stały dostęp do swych fortepianów podczas tournée koncertowych. Artysta grający wiele lat na Steinwayu, Bösendorferze, Bechsteinie i innych instrumentach, wyraźnie akceptuje tę ofertę. Forte piany Yamahy zdają się spełniać kryteria artysty, a na ekranie widzimy, jak dokonuje on testu brzmienia na jednym klawiszu w średnicy instrumentu, grając właśnie *pianissimo* i *fortissimo*. Firma uzyskuje więc swojego rodzaju namaszczenie swojego produktu przez sławnego muzyka. Należy przyjąć, że Yamaha udostępniała Richterowi swoje najlepsze modele fortepianów, doskonale utrzymane przez wysokiej klasy fachowców, zdecydowanie przewyższające jakością produkowane masowo i „plastikowo” brzmiące egzemplarze, funkcjonujące w polskich szkołach.

O ludziach

Z filmu z Światosławie Richterem w roli głównej dowiadujemy się wielu interesujących szczegółów o słynnych postaciach świata muzycznego, w szczególności o partnerach artysty w muzyce kameralnej i tych zajmujących miejsce przy pulpicie dyrygenckim. Jak powiedziała Wiera Gornostajewa w jednej z audycji nadanych parę lat temu przez Polskie Radio, Richtera cechował umiar i kultura w wypowiedaniu się o innych ludziach. Autorka wypowiedzi należąca do grona przyjaciół wielkiego artysty przypuszcza, że miało to związek ze światopoglądem religijnym Richtera. Może zaważył na tym także fakt, że Richter nigdy nie był pedagogiem i nie brał udziału w charakterystycznych dla tego środowiska, często niestety nieuniknionych, sporach, intrygach, czy działaniach wątpliwych etycznie. Obcy jest mu ten gatunek negatywnych emocji, jaki towarzyszy wielu przedstawicielom życia artystycznego,

popychający ich do zawiści wobec rywali i agresywnej krytyki cudzych postaw estetycznych i poglądów. Jest światem samym dla siebie, nie wchodzi na cudzy teren, skrętnie omija obszary w sztuce i życiu, co do których żywi wewnętrzne wątpliwości. W muzykach – wykonawcach dostrzega zapewne bardziej zalety niż wady, docenia je w osobowości tychże, niezależnie od tego, czy reprezentują jego pokolenie, czy też generację dużo młodszych kolegów. Ewentualne różnice zdań wyraża powściągliwie i z zastanowieniem. Pewnych postaw i zachowań jednak nie akceptuje. Nie podziela między innymi negatywnych opinii Goulda o sonatach Schuberta, nie stosuje się do rad starych rosyjskich profesorów, którzy zalecają mu granie Schumanna zamiast Schuberta, konsekwentnie wprowadzając utwory tego ostatniego na światowe estrady. Z cieniem ironii mówi o tych, od których w początkach rosyjskiej kariery usłyszał: „Po co pan nas męczy Bachem?”. Długo zajmuje się fenomenem Marii Judiny. Reprezentująca starsze pokolenie znakomita pianistka, intelektualistka, pedagog, postać nieco egzaltowana, kojarzy jednostronnie młodego Richtera jako „pianistę od Rachmaninowa”. Stary Richter z filmu *Enigma* wspomina, że grał na jej pogrzebie. Mówi o jej wielkim talencie, mądrości muzycznej, żarliwości religijnej publicznie przejawianej w oficjalnie ateistycznym państwie, opozycyjnej postawie wobec reżimu, wyrażającej się między innymi w recytowaniu wierszy Pasternaka. Może widzi w tej postaci i jej nonkonformistycznej postawie jakąś antycypację własnych działań pianistycznych i zainteresowań repertuarowych, nie sprowadzających się jedynie do wykonywania muzyki romantycznej, czy rosyjskiej.

Mówi także o kompozytorach, chwilami z poczuciem dyskretnego humoru, innym razem porażająco obiektywnie. „Dostaje” się więc mistrzowi sławnemu już za młodych lat Richtera – Sergiuszowi Prokofiewowi. Wspomniałem już wcześniej, jak wielkim zainteresowaniem darzył pianista twórczość fortepianową Prokofiewa. Obok swego znakomitego kolegi Emila Gilelsa był pierwszym wykonawcą nowych utworów tego kompozytora. Prokofiew, twórca, który największą nawałnicę rewolucyjną w Rosji przeżył na Zachodzie, powrócił w 1932 roku do ZSRR i musiał podporządkować swą twórczość ideologicznym wymaganiom stawianym przez władze państwa totalitarnego. Richter mówi, że to kompozytor genialny, ale „bez zasad”, bo gotów pisać wszystko pod dyktando ideologów. Wspomina *Kantatę* napisaną na urodziny Stalina, dzieło genialne, ale „skażone” właśnie swym politycznym rodowodem. Myślę jednak, że artyście – wykonawcy, którym był Richter, nieco łatwiej było uniknąć bezpośredniej konfrontacji z partyjnymi ideologami kultury; kompozytor zaś z natury rzeczy w większym stopniu swym działaniem wystawiał się na ich cel.

Dowiadujemy się wreszcie o inwektywach, jakimi Prokofiew opatrywał twórczość Rachmaninowa. Richter stawia pytanie: „Dlaczego tak się działo?”. Po chwili udziela odpowiedzi na to pytanie z charakterystycznym uśmiechem

sygnalizującym dystans do sprawy: „On był pod jego (Rachmaninowa) wpływem”.

Inną wielką indywidualnością twórczą tamtych czasów, z którą zetknął się Richter, był Dymitr Szostakowicz. Słuchamy w filmie o pierwszym przypadkowym zetknięciu się obu artystów o zmroku przed teatrem operowym w Odessie, kiedy to postać kompozytora ze „swoimi białymi oczyma” wydała się Richterowi wręcz odpychająca. Szostakowicz był człowiekiem osobliwym i pełnym napięcia, dystyngowanym i dziwacznym. Swojej relacji z Szostakowiczem Richter nie nazywa przyjaźnią, lecz znajomością. Stosunki między artystami stały się bliższe, gdy Richter włączył do swojego repertuaru *Sonatę na skrzypce i fortepian* Szostakowicza wykonywaną z jednym ze swych najznakomitszych partnerów w muzyce kameralnej – Dawidem Ojstrachem. Szostakowicz – kompozytor żyjący chyba w nieustannym rozdarciu między swoimi zamierzeniami twórczymi a chęcią sprostania postulatam partyjnych ideologów kultury, będący często w depresji, w opinii Richtera był geniuszem o cechach wybitnie neurotycznych.

Zdecydowanie bliższe relacje miał Richter z Benjaminem Brittenem, a wpłynął na to fakt, że ten ostatni był też czynnym pianistą. Wspólnie dokonują nagrania *Sonaty D-dur na dwa fortepiany* KV 448 Mozarta. W opowieści artysty o swej działalności pojawia się też nazwisko znanego malarza Roberta Falka, u którego Richter wziął kilka lekcji malowania. Pianista od dawna czynnie interesował się sztuką malarstwa. W filmie przytacza stwierdzenie tego artysty, że narysować okrąg jedną ręką jest bardzo trudno. Rysowanie dwiema rękami dwóch okręgów na zasadzie symetrii ruchów nie przedstawia większych trudności. Rozważania te nasuwają Richterowi myśl, że jednoczesność (często również symetria) działania rąk pianisty stanowią ułatwienie w grze na fortepianie. Wszyscy grający na tym instrumencie wiedzą, jakich problemów może dostarczyć próba wykonania utworów napisanych na jedną rękę. W tym gatunku spotyka się w literaturze fortepianowej jedynie nieliczne przykłady utworów „leworęcznych”. Powstanie kompletnego i pełnowartościowego muzycznie utworu na prawą rękę trudno sobie nawet wyobrazić. W świetle uwag Richtera sensowność ćwiczenia wielu utworów „każdą ręką oddzielnie”, zalecanego młodym adeptom sztuki pianistycznej przez ich pedagogów, w wielu wypadkach może okazać się problematyczna.

Bogaty rozdział działalności Richtera stanowi muzyka kameralna. Akompaniowaniu zawdzięcza on poznanie we wczesnych latach powojennych swej późniejszej żony Niny Dorliak – artystki, która oczarowała go swym głosem i urodą i, jak wynika z filmu *Monsaingeona*, zawsze starała się rozumieć swojego genialnego męża. Do najbardziej lubianych i cenionych przez niego partnerów należał wymieniony wcześniej Dawid Ojstrach, artysta kilka lat starszy od pianisty, wyraźnie zjednujący sobie sympatię ludzi już przy pierwszym kontakcie. Do tej plejady znakomitości należy też wiolonczelista Mścisław Rostropowicz, z którym tworzy niezapomniane kreacje sonat

Beethovena na festiwalu w Edynburgu w 1964 roku. Ci trzej artyści przybędą w 1969 roku do Berlina, by z orkiestrą Berliner Philharmoniker pod dyktando Herberta von Karajana nagrać potrójny koncert Beethovena. Niestety w tym wypadku współpraca między artystami pełna jest napięć i nie zadawała nikogo. Paraliżująco działała na Richtera i Ojstracha apodyktyczna osobowość Karajana, który narzuca niewygodne tempa i lekceważy prośby solistów. Do niezbyt komfortowej atmosfery podczas nagrania przyczynia się też „rozłam” w triu wspaniałych instrumentalistów. Rostropowicz jest tu jakby po stronie Karajana, a ciekawe, że wszyscy czterej uśmiechają się na wykonanej po nagraniu fotografii, według określenia Richtera, „jak głupcy”.

Osobowość Karajana nie przypadnie Richterowi do gustu również podczas nagrania *Koncertu b-moll* op. 23 Piotra Czajkowskiego. Pianista obiektywnie ocenia ówczesnego szefa Berlińczyków w innych dziedzinach wykonawstwa, wskazując na jego bezdyskusyjne osiągnięcia, ale w tym wypadku uznaje, że dokonał on słabego nagrania, nie dając soliście należnej mu swobody artystycznej. Ten sam utwór Richter wykonywał wielokrotnie, a szczególnie dobrze współpracowało mu się z rosyjskim dyrygentem Eugeniuszem Mrawińskim. „To był dyrygent” – stwierdza z uznaniem w filmie. Równie owocne artystycznie są dla Richtera spotkania z Kirylem Kondraszynem i amerykańskimi partnerami: Charlesem Münchem i Eugene Ormandym. Przy ich udziale powstają nagrania koncertów Beethovena i Brahmsa.

Wielkim wydarzeniem okazują się koncerty ze słynnym niemieckim barytonem Dietrichem Fischer – Dieskau. Spotkanie na estradzie w latach 1967–1970 dwóch tak wyrazistych osobowości poprzedzone z początku trudnymi, a później coraz bardziej owocnymi artystycznie próbami, przynoszą, według słów Niny Dorliak, nieprawdopodobne muzyczne piękno. Jak wyznaje Richter, wymagania fenomenalnego śpiewaka wobec towarzyszącego pianisty, zdeterminowane pełnym pietyzmem stosunkiem do tekstu w pieśniach Schuberta, były szczególne i oczekiwał on, aby partnerujący na fortepianie muzyk na spółgłoskach grał za nim jakby odrobinę później. Towarzyszenie Fischerowi okazało się łatwiejsze w pieśniach Hugo Wolfa i obaj artyści znaleźli dobry muzyczny i ludzki kontakt.

Szczególne estymą starszy już Richter darzył znakomitych muzyków młodszego pokolenia. Wymienia tu skrzypka Olega Kagana, nazywając go wspaniałym muzykiem i człowiekiem, oraz niezwykłą talentem i osobowością wiolonczelistkę Natalię Gutman. Te artystkę Richter nazywa uosobieniem artystycznej uczciwości.

Szczególne więzi artystyczne łączą bohatera filmu Monsaingeona z pianistą Andriejem Gawriłowem. Występują i nagrywają wspólnie suitę Händla. Ich *touche* pianistyczne staje się tak podobne, że słuchacze, a nawet autorzy nagrania nie zawsze mogą rozróżnić, kto aktualnie gra. Richter podziwiający talent młodszego kolegi zauważa jego pewność i zadowolenie z siebie dające mu podstawę, aby czuć się w pełni szczęśliwym człowiekiem. Ale w konkluzji

tej wypowiedzi słyszymy zaprawione poczuciem richterowskiego humoru słowa: „Gdyby był skromniejszy, byłby... jeszcze bardziej szczęśliwy”.

Non omnis moriar...

Bajeczna filmowa przygoda z wielkim pianistą zmierza ku zakończeniu. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych słabnie gwałtownie działanie genialnego muzycznego mózgu. Richter skarży się na niedomogi pamięci i przestrojenie słyszenia: odbiera wszystko cały ton wyżej i nie może niczego zagrać ze słuchu. Występy pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych są nadal oklaskiwane, lecz artysta jest z nich głęboko niezadowolony, gdyż w ich rejestracjach znajduje sporo usterek. Ostatnim większym utworem wykonywanym z towarzyszeniem orkiestry jest *II Koncert g–moll op. 22* Kamila Saint–Saënsa – utwór czarujący muzycznie, lecz trudny i niebezpieczny w planie wirtuozowskim, jak określa to Richter. Dziwnym zbiegiem okoliczności utworem tym, związanym z końcowymi latami kariery Richtera, zaczynał swojego czasu podbój estrad młodziutki Artur Rubinstein, dostępując zaszczytu obecności kompozytora na widowni.

Na krótko przed śmiercią, która nastąpiła 1 sierpnia 1997 roku Richter wraca z zagranicy do ojczyzny. Tego dnia agencje prasowe doniosą o tym, że odszedł w ciągu ostatniego dwudziestolecia kolejny wielki pianista XX wieku, po Rubinsteinie, Gouldzie, Horowitzu, Arrau, Serkinie, Kempffie, Benedettim – Michelangelim i innych.

Wypada się tu zastanowić nad sztuką Richtera utrwaloną w licznych rejestracjach, dających prawo mówić, iż nie cały umarł...

Nagrania to osobny rozdział w działalności pianisty. W zasadzie nie czuł on się dobrze w studiu, a pełnię swej artystycznej osobowości ujawniał podczas występów publicznych – to cecha upodabniająca go do legendarnego polskiego pianisty Ignacego Jana Paderewskiego. W większości miejsc, gdzie przyszło mu koncertować, na ogół rejestrowano te występy. Jednakże przypadkowość w realizacji takich nagrań w sposób oczywisty musiała odbić się na poziomie ich realizacji. Glenn Gould, pianista kochający pracę w studio nagraniowym i dysponujący gronem świetnych fachowców w tej dziedzinie, ubolewał pewnego razu nad nagraniami Richtera. Stefan Rieger w książce *Glenn Gould czyli sztuka fugi* pisze: „Ciekawe, że Gould darzył takim podziwem pianistę do tego stopnia nieczułego na powaby Nowej Filozofii nagrań, pozwalającego piratom lub fuszerom przyłapywać się na gorącym uczynku, w sytuacjach akustycznie kompromitujących⁶. W istocie nie mógł przeboleć faktu, że ten, którego uważa

⁶ Glenn Gould uznawał wszystkie środki techniczno – realizacyjne oferowane przez współczesne studio nagraniowe za w pełni wartościowe narzędzie w poszukiwaniu najdoskonalszej wersji wykonawczej utworu na płytach – również i z czysto etycznego punktu widzenia. U podstaw tego myślenia leży założenie, że zapis

za jednego z największych artystów stulecia, zostawia po sobie tak niechlujne dziedzictwo”.⁷ Nieco dalej Rieger przytacza za Bruno Monsaingeonem słowa Goulda, który namawiał twórcę muzycznych filmów, aby ściągnął Richtera na sesje nagraniowe do Ameryki: „Będę jego dyrektorem artystycznym, pożyczę mu mój fortepian (...), może grać, co mu się podoba, nawet, za przeproszeniem Rachmaninowa...” Richtera zainteresowała oferta Goulda, ale jego propozycja, jak i kontrpropozycja Richtera, aby Gould wystąpił na jego festiwalu w Turynii, nie doczekała się realizacji, gdyż obaj artyści czuli wstręt do podróży samolotami.

W tym miejscu można zastanowić się nad aktualnością fonograficznych propozycji wykonawczych z dawniejszych lat w obliczu zalewu rynku światowego nagraniami współczesnych pianistów. Wielkie cykle utworów, zbiory sonat, koncertów i etiud na płytach spotyka się w chwili obecnej wszędzie. Za tą produkcją stoją mechanizmy rynku, reklamy i nie zawsze do końca jasna polityka wielkich koncernów płytowych. Niewątpliwie część tej oferty zawiera znakomite pod względem artystycznym i realizacyjnym pozycje. Jest jednak także faktem, że pomimo mankamentów nagrań dawniejszych artystów, niektórych z nich nie sposób nie uznać za w pełni aktualne i wartościowe. Wciąż też trudno młodszym pianistom „pokonać” Richtera jako muzyka. Estetyka artysty może nie u wszystkich wzbudza jednakowe uznanie, oprócz się jednak wielu kreacjom tego pianisty nie sposób. Należą do nich wykonania sonat i koncertów Beethovena, utworów Schuberta, Schumanna, muzyki rosyjskiej wreszcie, z dziełami Rachmaninowa, a zwłaszcza Prokofiewa na czele. W tej ostatniej Richter mógłby uchodzić wręcz za wzorzec. Szeroki co do zasięgu historycznego repertuar Richtera – pianisty, który wprowadził na estrady światowe również oryginalne utwory Bacha, czynił z niego multimuzyka, nie zaś „specjalistę” od jakiegoś wycinka literatury fortepianowej. Zatrzymajmy się jeszcze chwilę przy dwóch kompozytorach zajmujących dużo uwagi artysty, reprezentujących muzykę epok minionych.

Osiągnięcia Richtera w rozpropagowaniu w świecie utworów Bacha na długo przed tym, zanim rozwinął się ruch autentyzmu wykonawczego w muzyce dawnej, są nie do podważenia. Dziś z perspektywy osiągnięć nauki tłumaczącej na nowo starą muzykę i wspomnianego ruchu autentyzmu wykonawczego zrodzonego na kanwie muzykologicznych dociekań, kreacje bachowskie i händlowskie Richtera mogą budzić pewne wątpliwości. Jednakże osobowość artysty i wielkie zaangażowanie w przekazywaniu słuchaczowi muzyki lipskiego kantora powodują, że nadal słucha się z zainteresowaniem *Preludiów i fug* nagranych w latach 1970–1972. Oto, co na temat relacji stylowości wykonania dawnej muzyki do autentyzmu emocjonalnego w jej przekazie pisze

fonograficzny wykonanego dzieła muzycznego i jego percepcja opierają się na innych prawach niż te, które rządzą występem publicznym i odbiorem muzyki przez słuchaczy w sali koncertowej.

⁷ Stefan Rieger *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, wyd. słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1997, str.116.

Nikolaus Harnoncourt w książce *Muzyka mową dźwięków*⁸: „ (...) Z dwojga złego lepsze są już wykonania historycznie całkiem fałszywe, ale żywe muzycznie. Wiedza muzykologiczna nie może być przecież celem samym dla siebie, lecz powinna dać nam do ręki środki umożliwiające lepsze wykonanie, gdyż ostatecznie będzie ono autentyczne tylko wtedy, kiedy utwór osiągnie swój najbardziej klarowny i najpiękniejszy wyraz, a to znowu stanie się możliwe jedynie w wypadku, gdy wiedza i świadomość odpowiedzialności połączą się z głęboką wrażliwością muzyczną”.

Kompozytorem, który mimo wielu lat estradowych doświadczeń pianisty, wciąż pozostaje dla niego zagadką, jest Mozart. Nad jego fenomenem zastanawia się także i w filmie. Elegancja i porządek cechujące muzykę Haydna, Mozarta i w dużym stopniu też Beethovena, w przypadku Mozarta wydają się szczególnie trudne w pianistycznej realizacji. Richter nie daje jednoznacznej odpowiedzi na postawione samemu sobie i widzom pytanie, na czym polega sekret muzyki Mozarta. Mówi jedynie, że muzyka Mozarta zawsze ulatywała z jego (fenomenalnej przecież) pamięci i znacznie bliższy jest mu Haydn – kompozytor, którego sztuka w znacznym stopniu zainspirowała Prokofiewa do jego twórczych działań. Podczas lat estradowej aktywności Richtera muzyka Haydna rzeczywiście odgrywa wielką rolę. Z pewnością był jednym z pierwszych pianistów w XX wieku, którzy doceniając wspaniałe i jakże inne niż w przypadku utworów Mozarta czy Beethovena piękno sonat i wariacji najstarszego z wiedeńskich klasyków, zamieszczają je w swych programach koncertowych⁹.

Dla Richtera z pewnością nie istniały czysto akademicko–muzealno–muzykologiczne recepty na wykonanie utworów dawnych kompozytorów. Wielka sugestywność, z jaką wykonywał dzieła Prokofiewa, miała swe źródło w tym, że pianista sam był człowiekiem epoki, w której utwory te powstawały. W kreowaniu dzieł dawnych mistrzów szukał sensu muzycznego pomiędzy znakami skrupulatnie odczytywanej partytury, ale jako człowiek drugiej połowy XX wieku, nie zaś badacz naukowiec. W filmie podkreśla przecież, że analiza nie jest jego żywiołem w pracy artystycznej i jest mu obca.

Henryk Neuhaus na zakończenie swej *Sztuki pianistycznej*¹⁰ dzieli się z czytelnikiem uwagami na temat rodzajów stylu wykonawczego: „Według mnie są cztery rodzaje stylu wykonawczego.

Pierwszy bez żadnego stylu: Bacha gra się z uczuciem à la Chopin lub Field, Beethovena sucho i rzeczowo à la Clementi, Brahmsa porywczo i z erotyzmem à la Skriabin albo z Lisztowskim patosem, Skriabina salonowo à la Riebikow

⁸ Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przekł. Magdalena Czajka, Warszawa 1995, Fundacja „Ruch Muzyczny”, s.13.

⁹ W repertuarze dawniejszych pianistów z pewnością wyraźnie dominowała muzyka XIX i początku XX wieku. Spośród utworów J.S. Bacha wykonywano przede wszystkim transkrypcje dokonane przez innych autorów. Wydaje się, że *Wohltemperiertes Klavier* bardziej cenili kompozytorzy niż pianiści, którzy skłonni byli uważać to dzieło za mające znaczenie bardziej dydaktyczne niż koncertowe.

¹⁰ Henryk Neuhaus *Sztuka pianistyczna*, przekł. Artur Taube, Kraków 1970, PWM, str. 266-267.

lub Areński, Mozarta à la stara panna itd., itd. To nie mój wymysł, wszystko to słyszałem na własne uszy.

Drugi – to wykonanie »trupiamiane«: wykonawca tak jest skrepowany „zbiorem praw” (często urojonych), tak skrupulatnie przestrzega stylu, tak po doktrynersku przekonany jest, że kompozytor jest stary (jeśli to, nie daj Boże, Haydn lub Mozart), że koniec końców biedny kompozytor umiera na oczach strapionego słuchacza (...)

Trzeci rodzaj, którego proszę w żadnym wypadku nie łączyć z poprzednimi, to wykonanie muzealne: na podstawie najdokładniejszej i pełnej pietyzmu wiedzy o tym, jak były wykonywane utwory w epoce swojego powstania (...)

Czwarty rodzaj wreszcie – to wykonanie rozjaśnione przenikającymi promieniami intuicji, natchnienia, wykonanie współczesne, żywe, ale przepojone dyskretną erudycją, wykonanie tchnące miłością do kompozytora, która dyktuje bogactwo i różnorodność środków technicznych, wykonanie pod hasłem: (...) Kompozytor umarł, ale jego muzyka żyje! (...) Jasne, że pierwszy i drugi rodzaj odpadają: pierwszy z powodu głupoty, niedojrzałości i młodości, drugi z powodu starości, sklerozy i głupoty. Pozostają: czwarty – bezsprzecznie najlepszy, i trzeci – jako cenne, niezwykle cenne uzupełnienie czwartego sposobu (...) Im bardziej pianista jest utalentowany, muzykalny, tym mniej niepokoją go »zagadnienia stylu«, jakie stają zwykle przed pedagogami – metodykami, tym bardziej będzie on w swym wykonaniu ucieleśniać prawdę: treść rodzi formę, oto prawda, która może wiele wyjaśnić w sztuce”.

Wydaje się, że sztuka Richtera reprezentuje ten styl wykonawczy, który Neuhaus najbardziej cenił. Niebanalny i obrazowy język jego *Notatek pedagoga*¹¹ wskazuje wyraźnie na psychologię odbioru muzyki powstałej w przeszłości, a wykonywanej w naszych czasach. Zjawisko to muszą brać pod uwagę muzycy współcześni, słusznie skądinąd zagłębiający się w zagadnienia związane z wykonawstwem muzyki historycznej. Poza zastosowaniem w swej praktyce wiedzy czerpanej z dawnych traktatów i opracowań naukowych, muszą oni wziąć pod uwagę fakt, że grają „ostatecznie” dla ludzi sobie współczesnych i kreowanymi utworami powinni wyrzucić na nich psychologicznie podobne (w domniemaniu) wrażenie, jak miało to miejsce wtedy, gdy powstające kompozycje wykonywali ich autorzy lub inni muzycy działający w tym czasie. Jest jasne, że współczesne wykonawstwo, jeśli dąży jedynie do niewolniczo wiernego odtworzenia dawnych praktyk wykonawczych, może powyższego celu nie osiągnąć. W tym zadaniu głębiej pojętej wierności kompozytorowi pianistyka Richtera, „rozjaśniona przenikającymi promieniami intuicji i natchnienia”, ale również współczesna, żywa, choć także przepojona dyskretną erudycją, a przede wszystkim tchnąca miłością do twórcy muzycznego dzieła, sprawdziła się na estradach zdecydowanie lepiej niż wykonawstwo muzyków godnych co prawda szacunku ze względu na ich

¹¹ Taki podtytuł nosi *Sztuka pianistyczna* Henryka Neuhaus.

wiedzę, lecz pozbawionych duchowych przymiotów bohatera artykułu. Może fakt ten powinien dać pretekst do myślenia pedagogom, a zwłaszcza jurorom międzynarodowych konkursów pianistycznych, chcącym w „decyzjach ostatecznych i niezaskarżalnych” kreować współczesnych bohaterów światowych estrad koncertowych?