

Tatiana Shebanova

Świat muzyki to będzie mój świat. Niezwykle wczesne odkrycie swego powołania Tatiana Shebanova zawdzięcza umiłowaniu muzyki w domu rodzinnym i związanej z muzyką – jako pianistka i pedagog – matce. W takich okolicznościach było rzeczą naturalną, że właśnie matka była pierwszą nauczycielką Tatiany. To ona (na wstępnym etapie kształcenia, którego wagę trudno jest przecenić) budziła do życia jej wrażliwość, wyobraźnię, muzyczną inteligencję, a jednocześnie przekazywała jej podstawy właściwej techniki gry.

Najlepszą w Związku Radzieckim instytucją edukacji muzycznej dzieci i młodzieży kształcąca na poziomie przedakademickim była działająca w Moskwie przy Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego i przez to Konserwatorium nadzorowana szkoła dla wybitnie utalentowanych jednostek. W tej właśnie szkole, słynącej ze świetnych pedagogów i uczniów zdobywających laury na międzynarodowych konkursach, kształciła się – pod kierunkiem Tatiany Kestner – Tatiana Shebanova. Uwieńczeniem jej edukacji były studia w Konserwatorium Moskiewskim w mistrzowskiej klasie prof. Wiktora Mierżanowa. Ukończyła je z najwyższym odznaczeniem w roku 1976. Przez kolejnych dziesięć lat była asystentką swego mistrza. Pozostając w kręgu jego oddziaływania stawała się dziedzicem wielkiej tradycji pianistyki romantycznej wiodącej od Liszta, Silotiego i Rachmaninowa. Prof. Mierżanow bowiem – sam przez tę tradycję kształtowany – był jej kontynuatorem.

Format talentu i sztuki pianistycznej Tatiany Shebanova określiły nagrody przyznane jej na międzynarodowych konkursach pianistycznych: w Pradze (Concertino Praha, 1969 – Grand Prix), w Genewie (1976 – Grand Prix, Nagroda Ameryki i Nagroda im. Ernesta Schellinga), w Warszawie (X Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina, 1980 – II nagroda, srebrny medal i dwie nagrody specjalne: za najlepsze wykonanie poloneza i koncertu) oraz w Brukseli (Konkurs „Bösendorfer Empire Grand Prix”, 1990 – Grand Prix i trzy nagrody specjalne).

Dzięki konkursowym laurom Tatiana Shebanova zyskała wstęp na muzyczne estrady świata. Wielokrotnie koncertowała w niemal wszystkich krajach Europy, w Rosji, Kanadzie, USA, w Afryce i na Filipinach. W ramach 22 tournées w Japonii odwiedziła wszystkie liczące się sale koncertowe tego kraju i wystąpiła w nim – w programach solowych lub koncertach z orkiestrą – blisko 300 razy.

Koiti Nomura na łamach „Tokyo-Simbun” pisał: *Byłem obecny na trzech edycjach Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie: w roku 1970, 1975 i 1980. Mając w pamięci występy uczestników konkursu, a także interpretacje znanych mi żyjących pianistów, mogę powiedzieć, że najlepszą interpretatorką muzyki Chopina jest moim zdaniem Tatiana Shebanova.* W Japonii nie jest to zapewne opinia odosobniona. Znakomita pianistka budzi podziw

tamtejszych muzyków, melomanów i krytyków. Świadczą o tym stale ponawiane przez impresariów zaproszenia.

Repertuar Tatiany Shebanovej imponuje rozległością i różnorodnością. Składają się nań dzieła Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Griega, Liszta, Saint-Saënsa, Czajkowskiego, Debussy'ego, Ravela, Poulenca, Skriabina, Rachmaninowa, Prokofiewa. A ponadto: wszystkie dzieła Chopina.

Cennym składnikiem tego repertuaru są cykle czy serie dzieł, w których twórca zawarł całość swej wypowiedzi w zakresie pewnej formy. Mamy tu więc: wszystkie (48) Preludia i Fugi ze zbioru *Das wohltemperierte Klavier* i wszystkie (6) Partity Jana Sebastiana Bacha, wszystkie (18) Sonaty fortepianowe Mozarta, wszystkie (12) Etiudy Debussy'ego, wszystkie (48) Pieśni bez słów Mendelssohna, wszystkie (24) Preludia i wszystkie Transkrypcje Rachmaninowa, wszystkie (12) Preludia chorałowe J. S. Bacha w opracowaniu S. Feinberga. Mamy też *Images* Debussy'ego, *Miroirs* Ravela, *Pory roku* Czajkowskiego, *Sarkazmy* Prokofiewa.

Korzystając z takich zasobów repertuarowych Tatiana Shebanova komponuje programy swych koncertów w sposób niezwykle przemyślany. Stara się, by z samego doboru dzieł i zestawienia ich obok siebie wynikała jakaś prawda, jakaś myśl. By koncert poprzez swą zawartość unaoczniał jakieś mniej dotąd dostrzegane zjawisko z dziejów muzyki, albo też – by zjawiska znane pomógł ujrzeć w nowym świetle. Dzięki temu programy jej koncertów mają niezwykle wysoki walor poznawczy i stanowią dzieło sztuki *sui generis*: „sztuki prezentacji sztuki”.





Tatiana Shebanova

© J. A. Mularzewski

Dopełnienie repertuaru Tatiany Shebanovej stanowią dzieła (Jewgenija Gołubiewa, Jurija Aleksandrowa i Borysa Blocha), których była pierwszą interpretatorką. A także: dzieła twórców polskich (Karola Szymanowskiego, Aleksandra Zarzyckiego czy Stefana Kisielewskiego). Zainteresowanie nimi tłumaczy fakt, iż drugą – obok Rosji – ojczyzną pianistki stała się Polska. Polskiej kulturze Tatiana Shebanova kłaniała się niejednokrotnie – czy to wykonując w roku 2001 (wraz z Orkiestrą Teatru Wielkiego w Warszawie) Koncert Stefana Kisielewskiego, w dziesiątą rocznicę śmierci tego twórcy, czy też grając (w ramach Festiwalu *Chopin i jego Europa*, IX 2007) na fortepianie Erarda z roku 1848 dwanaście *Etiud* z op. 25 Chopina wraz z kilkoma jego *Walcami*.

Wśród wydarzeń o wymiarze historyczno-symbolicznym wpisanych w biografię Tatiany Shebanovej wskazać należy wieczór galowy w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego, na którym z Orkiestrą Filharmonii Moskiewskiej pod dyrekcją Genadija Roźdiestwienskigo pianistka wykonała *II Koncert fortepianowy* Samuela Feinberga. Wieczór ów odbył się w roku 1990 – w stulecie urodzin twórcy owego dzieła – i był repliką wieczoru z roku 1954, podczas którego dzieło to grał sam Feinberg, z tą samą orkiestrą, którą wtedy dyrygował ojciec Genadija Roźdiestwienskigo – Mikołaj Anosow. Feinberg był jednym z największych pianistów rosyjskich pierwszej połowy XX wieku. Był też profesorem Konserwatorium Moskiewskiego. Uczniem Feinberga był Wiktor Mierżanow, a wychowanką Mierżanowa (i to najwybitniejszą) była Tatiana Shebanova. Dlatego to właśnie ona wystąpiła na uroczystości w roku 1990. Wystąpiła, by swą sztuką złożyć hołd mistrzowi jej mistrza.

Równie imponująco jak repertuar pianistki przedstawia się jej dorobek nagraniowy. Nagrała blisko 50 płyt. Najpierw rejestrowała swe kreacje na płytach analogowych, a gdy stworzono technikę zapisu cyfrowego – na płytach kompaktowych. Skorzystała z najnowszego systemu rejestracji dźwięku SACD, nagrywając z okazji 250. rocznicy urodzin Mozarta jego koncerty na jeden, dwa i trzy fortepiany (wraz mężem Jarosławem, synem Stanisławem i Orkiestrą Sinfonia Varsovia pod dyr. Michaela Zilma).

Tatiana Shebanova współpracowała z wieloma wytwórniami płytowymi, takimi jak Melodia, Polskie Nagrania „Muza”, Tonpress, DUX, RCA Victor, Panton, Empire Master Sound, Pony-Canyon, CBS-Sony, EMI, IMC-Tokio oraz GHP Japan.

Już sama lista wymienionych firm wskazuje, iż studio nagraniowe jest dla artystki równie ważną przestrzenią działalności jak sala koncertowa. Przy takim podejściu zapis dźwiękowy jest uwieńczeniem pracy nad dziełem, którego kształt, dzięki wielokrotnym prezentacjom na estradzie, przez całe lata krystalizował się i dojrzewał.

Są muzycy, którzy w nagraniach wypadają zdecydowanie mniej korzystnie niż na koncercie. W studio, oderwani od publiczności, pozbawieni impulsów, jakimi publiczność wykonawcę potrafi uskrzydlić, dają wykonania emocjonalnie „schłodzone” i, choć technicznie nienagane, to jednak pozbawione życia. Są muzycy, których sztuka wykonawcza w spotkaniu z mikrofonem i środowiskiem studia nic ze swej urody nie traci. O ich grze mówi się, że jest fonogeniczna. Takim muzykiem jest Tatiana Shebanova. Jej utrwalone na płytach kreacje pełne są natchnienia i żarliwości. Ich źródłem jest święty ogień inspiracji. W kolekcji nagrań dokonanych dotąd przez znakomitą pianistkę niniejszy komplet dzieł wszystkich Chopina ma miejsce wyjątkowe. Stanowi jej nagraniowe opus magnum.

W roku 1988 Tatiana Shebanova podjęła współpracę z Akademią Muzyczną w Bydgoszczy. W uczelni tej prowadzi klasę fortepianu. Miernikiem jej osiągnięć pedagogicznych są nagrody przyznane kształconym przez nią pianistom na międzynarodowych konkursach: w Wilnie, Atenach, Warnie, Londynie, Paryżu, San Sebastian, Nowym Jorku, Marsali, Aomori (Japonia, Konkurs im. Haliny Czerny-Stefańskiej), jak również na międzynarodowych konkursach odbywających się w Polsce (w Łodzi, Bydgoszczy i we Wrocławiu). Prof. Shebanova udziela się także poza murami bydgoskiej akademii prowadząc kursy mistrzowskie w Niemczech, Holandii, Japonii (Tokyo, Nagoya, Osaka), a także w Polsce: w Warszawie (Podyplomowe Studium Pianistyki, Letnie seminaria dla japońskich pedagogów i pianistów) oraz w Dusznikach.

Rzeczą niestety trudną jest godzenie z sobą dwóch ról: pianistki światowego formatu i pedagoga. *Ars longa, vita brevis*. Wedle owej antycznej maksymy życie jest nieproporcjonalnie krótkie w stosunku do zadań, jakie przed artystą stawia sztuka. Nigdy dość czasu na ćwiczenie, na doskonalenie pianistycznego warsztatu, na uczenie się nowych dzieł, na lekturę, na tak ważne w rozwoju osobowości „pielgrzymowanie po ogrodach sztuki”. Co uzasadnia więc poświęcenie części życia nauczaniu innych?

Łatwiej odpowie na to pytanie ktoś, kto zna klimat panujący w moskiewskim konserwatorium i tamtejsze relacje między profesorami i studentami. Szkoła moskiewska jest sławna w świecie właśnie dlatego, że od stulecia w gronie jej profesorów byli wielcy pianiści, którzy chcieli i potra-



Tatiana Shebanova

© J. Mularzowski

fili być jednocześnie wielkimi pedagogami. Cenne z punktu widzenia ich uczniów było nie tylko to „czego” ich uczono, lecz także to „jak” ich uczono. Jak wspominał jeden z wychowanków Aleksandra Goldenweisera – „tam sama lekcja była dziełem sztuki”. Tam nauczyciel dawał uczniowi wzór sztuki muzycznego wykonawstwa, a jednocześnie sam był wzorem „sztuki uczenia sztuki”. A piękny wzór inspiruje, zachęca do jego naśladowania i sprawia, że uczeń pragnie iść drogą swego mistrza. Słynni wychowankowie moskiewskiego konserwatorium przejmowali więc pałeczkę od swych pedagogów i sami stawali się pedagogami.

Ucząc innych Tatiana Shebanova pozostawała w zgodzie z tradycją kultywowaną w konserwatorium, którego jest absolwentką. W jakimś sensie spłaca też dług. Od swoich mistrzów otrzymała wiele, sama więc – tym, których kształci, pragnie dać wiele.

Tak nikt nigdy klawiszów nie dotykał

Rok 2010 był rokiem Fryderyka Chopina. Dwusetna rocznica jego urodzin zaznaczyła się w postaci dedykowanych mu koncertów, festiwali, konkursów pianistycznych, naukowych sympozjów, książek. I – oczywiście – płyt. Płytyowym zwiastunem obchodów owej rocznicy była edycja wszystkich solowych dzieł Fryderyka Chopina w interpretacji Tatiany Shebanovej.

Wybitna pianistka i równie wybitna chopinistka. Taką wymowę miał werdykt jury X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1980 roku, które Tatianie Shebanovej przyznało najwyższe obok zwycięzcy miejsce wśród laureatów. Tego rodzaju ocena ma wagę wyjątkową. Ów konkurs bowiem, zgodnie z intencją jego twórcy, ustanawia wzorce wykonań chopinowskiej muzyki, jest kustoszem jej stylowości.

Kiedy możemy mówić o wykonaniu stylowym? Gdy wykonawca wiernie oddaje treść kompozycji, a także cechy jej muzycznego języka i stylu. A co jest źródłem wykonania stylowego? Po pierwsze – samo dzieło. *Gram tylko to, co napisał kompozytor* – mawiają nawet wielcy muzycy i dodają: *wykonawcze wskazówki znajdują w nutach.* W ich rozumieniu interpretacja jest odzwierciedleniem poznanej i przeżytej treści dzieła.

Nie jest to jednak postawa, która w muzyce Chopina wystarczy. Kluczem do interpretacji winno tu bowiem być nie tylko dzieło, lecz także sposób gry jego twórcy. Trzeba pamiętać, iż gra Chopina była zjawiskiem absolutnie oryginalnym i niepowtarzalnym, była *sui generis* arcydziełem. I tylko dzięki jego grze przesłania jego muzyki mogły w pełni się objawić. Nie znamy owej gry w jej żywym wydaniu. Ale jesteśmy w stanie stworzyć sobie jej wyobrażenie: w oparciu o relacje muzyków, krytyków, uczniów Chopina oraz zaprzyjaźnionych z nim ludzi sztuki – poetów, pisarzy, malarzy. Ich opinie są z sobą zadziwiająco spójne, nawzajem się potwierdzają i dopełniają. Dlatego słusznie twierdzi prof. Jan Ekier, iż rekonstrukcja gry Chopina jest możliwa. A jeśli jest możliwa, to jest również potrzebna – jako punkt odniesienia dla współczesnych interpretacji chopinowskiej muzyki. Dziś – jak się zdaje – najlepiej gra Chopina ten, kto nie tylko wyraża sens jego dzieł, lecz także nawiązuje do stylu jego gry. Sięgając po płyty niniejszej edycji stawiamy sobie pytanie: w jakim stopniu Tatiana Shebanova zbliżała się do pianistyki samego Chopina? Próbą odpowiedzi jest poniższy tekst.



Tatiana Shebanova

© J. Multarzynski

Wielogodzinne misterium improwizacji hinduski muzyk rozpoczyna od ragi, którą dedykuje swemu mistrzowi. W ten sposób zdaje się mówić: *śłuchajcie, jak we mnie gra mój mistrz*. Drugą z kolei ragę muzyk ów dedykuje mistrzowi swego mistrza. Sens dedykacji jest podobny: *śłuchajcie, jak we mnie gra mistrz mojego mistrza*. Nic piękniej niż ten praktykowany w odległej kulturze gest nie określa istoty pedagogiki artystycznej. Każdy artysta może powiedzieć: *mój nauczyciel, choć już dawno nie ma go wśród żywych, w jakiś sposób żyje we mnie, poprzez to, czego mnie nauczył, w co mnie wtajemniczył, na co mnie uwrażliwił, co pomógł mi odkryć, poznać, pokochać*.

Instruktor retoryki w czasach późnego antyku mawiał: *Jeśli ktoś został pouczony przez drugiego, to nazywa się go synem, a tamtego – ojcem*. I tak w istocie jest: między pedagogiem a jego wychowankiem, jeśli mówimy o pedagogice z prawdziwego zdarzenia, tworzy się więź bliskiego pokrewieństwa. Ta więź może się rozciągać na kilka generacji. Spójrzmy na Konserwatorium Moskiewskie. Tam zasób prawd, reguł i umiejętności związanych z wykonywaniem muzyki mistrzowie przekazują swoim uczniom z pokolenia na pokolenie. *Powiedz mi, kto cię uczył, a powiem ci, kim jesteś*. Jeśliś studiował w Moskwie, to takie słowa mają sens. Bo jesteś tworem tradycji, która tam jest ciągle żywa, którą „wzięłeś w siebie”. I stałeś się „synem” swego mistrza, a poprzez niego – także wnukiem i prawnukiem tych, których potomkiem był twój mistrz.

Wypada spytać, jakich przodków po linii artystyczno-pedagogicznej miała Tatiana Shebanova? Jaki jest jej rodowód?

Wiktor Mierzanow, jej pedagog, nota bene laureat IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Chopina w Warszawie (1949), uczył się u Samuela Feinberga (1890-1962). Feinberga zaś kształcił Aleksandr Goldenweiser (1875-1961) – wielki pianista, blisko związany z Rachmaninowem i Skriabinem. Wśród jego wychowanków byli muzycy tej miary, co Rosa Tamarkina, Tatiana Nikołajewa, Dmitrij Baszkirow, Lazar Berman. Mistrzem Goldenweisera był Aleksandr Siloti (1863-1945), który najpierw uczył się w Moskwie u Mikołaja Rubinsteina, a następnie, przez trzy lata (1883-1886) – u samego Franciszka Liszta. I to Siloti, jeden z najwybitniejszych uczniów Liszta, kształcił (obok Goldenweisera) Sergiusza Rachmaninowa i Konstantina Igumnowa (1873-1948). Igumnow stał się potem jednym z filarów Konserwatorium Moskiewskiego, a sam Siloti, po latach bujnej działalności w Rosji, był w Nowym Jorku profesorem Juilliard School of Music (1924-42).

Liszt – Siloti – Goldenweiser – Feinberg – Mierzanow – Shebanova.

Wymowa tego ciągu nazwisk jest jednoznaczna: Tatiana Shebanova była spadkobierczynią najświetniejszych tradycji pianistyki romantycznej. Z takiej pozycji łatwiej jest wnikać w tajemnice muzyki Chopina.

Fantastyczna i zawsze niezawodna technika.

Ani śladu jakichkolwiek zmagania z arcytrudną materią.

W takim tonie o grze Tatiany Shebanovej na Konkursie Chopinowskim w Warszawie (1980) wypowiadali się krytycy. Zgodni byli również co do tego, że w jej interpretacjach na plan pier-



Tatiana Shebanova

© J. Multarzyński

wszy wysuwa się głębia wyrazu, a nie obliczony na poklask publiczności wirtuozowski popis. Rzeczywiście: *grając Chopina, pianistka nie epatuje wirtuozerią, lecz zdaje się „skrywać” ją za muzyką.*

Jaki ideał estetyczny przyświeca tego rodzaju postawie? Określił go arbiter elegancji w epoce Odrodzenia, pisarz i dyplomata, Baldassare Castiglione. W swym słynnym dziele, *Il libro del Cortigiano* (1518), mówi o pięknie, które może się przejawiać zarówno w sztuce, jak i w życiu człowieka. Mówi o wdzięku, który – w jego przekonaniu – jest podstawą piękna. I medytując nad tym, co jest źródłem wdzięku, dochodzi do przekonania, że jest nim pewna łatwość, z jaką realizuje się rzecz trudną. Radę, jaką Castiglione daje czytelnikowi, w uproszczeniu i skrócie, można wyrazić tak: jeśli czynisz coś, co wymaga kunsztu, wyjątkowej wprawy i talentu, gdy więc na przykład prowadzisz uczoną dysputę, głosisz mowę, improwizujesz sonet, albo grasz na jakimś instrumencie, nie daj poznać, jak trudna jest to rzecz, a przeciwnie: czyń ją z łatwością, bez wysiłku, jakby od niechcienia. Nie obnoś się z twoim kunsztem, lecz raczej ukryj go przed oczyma innych. Wiedz bowiem, iż prawdziwą sztuką jest to, co się nie wydaje być sztuką.

Nie nowa to myśl. W starożytności – cytując Owidiusza – powiadano: *Ars est celare artem. Sztuką jest ukryć sztukę* – taki kształt ma owa rzymska maksyma dziś. Jest to niestety przekład uproszczony, przesłaniający jej głębszy sens. Łacińskie słowo *ars* (sztuka) mówi o umiejętności



Tatiana Shebanova z mężem Jarosławem i synem Stasiem



Tatiana Shebanova

© J. Multarzyński

artysty, o jego biegłości w tym, co czyni, o jego robocie – wzorowej, mistrzowskiej, arcydzielnej, a więc: o jego kunszcie. Myśl Owidiusza: *Ars est celare artem* należałoby więc rozumieć tak: *Sztuką jest ukryć kunszt*. A jeszcze lepiej – tak: *Artyzm polega na tym, by ukryć dzielność artysty*. Ponieważ jednak dzielność ta sprawia, że „artysta z łatwością pokonuje trudności”, pełny sens myśli Owidiusza (i ten literalny, i ten domyślny) byłby taki: *Artyzm polega na tym, by trudność zadania artysty nie rzuciła się w oczy*.

Z tej perspektywy spójrzmy na *Etiudy Chopina*. O ich problemach technicznych można pisać całe traktaty (Alfred Einstein). Trzeba techniki transcendentnej, by tym problemom sprostać. A jeszcze większe wymagania stawia pianistom strona muzyczna *Etiud*. Dlatego do wyjątków należą wykonania, które do tych arcydzieł dorastają. Takim wyjątkiem są kreacje Tatiany Szewanowej. Pod jej palcami znika niebotyczna trudność *Etiud* i w całej pełni ukazują się ich piękno.

Kilka przykładów z jej wykonania.

Etiuda a-moll op. 10 nr 2 (CD 2/5).

Wznoszące się i opadające pochody chromatyczne angażujące trzeci, czwarty i piąty palec prawej ręki (ćwiczenie na szybkie przekładanie palców jeden nad drugim oraz wyrównanie ich brzmienia) – grane są perłście, dźwiękiem zwiewnym, arcydelikatnym. W niższym rejestrze: wartki ruch akordów – pełnych gracji i tanecznej lekkości.

Etiuda Es-dur op. 10 nr 11 (2/14).

Szeroko rozciągnięte arpeggia i kreślona przez ich najwyższe dźwięki melodia. Brzmienie aksamitne, ze światła harfy. I, mistrzowskie w tej interpretacji, podkreślanie punktów zwrotnych przebiegu harmonicznego ledwo zauważalnym wstrzymaniem pulsu.

Etiuda f-moll op. 25 nr 2 (CD 4/6).

Jej celem głównym jest ćwiczenie niezależności rąk. Partie każdej z nich przebiegają w różnym metrum. Palce pianistki dotykają klawiatury z lekkością motyla. W powietrzu wibruje dźwiękowa mgiełka.

Etiuda Des-dur op. 25 nr 8 (CD 4/12).

Biegnące w szybkim tempie równoległe seksty w tym wykonaniu przywodzą na myśl malarskie chiaroscuro: migoczą różnymi odcieniami i barwami, raz jasnymi, to znów ciemniejszymi. Frazy o krągłych łukach brzmią *dolcissimo cantabile*.

Etiuda a-moll op. 25 nr 4 (CD 4/8).

Akordy prawej ręki artykułowane *spiccato* odbijają się z synkopowym opóźnieniem od dźwięków basu. Lewa ręka jak rozpędzone do granic możliwości wahadło z maszynową precyzją przerywa się między dolnym i górnym planem przypisanej jej partii. Dwa słowa z języka nomenklatury muzycznej przywodzi na myśl to zjawiskowe wykonanie: *morbidezza* i *sofficità* (delikatność, giętkość, elastyczność, miękkość). A może lepiej powiedzieć: piękno? Piękno w najczystszej postaci.

Uderzało piękno dźwięku.

Fortepian brzmiał najpiękniej, jak to sobie można wyobrazić.

Tak oceniał interpretacje Tatiany Shebanovej. wybitny krytyk, Jan Weber. Warto więc wsłuchać się w jej grę i odpowiedzieć sobie na pytanie, na czym to piękno jej dźwięku polega?

Dynamika. Znaczenie tego czynnika u Chopina trudno jest przecenić. Skąd więc się biorą wykonania jego muzyki, których grzechem głównym jest „*tropo forte*” – zbyt duża głośność? Wszak dźwięk olbrzymi, krzykliwy, agresywny wprost urąga niezwykle wyrafinowanej i stonowanej sonorité chopinowskiej. Czuło się urok jego dźwięku poprzez nieobecność tego ciężaru, który narzucał Liszt, Thalberg i inni – pisał o grze Chopina jego przyjaciel, kompozytor i pianista – Ferdinand Hiller. Sam Chopin hołdował zasadzie: *La mesure c'est l'âme de la musique* – *umiara jest duszą muzyki*. Wiemy, że siłą dźwięku operował z wyjątkowym umiarem.

Powie ktoś: dziś gra się głośniej, bo nasze fortepiany są potężniejsze od dawniejszych. Rzecz w tym, iż „uciekając w głośność” niektórzy przekraczają możliwości nawet współczesnych instrumentów.



Tatiana Shebanova w *Trio Rodzinnym*

© J. Maltarzyński

Paul Badura Skoda: Komplementując technikę jakiegoś pianisty mówi się o nim, że „panuje nad instrumentem”. Lecz ja bym chciał, żeby można też – paradoksalnie – powiedzieć, że „instrument panuje nad nim”.

Tatiana Shebanova zdaje się to życzenie spełniać. Instrument jest absolutnie poddany jej woli, lecz i ona poddaje się „woli instrumentu”, w tym sensie, że działa w zgodzie z jego naturą, w zgodzie z jego światem dźwięku, i – jak mówi prof. Mierzanow – technicznym możliwościom instrumentu podporządkowuje swe interpretacje.

Forte. Na wszystkich stopniach intensywności jej forte olśniewa nas blaskiem, głębią, szlachetnością brzmienia. Także dramatyzmem – jak w *Preludium d-moll* (CD 5/24). Także erupcją energii – jak w *Etiudzie h-moll* (CD 4/14). Także potęgą – jak w *Scherzu b-moll* (CD 5/30), *Polonezie fis-moll* (CD 7/10) czy *Polonezie As-dur* (CD 8/9).

Skala dynamiczna, jaką posługiwała się Tatiana Shebanova, miała rozpiętość ogromną. Ale to nie forte, lecz sfera brzmień piano stanowiła główny tej skali zakres. Czyż nie tak właśnie operował wolumenem brzmienia Fryderyk Chopin? Jego gra pulsowała przeważnie na różnych stopniach piana, a potęgę brzmienia akcentowała w momentach kulminacji. (Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1999).



Przykład takiej gry daje Tatiana Shebanova w *Polonezie-Fantazji* op. 61 (9/13) – prowadząc muzyczną dramaturgię w przeważającej mierze w dynamice piano. Ten obszar brzmień w jej interpretacjach cechuje się bogactwem, wobec którego stosowane w nomenklaturze muzycznej określenia piano, pianissimo, piano pianissimo, pianissimo pianissimo są daleko niewystarczające. A przy tym nawet ów półgłos i szept podlega różnicowaniu, kontrastowaniu i cieniowaniu. Płaszczyzny natężenia dźwięku – jak w reliefie – mają tu swoje wypukłości i wklęsłości.

Tego rodzaju fonosfera jest zjawiskiem niezmiernie rzadkim. Bo gra piano – taka gra! – wymaga wyjątkowego kunsztu, większego bodaj niż gra forte. Gdy u pianisty tego kunsztu zabraknie, słyszymy dźwięk, owszem, cichy, lecz pozbawiony dźwięczności, nośności, przywiedły i matowy, bezwyrazowy i uczuciowo indyferentny. Piano w wydaniu Tatiany Shebanovej, nawet w jego najniższych rejestrach, zadziwia nośnością, dobitnością i pełnią brzmienia (*pienezza del suono*), siłą wyrazu i żarliwością, a przede wszystkim – jasnością i świetlistością.

Barwa dźwięku jest równie ważnym elementem dzieła muzycznego jak jego struktura (Howard Mayer Brown). Stąd rodzaj brzmienia, jaki muzyk wydobywa z instrumentu stanowi o „być albo nie być” wykonywanego dzieła. Albo więc będzie to brzmienie, które dziełu przystoi, i wtedy zabrmi ono w kształcie przez twórcę zamierzonym, albo też, gdy brzmienie to mniej lub bardziej rozminie się z wizją twórcy, usłyszemy dzieło, które „nie jest sobą”, które straciło swoją tożsamość.

Wyczytać z nut jakości brzmieniowe, które twórca – *implicite* – wpisał w dzieło, usłyszeć je i przywołać do życia na instrumencie. Wszystko to czyniła Tatiana Shebanova. Czyniła w sposób niezrównany, gdyż skala barw i odcieni dźwięku, jakimi operowała, wydaje się nie mieć kresu. Z tak brzmiącym fortepianem była już blisko do Chopina. On sam był przecież cudownym „kolorystą”, jego dźwięk miał tysiące odmian i niuansów.

Kolorystyczna różnorodność brzmienia. Ta kwestia wracała jak refren w rozmowach, jakie profesorem w konserwatorium moskiewskim prowadzili ze studentami. Rozbudzając ich wyobraźnię odwoływali się do skojarzeń z malarstwem. Bliskość malarstwa i muzyki była dla nich czymś oczywistym. Komuś, kto nie mógł uzyskać na fortepianie określonego kolorytu, Neuhaus mówił: *idź do galerii i posłuchaj jak śpiewa Rembrandt, Vermeer, Monet, Renoir*. Trudno o lepszą radę, skoro harmonia barw w malowidłach wielkich mistrzów przemawiała do samego Chopina. Zwiedzivszy Galerię Drezdeńską, pisał: istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę.

Konstanty Igumnow przenosił pewne elementy z malarskiego *modus operandi* na grunt gry fortepianowej. Od mistrzów pędzla uczył się i uczył swoich uczniów posługiwania się „perspektywą”. Mawiał: Tak w malarstwie jak i w muzyce pewne epizody należy uwypuklić, wyeksponować na pierwszym planie, inne zaś – ukazać w cieniu, w głębi, na planie dalszym. Chętnie używam pojęcia „perspektywa dźwiękowa”. Gdy mniej doświadczeni pianiści nie są w stanie jej uwzględnić, ich gra staje się chaotyczna i bezładna. Cierpi na tym utwór, bo jego wykonanie jest bezbarwne i nic nie mówiące.



Tatiana Shebanova

© J. Mularzyński

Ilustrację tego, co może wnieść do muzyki przejęta od malarstwa perspektywa, dają kreacje chopinowskie Tatiany Shebanovej. Przykład: *Finał z Sonaty h-moll* op. 58 (CD 9/8). Gęsta, wielowątkowa treść, przebiegająca z impetem akcja, symfoniczne brzmienie – to czynniki, które w wykonaniu mniej udanym mogłyby zmniejszyć czytelność struktury dzieła. Tu zaś owa struktura jawi się w sposób klarowny i przejrzysty. Jest w niej ład i hierarchia planów. Jej epizody, w zależności od ich znaczenia, przemawiają – jak w teatrze – bądź z proscenium, bądź z głębi sceny, bądź zza kulis.

Otwartość na inspiracje malarskie. To cecha wychowanków moskiewskiego konserwatorium. Ale Tatianie Shebanovej malarstwo było szczególnie bliskie. Sama bowiem malowała. Dawniej, w latach szkolnych i studenckich. Mieszanie barw, wodzenie pędzlem po powierzchni obrazu, wnikanie w prawa rządzące harmonią kolorów, grą światła i cieni, zgłębianie tajemnic kompozycji – to wszystko wzbogaciło jej wyobraźnię i wrażliwość, wyostrzyło jej kolorystyczny słuch, i pomagało jej – pianistce – interpretować pewne dzieła jako zjawisko kolorystyczne.

Tak podeszła do *Finału z Sonaty b-moll* op. 35 (CD 6/11). Nie rozumiał go Schumann (To nie jest muzyka), nie rozumiał (nie znosił wręcz) Mendelssohn, a ona uczyniła zeń malarską wizję. W tempie przyprawiającym o zawrót głowy dwie ręce grają unisono tę samą melodię. Kłębią się ciemne mgły. Na ich tle – jak światełka – raz po raz wybłyskują jasne plamki.

Ferdynand Hiller, olśniony pięknem brzmień, jakie wydobywał z fortepianu Chopin, przekazał potomności opinię: *Tak nikt nigdy klawiszów nie dotykał*. Słuchając gry Tatiany Shebanovej, pytamy: *kto dotykał fortepianu tak jak ona?*



© Marek Dyżewski
maestro@maestro.hb.pl