

LUDMIŁA KASJANIENKO

JĘZYK MUZYKI



Ludmiła Kasjanienko

Redakcja: Instytut Kultury
Redakcja Techniczna: Poczta Kijowska

Kolekcja: Twój Dział

Wydawnictwo: Dział

JĘZYK MUZYKI



Wydawnictwo: 1000 egz.

ISBN - 83-87331-1-2

Wydawnictwo: Dział Kultury, ul. Młota 8, 05-132 Bydgoszcz, tel./fax: 343 38 93
Druk: S.P. "SPRINT" ul. Młota 8, 05-000 Bydgoszcz, tel./fax: (052) 338 70 43

28/10/82

Redakcja: Stefan Pastuszewski, Vadim M. Perevoznikov
Redakcja techniczna: Piotr Rogowski

Korekta: Iwona Ziętara

Tłumaczenie: Ewa Drożańska

LEŻYK MUZYKI



Nakład: 1000 egz.

ISBN – 83-87531-16-2

Przygotowanie: ZUP „IMPET” Piotr Rogowski, ul. Morska 8, 85-722 Bydgoszcz, tel./fax: 345 36 95
Druk: Z.P. „SPRINT”, ul. Libelta 8, 85-080 Bydgoszcz, tel./fax: (052) 328 70 45

28/0107

Ludmiła Kasjanienko

język muzyki w procesie
wychowania estetycznego

JĘZYK MUZYKI

Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina
Biblioteka Białystok



B000005022

Instytut
Wydawniczy
Świadectwo
Bydgoszcz 1998

Kilka słów od autora

Do niniejszego zbioru weszły artykuły napisane w ostatnich latach. Mimo różnych aspektów badań, wszystkie one, w tym lub innym stopniu poświęcone są wspólnemu zagadnieniu: muzyka jako unikalny język obcowania. Co zrobić, żeby język ten był dostępny i zrozumiały? Autor bada zagadnienia uprzystępnienia muzyki, a także fachowe kwestie interpretacji, pozwalające najpełniej wcielić w życie pomysł kompozytora.

Wiele uwagi poświęca badaniu faktury utworu, wykazaniu jej znaczących wewnętrznych możliwości, a także źródłom doskonalenia technicznego.

Książka może wzbudzić zainteresowanie zarówno studentów i profesorów akademii muzycznych, jak i pedagogów szkół muzycznych.

Autor składa podziękowanie swojemu profesorowi, wielkiemu artyście Wiktorowi Mierzanowowi, a także prof. Katedry teorii muzyki Konserwatorium Moskiewskiego M.S. Skriebkowej-Filatowej, prof. katedry filozofii i estetyki Konserwatorium Moskiewskiego S.Ch. Rappoportowi, prof. Akademii Muzycznej im. Gniesinych W.B. Nosinowej, prof. Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy I. A. Kotliarewskiemu za recenzje i pomoc w pracy teoretycznej i profesorom Akademii Muzycznej w Bydgoszczy A. Nowak i J. Drzewieckiemu za pomoc w tłumaczeniu terminologii muzycznej oraz szczególne podziękowanie panu Stefanowi Pastuszewskiemu za wsparcie i udział w opublikowaniu niniejszego zbioru.

Oswojenie z muzyką w procesie wychowania estetycznego

Wartość jakiegokolwiek dziedziny nauki określa jej znaczenie dla praktycznego działania ludzi. Jakim realnym potrzebom społeczeństwa służy estetyka? Takie pytanie zadawali sobie starożytni filozofowie kiedy rozmyślali o naturze piękna i istocie sztuki.

Jako pierwsi znaleźli odpowiedź na to pytanie Platon i Arystoteles. I chociaż ich poglądy estetyczne w wielu sprawach różniły się, obydwaj widzieli główny cel nauki o naturze piękna i istocie sztuki w tym, żeby z pomocą tej wiedzy najbardziej efektywnie zajmować się tą specyficzną działalnością, którą z czasem zaczęli nazywać wychowaniem estetycznym człowieka.

Ale jeśli w filozofii antycznej teoria wychowania estetycznego była w stadium załączkowym, to w XVIII wieku w pracach teoretycznych Kanta, a następnie Friedricha Schillera znajdujemy już jednolitą teorię o estetycznym wychowaniu człowieka.

Ale i ta teoria nie mogła dać odpowiedzi na szereg najważniejszych pytań; jakie czynniki decydują o zdolności człowieka do estetycznego postrzegania otaczającej go rzeczywistości? Czy jest to wrodzona zdolność człowieka, czy też kształtuje się w procesie jego wychowania?

W jakim stopniu kształtowanie tej zdolności zależy od warunków socjalnych, od poziomu kultury, od doświadczenia życiowego jednostki, od wykształcenia? Czy wysoki poziom rozwoju estetycznego jest dostępny tylko dla nielicznych, czy wychowaniem estetycznym można objąć szerokie rzesze ludzi? A jeśli możliwy jest wysoki poziom rozwoju estetycznego całego społeczeństwa, to jakie warunki są do tego niezbędne, jaką drogą można dojść do tego celu?

Wielu współczesnych uczonych zajmuje się problemami estetyki. Prowadzone są dyskusje i spory na szereg tematów, w tym wyżej wymienionych. Jest to naturalne dla intensywnie rozwijającej się nauki. Jednakże mało uwagi poświęca się jednej z ważniejszych kwestii: kiedy należy zacząć kształto-

wanie w człowieku odczuwania estetycznego, jego zdolności do postrzegania piękna w życiu, w otaczającej go przyrodzie, w stosunkach między ludźmi, w różnych dziedzinach sztuki? A przecież wychowanie estetyczne młodych ludzi jest palącą koniecznością, szczególnie ostatnio. Harmoniczny rozwój osobowości zakłada obecność różnorodnych wytrawnych gustów i zdolności estetycznych, umiejętności odczuwania i rozumienia piękna, wrażliwości emocjonalnej i miłości do sztuki, która z kolei ma ogromne, niczym nie zastąpione, znaczenie w procesie wychowania estetycznego.

Przy pomocy dzieł sztuki kształtuje się u dzieci stosunek do otaczających zjawisk, do życia w ogóle. Sztuka otwiera przed człowiekiem świat realnie istniejącego piękna, które odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu poglądów, wpływa na zachowanie i napędza radością.

Głęboko odczuwany i odpowiadający wewnętrznym przekonaniom obraz sztuki wywiera ogromny wpływ na subiektywny świat jednostki, wznieca wszechstronne i złożone przeżycia. A przeżyć coś – znaczy przyswoić dane zjawisko, spowodować, że stanie się ono jak gdyby „wydarzeniem własnego życia”. Siła oddziaływania tych lub innych obserwacji, wrażeń czy zdarzeń na praktyczne działanie człowieka określana jest tym w jakim stopniu każde z nich było przeżyte, jak głęboko poruszyło sferę emocjonalną. Jeśli nie było przeżycia, jeśli zobaczone i usłyszane zostało tylko zobaczonym i usłyszonym lub nawet zrozumianym, to pozostaje tylko ledwie zauważalny ślad w duszy, odczuwaniu świata jednostki. Jeśli jednak wydarzenie zostało przeżyte przez człowieka, zapada ono w głąb jego świadomości kształtując jego emocjonalny, osobisty stosunek do życia. Tym samym sztuka jest zdolna budować i przebudowywać świadomość ludzką, występuje jako sposób na rozszerzenie i wzbogacenie doświadczenia życiowego człowieka w kierunku dyktowanym przez interesy społeczeństwa. Przeżyte skomplikowane odczucia sprzyjają wypracowaniu poglądów wyrażonych pięknem, pobudzają do walki ze wszystkim tym co przeszkadza ich potwierdzeniu. Na tym polega ważne wychowawcze oddziaływanie sztuki, które nie dokonuje się drogą logicznego przekonania, wyjaśnienia co dobre, a co złe, co należy robić, a czego nie należy. Dokonuje się poprzez „ukierunkowane poszerzenie realnego życiowego doświadczenia ludzi”, dając im możliwość zbadania i przeżycia tego, czego nie przyszło im zbadać i przeżyć w realnym życiu.

Ale sztuka może nie spełnić swojej wychowawczej roli, jeśli nie otrzymało się wykształcenia artystycznego, nie nauczyło się widzieć, odczuwać i rozumieć piękna w sztuce. W tym miejscu należy uściślić, że pojęcia wychowania estetycznego i wychowanie artystyczne nie są tożsame.

Dzieło sztuki niesie w sobie pewną informację, którą można pojąć tylko przy pomocy znajomości tego specyficznego języka, którym ono „mówi”. Powołaniem tej informacji jest nie tylko przedstawienie przedmiotu, na który skieruje swoją uwagę artysta w tej czy innej dziedzinie sztuki, lecz przekazanie widzowi, słuchaczowi myśli o życiu, poetyckiej idei, informacji, którą artysta zawarł w swoim dziele i dla przekazania której to dzieło stworzył. Jeśli np. obraz zawiera jakąś myśl poetycką i jeśli plastyczna forma tego utworu gra rolę języka, którego zadaniem jest przekazać tę myśl widzom, to widzowie powinni przede wszystkim rozumieć język, którym artysta z nimi rozmawia, powinni zobaczyć na obrazie nie tylko informację o przedstawionych przedmiotach, ale i „przeczytać” o tym jak dany artysta wyobraża sobie wartość tych przedmiotów, jak pojmuje i ocenia świat przedmiotów. Trzeba umieć czuć i rozumieć co przedstawiono i wyrażono na obrazie językiem malarstwa.

Dotyczy to oddziaływania dzieł każdego rodzaju sztuki, gdzie zawsze fundamentem oddziaływania jest rozumienie systemu znaków obrazowych. Tak więc wychowanie artystyczne kształtuje stosunek człowieka do sztuki, włącznie z kształtowaniem miłości do sztuki, wewnętrznej potrzeby obcowania z nią, rozumienie sensu sztuki, jej specyficznego języka. Natomiast wychowanie estetyczne to pojęcie wszechogarniające. To nie tylko wychowawcze oddziaływanie sztuki, ale i estetyczny wpływ pracy, przyrody, otaczającej sfery społecznej i bytowej. Wychowanie estetyczne kształtuje estetyczny stosunek człowieka do wszystkiego co go otacza i posiada wartość estetyczną, w tym do sztuki jako specyficznego nosiciela wartości estetycznych.

Przenika ono do wielu zjawisk życia społecznego i powinno być realizowane poprzez wszystkie dostępne środki wychowawcze w procesie różnorodnej działalności pedagogicznej.

Należy przy tym pamiętać, że wychowanie estetyczne człowieka nie stanowi samodzielnej formy wychowania, ponieważ nie jest odrębnym przedmiotem. Wartości estetyczne powstają w trakcie opanowania przez człowieka całego świata rzeczywistego, nie tworząc jakiejś szczególnej sfery przedmiotowej.

Nie trzeba udowadniać konieczności wychowania estetycznego człowieka. Ale pytanie kiedy, od którego roku życia należałoby zacząć wychowywać i rozwijać w człowieku zmysł estetyczny, jego zdolność do postrzegania piękna w życiu, w otaczającej go przyrodzie, w stosunkach między ludźmi, w utworach różnych rodzajów sztuki, na razie pozostaje bez odpowie-

dzi. Nie budzi wątpliwości rola planów i programów wychowania estetycznego w szkołach i uczelniach. Przygotowywane są wysokowykwalifikowane kadry nauczycieli. Ale czy to nie jest za późno? Przypomnijmy, że ludzkość gromadzi i szlifuje swoje doświadczenie moralne przez tysiące lat, a przyswojenie sobie jego jest niezbędne w ciągu jakichś 15-20 lat, żeby znaleźć się na określonym poziomie kultury swoich czasów. Kiedy więc należy rozpoczynać kształtowanie tego niezbędnego poziomu kulturalnego? Wtedy, kiedy dziecko pójdzie do szkoły? Czy poczekać kiedy będzie ono mogło wszystko rozumieć bardziej dokładnie? A może trzeba się o to zatroszczyć od pierwszych lat życia małego obywatela, od jego pierwszych samodzielnych kroków? Skierujmy swoją uwagę na wiek dziecka przykładowo od 3 do 7 lat. Właśnie w tym okresie dziecko zdumiewająco zachłannie i spontanicznie wchłania wszystko co nasuwa mu się na oczy, wszystko co uchwyci jego słuch. Niewyczerpana dziecięca ciekawość często męczy nas nieskończonością pytań: „Co to jest? Dlaczego? Po co?” I na wszystkie swoje pytania mały obywatel z niecierpliwością oczekuje wyczerpującej odpowiedzi. My, dorośli, dziwimy się bogactwu dziecięcej fantazji, która często z wiekiem maleje, a w wieku dojrzałym u wielu ludzi całkowicie zanika. Przed 5-tym, 6-tym rokiem życia kształtuje się charakter dziecka, który później można tylko skorygować, ale zmienić się nie da. W zachowaniu pierwszoklasistów można dostrzec przyszłego obywatela. Już w tym wieku ukształtowane są podstawowe cechy charakteru – wytrwałość, dobroć, zaciętość, spryt i inne. Dlatego ważne jest by we wczesnym dzieciństwie, kiedy kształtowana jest podstawa osobowości – charakter, rozpoczynać wychowanie estetyczne. Czytelnik może zaprotestować: „Czyżby nie robiono tego wychowując w instytucjach przedszkolnych?”. Zgodnie z tym, o czym mowa była wyżej, wychowanie estetyczne ma ogromny zakres oddziaływania. Niezaprzeczalny jest jego wpływ na kształtowanie u małych obywateli estetycznego stosunku do pracy, do otaczającej nas przyrody. Dzieci wychowywane są w duchu patriotyzmu, religijności, oddania, z dziecięcych książeczek zaczynają pojmować istotę dobra i zła. Ale przy tym w procesie wychowania estetycznego małych obywateli prawie nie zwraca się uwagi na rozwój i kształtowanie estetycznego stosunku do dzieł sztuki, która jest częścią składową (być może najważniejszą) ogromnego obszaru wartości estetycznych. Zbyt często metodyka ogranicza się do prymitywnych wzorców muzyki i literatury, brakuje kontaktu z malarstwem i rzeźbą.

Istnieje pogląd, że dziecko nie przygotowane do percepcji skomplikowanego języka prawdziwej sztuki, o niskim poziomie rozwoju intelektualnego

trzeba wychowywać tylko na dostępnych, elementarnych i bardzo często po prostu prymitywnych wzorcach. Czy to słuszne? Zwróćmy uwagę na niektóre przykłady.

Małe dziecko zaczyna rozumieć mowę ludzką przed pierwszym rokiem życia, chociaż język ojczysty jest dla niego tak samo skomplikowany jak dla nieprzygotowanego słuchacza język muzyki klasycznej. Ale mimo to 10, 11-miesięczne dziecko prawie całkowicie rozumie ludzką mowę, chociaż posługiwać się nią, a więc mówić zaczyna dopiero po upływie jednego-półtora roku, przy czym udaje mu się przyswoić skomplikowane zasady fonetyki i morfologii na 5-6 lat wcześniej, niż zaczyna się ich uczyć. Uczyć się tego, czym włada od dzieciństwa.

Inny przykład. Złożoność budowy kwiatu nie przeszkadza 3-letniemu dziecku rozkoszować się jego pięknem, chociaż dopiero po wielu latach nauczy się ono rozumieć jego piękno, badać jego strukturę i przeznaczenie.

I jeszcze jeden przykład. Czytając życiorysy wybitnych działaczy różnych dziedzin sztuki dowiadujemy się, że wielu z nich od wczesnego dzieciństwa słyszało nie tylko mowę, język ojczysty, ale i dźwięki muzyki, które stały się dla nich bliskie i zrozumiałe, melodię i rytm poezji – później dostępne i bliskie.

Można przytoczyć wiele przykładów na to, że małe dziecko jest zdolne odczuwać (na razie nie rozumieć, a tylko odczuwać) bardzo skomplikowane zjawiska otaczającej rzeczywistości. Wiele z nich wkracza w życie dziecka jako obiektywna rzeczywistość, niekiedy nie wymagająca udziału dorosłych, ale estetyczny stosunek do nich kształtuje się i wyrabia tylko pod ich wpływem, ponieważ dorośli są nosicielami ideału czyli kryterium oceny wszystkiego co otacza człowieka. Ideał powstaje dzięki wyobraźni i przedstawia coś wyobraźalnego.

Rzeczywistość koreluje z ideałem i mierzona jest miarą ideału: odpowiada ona ideałowi czy nie? Współzależność rzeczywistości z ideałem realizowana przez ludzi w toku ich codziennego obcowania z otaczającym światem przedmiotów stanowi podstawę estetycznego opanowania rzeczywistości.

Poza współzależnością z ideałem świat realny nie ma żadnej wartości estetycznej. Pozostaje światem realnym, materialnym, a estetycznym staje się wtedy, kiedy duchowa percepcja człowieka łączy go z ideałami społecznymi. Pięknym w otaczającym nas świecie wydaje się to co odpowiada ideałom człowieka, a szpetnym to co im przeczy.

Tak więc estetyczny stosunek do świata przedmiotów nie jest wrodzony. Kształtuje się on w dziecku pod wpływem dorosłych: „Popatrz, jaki piękny

kwiat!... Nie dotykaj tego szkaradnego chrząszcza” itp. Stopniowo w świadomości dziecka wykształca się pojęcie piękna i brzydoty w otaczającym go świecie, powstaje pojęcie idealne.

Współzależność rzeczywistości i ideału w pięknie realnie istniejącego świata ilustruje cała światowa historia sztuki. Z kolei przepiękny świat sztuki może stać się dostępny dla dziecka tylko poprzez jego przyswojenie.

I tutaj nie należy bać się zawiłego języka sztuki, a po prostu spróbować dobrać najbardziej dostępne dla dziecka wzory. Na przykład pejzaż i martwa natura w malarstwie; przesłuchiwanie z płyt bajek muzycznych (prototyp opery i baletu) z wykorzystaniem muzyki Prokofiewa, Czajkowskiego i innych kompozytorów; utwory muzyczne napisane specjalnie dla dzieci. I wszystko to, oczywiście w połączeniu z uczeniem prostych piosenek, zapamiętywaniem nietrudnych wierszyków, w połączeniu z pierwszymi próbami odtworzenia na papierze tego co zobaczone. Jest to absolutnie niezbędne do tego, by dziecko miało możliwość samo spróbować swoich sił, wypróbować swoje możliwości w muzyce, rysowaniu i innych dziedzinach. Dzieci robią to z reguły z wielką chęcią i bez szczególnego wysiłku. Ale wprowadzając małego obywatela w nieogarnięte przestrzenie estetycznej działalności człowieka nie należy ograniczać się tylko do tych środków. W procesie wychowania estetycznego możliwa jest określona różnica trudności między tym czego wymaga się od dziecka, tym co może ono zrobić samo i tym co można mu zaproponować do odbioru emocjonalnego. I niech na razie w jego postrzeganiu sztuki przeważa odczuwanie, a nie wiedza. Jest ono (to odczuwanie) bardzo cenne w kształtowaniu estetycznym. Przeciwnie właśnie to co przeżyte, to co poruszyło emocjonalną sferę człowieka jest zdolne wpływać na kształtowanie osobowości. I nieważne, że dziecko z właściwą mu bezpośredniością przyjmuje fantastyczne zmyślenia bajek za prawdę, akcję sceniczną postrzega jako coś realnego. O wiele ważniejsze jest to, że estetyczne wartości utworu poprzez przeżycia emocjonalne, zapadają w duszę dziecka wypuszczając pierwsze kielki wychowania estetycznego.

Z czasem (w szkole) w miarę przyswajania „gramatyki artystycznej” dziecko uczy się odróżniać wzory (modele) artystyczne od autentycznych wydażeń. A później, dzięki głębszej analizie specyficznego języka tej lub innej dziedziny sztuki, będzie mogło zajrzeć w „wewnętrzny świat” utworu znanego z dzieciństwa, ale odkrywanego na nowo dzięki znajomości tego języka. A dopóki dziecko nie posiada tej wiedzy, możemy w całości wykorzystać jego zdolność emocjonalnej percepcji, wykorzystać ważną dziecięcą

cechę – ciekawość. Dziecko interesuje się wszystkim, ale i szybko nudzi go to co zobaczy czy usłyszy. Dlatego ważne jest by w procesie osvajania go z dziełami sztuki, nie przemęczyć świadomości dziecka. Zajęcia te powinny trwać krótko, ale powinny być stałe. Poza tym niezbędne jest by to osvajanie korelować z jego własną działalnością, z wynikami jego własnych obserwacji.

Na przykład utwór malarstwa (najlepiej wykorzystać – o czym była mowa wyżej – pejzaż i martwą naturę) można powiązać z zajęciem z pejzażem żywej przyrody zobaczonym w czasie spaceru czy wyjazdu za miasto, można skonfrontować i z tym jak samo dziecko zechce przedstawić to co spodobało mu się najbardziej.

Właśnie taki wzajemny związek konieczny jest i na zajęciach muzycznych. Dziecięce zabawy w teatr muzyczny (np. dziecięce poranki) należałoby łączyć z przesłuchiwaniami profesjonalnych nagrań bajek muzycznych i inscenizacji, z pójściem do teatru dziecięcego itp. Zabawa w operę (nie wygłaszanie, a wyśpiewanie przy pomocy najprostszych melodii podstawowych dialogów) przygotowuje malca do zrozumienia trudnej sztuki muzykalno-scenicznej.

Ważne, żeby zajęcia te odbywały się i to regularnie. Przecież ostatecznie dziecku jest wszystko jedno jaka rozbrzmiewa muzyka: estradowa czy klasyczna, tandetna czy należąca do najwspanialszych dzieł sztuki muzycznej. Małe dziecko nie jest zdolne do oceny jej wartości. Tylko dorośli mogą go ukierunkować, ponieważ od nich, od dorosłych zależy jaki rodzaj muzyki uchwyci jego dziecięcy słuch i czy w ogóle będzie miało możliwość słuchania jej, czy będzie miało dostęp do jej najlepszych wzorców od najmłodszych lat, które to, o czym była mowa wyżej, są bardzo ważnym etapem w procesie kształtowania przyszłej osobowości.

Wniosek jest prosty: wzajemny związek naturalnego oddziaływania estetycznych wartości przyrody i otaczającej rzeczywistości przy bezpośrednim z nią kontakcie i upośredniony wpływ na świadomość estetyczną poprzez utwory różnych dziedzin sztuki to ważny warunek ukierunkowanego wychowania estetycznego. Bez kontaktu z dziełami sztuki niemożliwe jest wpojenie miłości do sztuki, a co za tym idzie – pełnowartościowe wychowanie estetyczne.

Położony od wczesnego dzieciństwa kamień węgielny wychowania estetycznego zostaje z reguły na całe życie i wymaga tylko dodatkowej wiedzy dla głębszego przeniknięcia do świata piękna, do świata niezastąpionej i największej duchowej wartości ludzkości, świata sztuki.

Estetycznie wychowany i artystycznie wykształcony człowiek na przestrzeni całego swojego życia niejednokrotnie wraca do tego czy innego utworu literatury, malarstwa, muzyki i innych rodzajów sztuki. I każdorazowo, w zależności od wieku, stopnia wykształcenia artystycznego, odkrywa coraz to nowsze granice zauważając to co w poprzednim zetknięciu z utworem było niezauważone.

W tym sensie dzieła sztuki są niewyczerpane. W tym sensie wiele ich wzorów nie ma granic wiekowych.

O obrazie artystycznym i środkach jego wyrazu w sztuce pianistycznej

(na przykładach doświadczenia pedagogicznego szkoły moskiewskiej)

Obraz artystyczny – podstawowa składowa każdego rodzaju muzyki, w którym krzyżują się wszystkie najważniejsze jej problemy i zadania. Od razu należy zwrócić uwagę, że pojęcie obrazu ma różne znaczenie:

- obraz doznania („zdjęcie”, „kopia”), cechy przedmiotu (smaku, koloru, zapachu) lub postrzegania kilku przedmiotów, synteza ich właściwości;
- i obraz wyobrażenia – zmysłowo-przekonujący uogólniony obraz.

Właśnie w tym znaczeniu rozpatrywane jest w tej pracy pojęcie obrazu, w którym podkreśla się zasadniczą jedność wszystkich form odzwierciedlenia świata przez człowieka, wszystkich elementów ludzkiej świadomości w pojęciu filozoficznym.

Obraz jako charakterystyka twórczego myślenia artysty, jako wynik tego myślenia, urzeczywistniony w utworze; obraz jako odbiór – przeżywanie go przez słuchacza – rozpatrywane są jako jednolity proces, którego poszczególne fazy są nieodłączne, ale w którym szczególną rolę odgrywa dzieło sztuki, gdzie najbardziej wyraźnie i w pełni obiektywizuje się obraz artystyczny jako specyficzna, estetyczna, jednolita, konkretna forma odzwierciedlenia realnego świata.

A zatem podstawą obrazu artystycznego jest wyobrażenie (nie pospolite lecz artystyczne) wymagające określonych zalet intelektu, związanych z pamięcią, wyobraźnią, intuicją z jednej strony i emocjami artystycznymi z drugiej. I jeśli pierwsze obejmują częściowo cechy wrodzone, częściowo nabyte, to drugie kształtuje wychowanie artystyczne jako najważniejszy czynnik duchowy, związany z uprzystępnieniem sztuki w ogóle i danego rodzaju w szczególności.

Związek wyobrażenia artystycznego i artystycznych emocji to najważniej-

szy element wewnętrznej formy czyli określenia wyrazistych środków, struktury, stanu psychicznego, przy pomocy których następuje kształtowanie tego co nazywamy treścią utworu. Jest ona (wewnętrzna forma) nieodłączna od formy zewnętrznej, a więc ogółu znaków danej sztuki.

Związek ten daje nam unikalną jednolitą formę, będącą produktem aktu twórczego artysty, który w procesie jej tworzenia korzysta z całego arsenału elementów artystycznych i środków wyrazu.

Obraz artystyczny jest dialektycznie sprzeczny. Jego charakter teoretyczny to jedność:

- obiektywnego i subiektywnego;
- psychologicznego i materialnego;
- emocjonalnego i racjonalnego;
- ogólnego i indywidualnego;

to jedność poznania, oceny i przemiany.

Istotą poznania w sztuce jest poznanie stosunku człowieka do świata i do siebie i chodzi tu o najgłębsze związki wymagające wyszukanych środków wyrazu.

Muzyka nie posiadająca pozamuzycznych treści (chodzi o muzykę instrumentalną) nie jest zdolna odzwierciedlać, ale może jak najbardziej uogólniać wrażenia emocjonalne. Pozwala ona pokazać dynamikę, powstawanie, rozwój stosunków międzyludzkich, dlatego jest zdolna przenikać do duszy jednostki, wywołując najbardziej subiektywne przeżycia.

Muzyka ma swój „język”, swoje możliwości, które przekazują najsubtelniejsze niuanse emocji człowieka, głębię epoki historycznej.

I tutaj nie można nie powiedzieć kilku słów o metodzie artystycznej kształtowanej przez światopogląd (przez dobór i uświadomienie, ocenę stosunków, zjawisk, ludzi, określenie celu sztuki, podsumowanie wniosków).

Metoda artystyczna odzwierciedla kształtujące się przez wieki wymagania społeczeństwa wobec sztuki i specyficzne zwroty w twórczości każdego artysty.

A historycznie kształtujące się zasady doboru i organizowania środków artystycznych określane są przez styl artystyczny jako sposób myślenia artystycznego z jednej strony i związek z systemem języka artystycznego z drugiej.

W danym wypadku będzie rozpatrywany styl wykonawczy w muzyce jako zasada wykorzystania artystycznych środków wyrazu i odbioru w celu realizacji przez interpretatora (wykonawcę) pomysłu artystycznego lub obrazu artystycznego.

Styl artystyczny istnieje na poziomie epoki artystycznej, na poziomie szkoły, na poziomie jednego artysty.

W niniejszej pracy będą rozpatrywane zasady pedagogiczne jako nieodłączna część kształtowania stylu wykonawczego na poziomie szkoły (Moskiewskiej szkoły pianistycznej) i na poziomie zasad pedagogiki oraz metodyki poszczególnych artystów.

W tworzeniu Moskiewskiej szkoły pianistycznej brało udział wielu utalentowanych i sławnych muzyków, takich jak Igumnow, Goldenweiser, Nejhaus, Feinberg. W ich pracy pedagogicznej, wykładach, artykułach i różnorodnych pracach na temat sztuki pianistycznej znalazły odzwierciedlenie podstawowe zasady pianistyki. W okresie powojennym duży wpływ na życie twórcze wydziału fortepianu Konserwatorium miała działalność następujących osób: L. Oborina, G. Ginzburga, E. Gilelsa, J. Fliera, J. Zaka. Kontynuację tradycji szkoły pianistycznej Moskwy można zauważyć i dzisiaj w pedagogicznej i wykonawczej działalności W. Mierzanowa, M. Woskriesińskiego, W. Gornostajewoj, E. Malinina i innych profesorów.

Wszyscy ci wielcy muzycy wnieśli twórczy wkład do sztuki fortepianowej, wytyczali drogi do osiągnięcia mistrzostwa wykonawstwa. Sztuka Skriabina i Metnera, Igumnowa i Goldenweisera, Sofronickiego i Feinberga, jako pianistów i pedagogów, pod wieloma względami różniła się, podobnie do następnych i współczesnych przedstawicieli szkoły moskiewskiej.

Jednakże przy różnorodności indywidualnych charakterów poszczególnych mistrzów, wszystkich ich łączy coś wspólnego, właściwego danej szkole, jako określone kierunkowi twórczemu w sztuce. Tą cechą wspólną na wszystkich etapach historii Konserwatorium Moskiewskiego były solidne podstawy pianistyki, jej postępowość, dążenie do odpowiadania postępowym wymogom ideowo-artystycznym wyłanianym przez życie. Natomiast różnica w poglądach uwidacznia się w konkretnych formach rozwiązywania tych lub innych zadań twórczych czy technicznych, najdrobniejszych niuansach dźwiękowego urzeczywistnienia pomysłów artystycznych. Wszyscy wybitni profesorowie Konserwatorium Moskiewskiego zawsze podkreślali, że główny cel widzą nie tylko w nauczaniu i grze na fortepianie, ale i w uczeniu muzyki, w wychowaniu muzyka o postępowych poglądach, wszechstronnie wykształconego pod względem estetycznym i muzycznym.

„Jeśli wykonawca dobrze władający rzemiosłem nie jest znaczącym człowiekiem i nie ma nic do powiedzenia słuchaczowi, jego oddziaływanie będzie znikome” – mówił Goldenweiser. „Człowiek jest dobrym muzykiem nie tylko dlatego, że jest utalentowany, ale dlatego, że jego świat wewnętrzny

jest bogaty i interesujący. On dobrze gra, dobrze dyryguje lub dobrze komponuje dlatego, że jest dobrym muzykiem, znaczącym człowiekiem, bogatym emocjonalnie, rozwiniętym intelektualnie, a jego osobowość jest znacząca i ciekawa” – podkreślał S. Feinberg („Droga do mistrzostwa”).

W toku pracy nad utworem muzycznym szczególną uwagę zwraca się na wcielenie w życie zamysłu artystycznego, tego co chciał „powiedzieć” kompozytor. Praca ta powinna być prowadzona od momentu zapoznania z utworem. „Rzadko widzi się, żeby młody pianista postawiwszy nuty po prostu postarał się... najlepiej jak można zagrać nowy utwór. Zazwyczaj od razu, z pominięciem momentu twórczego, zaczyna się męczący proces zapamiętywania...” zamiast, co jest bardzo ważne, „od samego początku odnieść się do utworu z uczuciem, potraktować go całościowo” (S. Feinberg „Droga do mistrzostwa”). J. Milsztein wspominając zajęcia u K. Igumnowa pisał, że jego nauczyciel przywiązywał szczególną uwagę do tego zadania, wskazując, że „najtrudniej wyczuć utwór w pełni i w całości”. I dalej w pracy nad utworem muzycznym podkreślał on – „Nic tak nie zaciemnia ogólnej linii, nic tak nie przeszkadza narastaniu i utrwaleniu wrażenia całości, jak pedantyczne „delektowanie się” szczegółami... Najważniejsze to uświadomić sobie ukrytą myśl autora”.

Wagi tego podstawowego zadania chyba nie trzeba udowadniać. Wszyscy mistrzowie Moskiewskiej szkoły pianistycznej w pracy z uczniem przede wszystkim temu zagadnieniu poświęcali uwagę, czas i niemało energii twórczej. Jednakże drogi do osiągnięcia konkretnych rezultatów są tutaj różne. Na przykład we „Wspomnieniach o A. Skriabinie” M. Niemienowa-Łunc pisze, że na zajęciach ze swoimi uczniami Skriabin zmuszał do „odtworzenia treści (utworu), jego nastroju, pobudzając i rozwijając fantazję twórczą, dobierając jaskrawe porównania, dopełniając to wszystko zadziwiającym wykonaniem”.

W tym sensie bardzo pożyteczna jest metoda poznawania utworu bez fortepianu, przy pomocy słuchu wewnętrznego. Szczególną uwagę poświęcał temu w pracy z uczniami F. Blumenfeld. Radził im pracować nad utworem muzycznym bez fortepianu, a czasami zmuszał do nauczania się na pamięć niedługich i stosunkowo nietrudnych utworów.

Metoda ilustracji słownej utworu muzycznego przy pomocy porównań poetyckich, analogii ze sztuką użytkową w celu wprowadzenia ucznia w sferę odpowiednich obrazów i nastroju jest dość ulubiona i rozpowszechniona wśród profesorów i pedagogów szkoły moskiewskiej. Ale są utwory których nie można zinterpretować słownie i bynajmniej nie zawsze jest to potrzebne.

„Jedną z wartościowych metod, którą powinni stosować pedagodzy, jest umiejętność obrazowej interpretacji utworu muzycznego. Dobrze, jeśli nauczyciel może pokazać uczniowi na instrumencie jak ta interpretacja odzwierciedla się w konkretnym wykonaniu. Ale nie wolno zapominać, że każdy obrazowy komentarz muzyki to tylko odpowiednie porównanie, tylko jedna z dopuszczalnych ilustracji słownych. Dlatego pedagog postąpi prawidłowo jeśli uważnie wysłucha innej interpretacji, zaproponowanej przez ucznia. Jednakże często można zetknąć się ze znaczącym utworem, który nie poddaje się interpretacji obrazowej. Należy pamiętać, że to nie pozbawia utworu konkretności muzycznej i nie przeczy wielkości twórczej. W tym przypadku dużym błędem jest dążenie za wszelką cenę do wymyślenia ekwiwalentu słownego lub wizualnego, wciśnięcia pięknego brzmienia do sztywnego futerału sztucznie znalezionej koncepcji” (S. Feinberg „Beethoven, Sonata op. 106 – komentarz do wykonania”). S. Feinberg pisze, że jedną z charakterystycznych cech Sonaty op. 106, monumentalnego utworu fortepianowego L. Beethovena jest to, że przy całej wyrazistości i sile obrazów muzycznych, nadzwyczaj trudno znaleźć dla nich poetycki czy wizualny ekwiwalent.

„Jakakolwiek interpretacja, którą próbowano zastosować wobec obrazów dźwiękowych tej Sonaty, zawsze okazywała się uboższa od czysto muzycznej treści, wymykała się określeniom słownym”.

Wypada w tym momencie przytoczyć jedno ze wspomnień J. Zaka o wrażeniach dotyczących wykonania jednego z Mazurków Chopina na konkursie pianistycznym w Warszawie przez bardzo utalentowanego pianistę.

„...Zmienił on wykonywany przez siebie utwór w zbiór wykrzykników (zapomniawszy o tym, że wskazówka „Maestozo”, postawiona w tekście przez Chopina, ma masę odcieni). W skromne gabaryty jednego mazurka pragnął wcisnąć o wiele więcej, niż to było możliwe. Powstało wrażenie, że pianista wpadł w pułapkę, którą sam sobie (chcący lub niechcący) postawił. Nie dostosowawszy się do koncepcji autora, nie dostosowawszy własnej interpretacji do pojemności utworu, włożył w wykonanie tyle energii i wysiłku interpretacyjnego, że zamiast wyraźnej, jego lira przekształciła się w męczącą i nudną, a on sam upodobił się do człowieka, który z kolosalnym wysiłkiem podnosi puste ciężarki...” (J. Zak „O niektórych zagadnieniach wychowania młodych pianistów”). Podczas gdy chyba nie trzeba było tutaj niczego wymyślać, trzeba było tylko słuchać muzyki, „stopić się z nią”.

Ciekawe, że M. Woskriesiński, który pracując nad obrazem artystycznym, bardzo lubi zwracać się ku jego słownej charakterystyce, we wspomnieniach o zajęciach w klasie L. Oborina jednak pisze: „Najmniejszą uwagę zwraca

ca on na porównania literackie lub jakiegokolwiek inne asocjacje. Oborin dąży do odtworzenia obrazu muzycznego w całej jego oryginalności, głębi i wszechstronności w całej jego emocjonalnej bezpośredniości”, jednocześnie zwracając dużą uwagę na stylistyczną prawidłowość wykonywanego utworu.

Z artykułu M. Smirnowa „E. Gilels – pedagog” dowiadujemy się, że Emil Grigoriewicz lubił na lekcjach przytaczać ciekawe porównania, wzbogacając wyobraźnię twórczą ucznia. Trafne porównanie pomaga studentowi od razu „uchwycić” charakter tego czy innego fragmentu. W pracy z uczniami doskonale posługiwał się taką metodą G. Nejhaus. W książce „O sztuce gry na fortepianie” pisze oń: „Czymże jest obraz artystyczny utworu muzycznego, jeśli nie samą muzyką, żywą materią dźwiękową, mową muzyczną z jej regularnością i częściami składowymi, nazywanymi melodią, harmonią, polifonią itd. (z określoną formalną budową, emocjonalną i poetycką treścią?)”.

A więc „obraz artystyczny utworu muzycznego” to sama muzyka, którą kompozytor zapisuje przy pomocy nut. I od tego na ile wnikliwie i uważnie wykonawca przeczyta tekst nutowy, zależy głębia i zgodność jego interpretacji z koncepcją utworu muzycznego.

Z tych pozycji wszyscy wybitni pedagodzy Konserwatorium Moskiewskiego rozpatrują problem stosunku do najdrobniejszych szczegółów tekstu, ułatwiających wykonawcy wydobyć koncepcję autora.

O konieczności wnikliwego i dokładnego przeczytania tekstu utworu mówił w swoich wykładach Goldenweiser: „...wskazówki autora należy traktować z największą uwagą, starając się w miarę możliwości dokładnie je odtworzyć. Jednakże przyjęło się przekonanie, że takie traktowanie tekstu może zniszczyć indywidualność wykonania... Indywidualność wykonania w najmniejszym stopniu nie przejawia się w tym, żeby grać cicho tam, gdzie napisane jest „głośno”, czy powoli tam, gdzie napisane jest „szybko”... Wszystko co zapisane jest w nutach, pochodzi od autora, ale realizacja tego co zapisane, zależy od wykonawcy”. (A. Goldenweiser „O wykonawstwie”).

Kontynuując tę myśl S. Feinberg wskazuje na to, że osobowość artysty przejawia się głównie w tym na ile bacznie potrafi on wczytać się w tekst nutowy i na ile głęboko może go zrozumieć oraz odsłonić przed słuchaczem. (S. Feinberg „Droga do mistrzostwa”). I chodzi tutaj tylko o zapis samych nut, które same w sobie mówią tak wiele, że jeśli pianista zdoła zrozumieć, opanować tekst nutowy, to wszystkie pozostałe wskazówki autora (oznaczenie tempa, odcienie dynamiczne, różnorodne znaki dotyczące wykonania) stają się zrozumiałe same przez się. Interesująco wypowiadał się na ten temat Igumnow: „Nie należy robić tego, czego nie ma u autora; ... i tak nie

będziesz mądrzejszy od autora”. Wykonanie nie powinno zamieniać się w walkę wykonawcy z kompozytorem”. (J. Milsztein „K.N. Igumnow i zagadnienia pedagogiki pianistycznej”). Trzeba jasno uświadomić sobie styl danego kompozytora. To co charakterystyczne dla jednego kompozytora, może być nieosiągalne w interpretacji utworów innego kompozytora. I nie dość na tym, konieczne jest zrozumienie warunków, w których powstał utwór. Jako klucz do zrozumienia tekstu nutowego może również służyć przesłuchiwanie i poznawanie innych utworów danego kompozytora. „Czy można zrozumieć wszystkie cechy stylu fortepianowego Czajkowskiego, jeśli nie zna się jego romansów, symfonii czy oper? W spuściźnie kompozytora wszystko jest powiązane: jedna dziedzina twórczości wpływa na drugą” – mówił w jednym ze swych wykładów S. Feinberg. To samo można powiedzieć o każdym kompozytorze. Sporo uwagi poświęcił temu tematowi i G. Nejhaus w swojej książce „O sztuce gry na fortepianie”.

A więc troskliwy, uważny stosunek do tekstu nutowego to podstawowa cecha pedagogiki przedstawicieli szkoły moskiewskiej. Właśnie poprzez szczegółowe poznanie i opanowanie tekstu nutowego (w szerokim zakresie) toruje się drogę do stworzenia obrazu artystycznego. I tutaj ważną rolę odgrywają możliwości techniczne każdego wykonawcy.

Jeśli masz coś do powiedzenia, potrafi to powiedzieć, ale żeby to umieć, trzeba posiadać umiejętność różnych technik gry na fortepianie. Innymi słowy, trzeba opanować technikę wykonawstwa fortepianowego.

O technice napisano wiele prac teoretycznych. Zagadnieniami techniki zajmowali się i zajmują profesorowie we wszystkich klasach Konserwatorium Moskiewskiego. Bardzo wysokie wymagania techniczne stawiane są w czasie egzaminów wstępnych i w trakcie nauki w Konserwatorium. Ale czasami nie jest rozpatrywana technika jako taka, jako cel sam w sobie. „Nieślusne jest – mówił Igumnow – przeciwstawianie techniki pianisty jego sztuce w ogóle”. (J. Milsztein „K. Igumnow i zagadnienia pedagogiki fortepianowej”).

Technika jest nieodłączną częścią „obrazu artystycznego”. Jest ona zaledwie środkiem do jego urzeczywistnienia. „Jest to umiejętność robienia tego co chcę i tak jak chcę, jest to zgodność między zamierzeniem i wykonaniem zamierzenia. A intuicja artystyczna, świadomość artystyczna, wola – to jest to czego chcę”. (A. Goldenweiser „O wykonawstwie”). Wykonawca powinien zrozumieć treść utworu – środki techniczne, przydatne w tym wypadku mogą okazać się zupełnie nierzydatne w innym.

Przedstawiciele moskiewskiej szkoły fortepianowej wielokrotnie różnili

się w podejściu do zagadnienia sposobów pracy nad trudnościami technicznymi.

Metner radził pianistom, żeby nie uciekali się do nienaturalnych sposobów pracy: do ćwiczeń, do przesadnie wolnego tempa itd. Trzeba nieco więcej pilnować swobody rąk i palców oraz ładnego brzmienia. G. Ginzburg radził uczniom, żeby „intonując” pasaż melodyczny trochę przesadzili rubato nadając grze maksymalną wyrazistość rytmiczną.

W książce G. Nejhausa „O sztuce gry na fortepianie” technice poświęcony jest oddzielny rozdział, gdzie uważa on, że rozwiązanie zadania technicznego osiąga się poprzez syntezę przeciwstawnych sposobów: 1) płynne, plastyczne, giętkie ruchy ręki, dłoni i przedramienia (palce układają się bez zbędnej aktywności) i 2) żywe, energiczne ruchy palców przy maksymalnie spokojnej ręce. W celu wypracowania dokładności, biegłości i siły palców zalecał on grać w skupieniu, mocno, przy pełnej swobodzie ręki, ale nie nadużywać tego sposobu i przeciwstawiać mu grę cichą.

Również Goldenweiser w pracy nad utworem nierzadko uciekał się do ćwiczeń czysto treningowych. Ale uważał on, że ćwiczenia „powinny wynikać z każdej sytuacji. Jeśli wykonawca-pianista spotkał się z jakimś pasażem, z którym ma trudności, to może wymyślić jakieś ćwiczenie, które powinno polegać na tym, żeby wyodrębnić istotę napotkanej trudności lub ją spotęgować”. („O wykonawstwie”). Szczególną uwagę zwracał on również na grę oddzielnie każdą ręką. Uważał, że pianista powinien koniecznie znać na pamięć partię każdej ręki w celu ćwiczenia pamięci i poczucia pewności w swoich działaniach, co jest szczególnie ważne podczas występu na estradzie.

S. Feinberg główną uwagę pianisty zwracał nie na gimnastykę (codzienne wielogodzinne przegrywanie gam, arpeggio...), a na ćwiczenia. Przytaczał on taki przykład: „...Gdy ktoś kupił sobie rower, a nie umie na nim jeździć, to nie zacznie najpierw gimnastykować się, żeby wzmocnić mięśnie. Po prostu będzie ćwiczył, dopóki nie nabędzie nawyku, dzięki któremu można utrzymać równowagę na dwukołowym rowerze. Sądzę, że pianista powinien pokonywać trudności techniczne poprzez ćwiczenia, a nie gimnastykę” („Droga do mistrzostwa”).

Przy tym wysuwa on podstawowe tezy: ćwiczenie „powinno rozwiązywać określone zadanie estetyczne (grać powinno się odpowiednim dźwiękiem, w odpowiednim charakterze); nie należy pracować nad „pozornymi” trudnościami (o tym będzie mowa niżej); ćwiczenie powinno być łatwiejsze od podstawowej trudności; powinno być krótkie; powinno być zbudowane na wymianie doświadczenia między prawą a lewą ręką) jeśli trzeba uczyć się

pasażu lewej ręki, to prawa dubluje go w lustrzanej transpozycji faktury i układu klawiszy (i in.).

W związku z „pozornymi” trudnościami Feinberg pisze: „Pianista powinien umieć odróżniać prawdziwą trudność od pozornej... Trudno podkładać pierwszy palec pod czwarty, jeszcze trudniej – pod piąty... Nie należy ćwiczyć nad jej pokonaniem, trzeba ją całkowicie odrzucić. Trzeba zapamiętać, że pierwszego palca nigdy nie podkłada się dalej niż pod trzeci i podczas grania gam (na kanwie utworu artystycznego) należy znaleźć naturalne palcowanie, przy którym taki sztuczny i uciążliwy sposób okaże się niepotrzebny”. (Tamże).

Jeśli chodzi o to jak należy się uczyć: szybko czy powoli, Feinberg wskazywał, że powolna gra jest niewątpliwie pożyteczna, ale nie należy tak grać zbyt długo. Właśnie w szybkim tempie pianista przyzwyczajają się pilnować dokładności ruchów, które są potrzebne dla interpretacji utworu.

W. Mierzanow, uczeń S. Feiberga, czasami radzi swoim uczniom, żeby w szybszym tempie uczyli się przewycięzać tę czy inną trudność, żeby mieć fizyczny „zapas wytrzymałości”. To oczywiście nie wyklucza sytuacji, w której powolna gra jest potrzebna i jest swego rodzaju „środkiem profilaktycznym”. Jednakże, jak uważał K. Igumnow, „dla jednego może być pożyteczna”, dla drugiego – mniej, a dla trzeciego – być może zupełnie niepotrzebna” (J. Milsztein „K. Igumnow i zagadnienia pedagogiki fortepianowej”).

G. Nejhaus uważał za całkowicie niezbędną zasadę uczenia się w wolnym tempie nie tylko w początkowym stadium, ale i wtedy, gdy utwór jest wyuczony. Powolne wykonanie jest niezbędnym środkiem „oczyszczenia” od niedokładności. Stopniowość w osiągnięciu należytego tempa odgrywa bardzo dużą rolę.

L. Oborin w artykule „O niektórych zasadach techniki fortepianowej” wskazuje na to, że dla pomyślnego rozwoju techniki fortepianowej w pierwszej kolejności „niezbędna jest swoboda psychofizyczna i w związku z tym – poczucie maksymalnej wygody, pewności w oddziaływaniu na klawiaturę”. Dużą uwagę zwraca na ułożenie ręki, postawę grającego: „Należy spokojnie i wygodnie siedzieć przy fortepianie; trzeba poczuć... kręgosłup, który powinien być prosty i elastyczny... Ramiona powinny być opuszczone i swobodne... Naturalnym ruchem rąk i palców powinien być ruch od fortepianu do siebie, a nie do przodu.

Sposób popychania dźwięku (do przodu) w fortepian może być wykorzystany jako sposób kolorystyczny” (Tamże). Palce przy tym powinny być aktywne i dosyć szybkie w swoich ruchach.

L. Oborin uważał, że dosyć pożyteczna jest codzienna praca nad gamami,

arpeggio, podwójnymi nutami, akordami, oktavami itp., jeśli pianista jest słabo przygotowany technicznie. On sam musiał nadrabiać podobne braki i tego rodzaju zajęcia bardzo szybko (w ciągu dwóch miesięcy) przyniosły dobre rezultaty.

Pożądany rezultat osiągany jest tak czy inaczej, ale jedno jest jasne. Mianowicie to, że pianiście absolutnie niezbędne jest przygotowanie techniczne. Niedobrze gdy pianista wystawia swoje wirtuozowstwo na pierwszy plan, chcąc „oszołomić” słuchaczy swoimi wspaniałymi pasażami i nieskazitelną techniką oktavową ale jeszcze gorzej, kiedy zgłębił sedno utworu, ma wiele pomysłów (muzycznych), ale nie może ich wcielić w życie i donieść do słuchacza z powodu braku swobodnego operowania instrumentem.

Swobodne operowanie instrumentem również potrzebne jest podczas pracy nad dźwiękiem. Nierzadko spotykamy się z następującym zjawiskiem: pianista swobodnie operuje różnymi technikami, a nie może zagrać prostego, spokojnego utworu – „wylażą” poszczególne nuty, melodia nie brzmi plastycznie. I tutaj bardzo ważną rolę odgrywa umiejętność słuchania siebie, umiejętność wydobywania z instrumentu szczególnego światła kolorystycznego i barwnego brzmienia. „Co przeszkadza pianiście prawidłowo, jak gdyby z boku, usłyszeć swoje wykonanie?... Najbardziej przeszkadzają zbędne ruchy. Konieczny jest określony stopień powściągliwości, nawyk osiągania odpowiedniego brzmienia dzięki najprostszym i racjonalnym ruchom, zdolność do usuwania niepotrzebnych gestów, takich jak: kołysanie tułowia i głowy, machanie łokciami, niepotrzebne napięcie nóg, wystukiwanie taktu stopą” (S. Feinberg „Droga do mistrzostwa”). Niestety, nie zawsze tego rodzaju niedociągnięciom poświęca się należyta uwaga. A więc praca nad dźwiękiem to praca nad wrażliwością słuchu muzycznego, praca nad plastycznością ruchów ręki, dokładnością techniki gry.

Trudno nadać barwny odcień poszczególnym dźwiękom wyizolowanym z utworu muzycznego. Dlatego praca nad dźwiękiem jest nieodłączna od pracy nad frazą, melodią. A. Goldenweiser szczególną uwagę zwracał na „żywy oddech” muzyki, na problem budowy frazy muzycznej, odgrywającej w muzyce decydującą rolę. „Wykonawca powinien kształcić w sobie zmysł ciągłego panowania nad kanwą dźwiękową, którą odtwarza na instrumencie... Każdy pianista powinien mieć złudzenie, że wzięwszy jakąkolwiek nutę, przeciąga ją jak krawiec. Powinien on skupiać na niej uwagę” (A. Goldenweiser „O wykonawstwie”). Goldenweiser podkreślał również, że ogromne znaczenie mają skrajne nuty – basy, dające fundament harmoniczny i górny głos melodii.

Studiując właściwości wydobywania dźwięku z fortepianu (uderzenie młoteczka) Feinberg dochodzi do wniosku, że ogólnie przyjęta zasada, iż długa nuta powinna być zagrana głośniej, niż krótka, nie zawsze potwierdza się w praktyce gry artystycznej, szczególnie kantylenowej. „Im głośniej zagrana nuta na fortepianie, tym gwałtowniej spada w pierwszej sekundzie krzywa jej brzmienia. Słuchacz wylapuje szybkie opadanie bardzo głośnego dźwięku i wydaje mu się, że bardziej cichy dźwięk dłużej trwa, ponieważ obniżenie siły przy cichym lub średnim dźwięku odbywa się mniej gwałtownie” („Droga do mistrzostwa”).

Również w klasie K. Igumnowa uwaga ucznia była całkowicie skoncentrowana na osiągnięciu dobrego brzmienia. Nie mógł on znieść bezdusznego stukotu. Właśnie dlatego bardzo często mówił o konieczności „połączenia”, zrastania się” palców z klawiaturą.

W pracy nad dźwiękiem Igumnow zwracał uwagę na to, że trzeba umieć prawidłowo rozdzielić „światło i cień”, a więc dostosować siłę brzmienia melodii do tła, czyli akompaniamentu. Zawsze rozpatrywał melodię jako żywą, intonacyjnie wyrazistą, naturalnie płynącą, „dobrze powiązaną” mowę.

Bardzo dużo nad dźwiękiem pracował ze swoimi uczniami G. Nejhaus. Często zwracał on uwagę na to, żeby nie przyspieszać przy wzmocnionym brzmieniu i nie zwalniać przy jego osłabieniu (typowy błąd niedoświadczonych muzyków). A podczas wykonania melodii z towarzyszeniem akompaniamentu niezbędna jest „warstwa powietrzna”, w przeciwnym razie temat zginie w akompaniamencie.

Na lekcjach u Blumenfelda praca nad dźwiękiem odbywała się łącznie z kształceniem różnych stron słuchu muzycznego – melodycznego, harmonicznego, polifonicznego, fakturowego, tembrowego, dynamicznego.

Pianista może osiągnąć różnorodną wyrazistość tembrów przy pomocy pedału. Władanie pedałem jest oznaką wysokiego mistrzostwa pianistycznego.

„Pedał to dusza fortepianu” – mówił Anton Rubinstein. Zastosowanie pedału ma bardzo duże znaczenie w wykonaniu utworu fortepianowego. „Jednakże – wskazuje Goldenweizer – pedał tylko wtedy może mieć określony wpływ artystyczny, kiedy jest on barwnikiem... Jeśli zawsze i wszystko będziemy grać z pedałem – utraci on swoje znaczenie... Sztuka pedałowania polega przede wszystkim na tym, żeby umieć grać bez pedału. Brzmienie bez pedału jest podstawowym brzmieniem fortepianu”. („O wykonawstwie”).

Całkowicie przeciwną tezę wysuwa G. Nejhaus w swojej książce „O sztuce gry na fortepianie”: „Zupełne zrezygnowanie z pedału to wyjątek od reguły. Pedał jest organiczną, nieodłączną... zaletą fortepianu”.

Dwa różne punkty widzenia. Różne tylko w punkcie wyjściowym – podstawie brzmienia fortepianowego. Natomiast w tym co najważniejsze (w tym jak należy posługiwać się pedałem) nie znajdziemy sprzeczności. Władanie pedałem jest dużą sztuką: „Nie wolno myśleć, że pedał to aparat, który należy tylko naciskać i zdejmować, nie jest to taki prosty proces. Pedał można nacisnąć do samego końca, nacisnąć z lekka, można zdjąć szybko albo zdejmować stopniowo – wszystko to odgrywa określoną rolę” – mówi o pedale Goldenweiser.

„Nieodzowne jest, żeby uczeń znał wszystkie możliwości pedału i władał jego stopniowaniem – od ćwiartki do pełnego pedału, od... błyskawicznego do długotrwałego – zauważa w swojej książce Nejhaus.

I oczywiście niedopuszczalny jest bezmyślny, obfity pedał dźwiękowy. Pracować nad pedałem trzeba z taką samą wytrwałością i uwagą jak i nad każdą inną stroną wykonania artystycznego.

W pracy nad utworem nie mała rola przypada rytmowi, a także palcowaniu oraz technice gry i artykulacji. Są one powiązane i nieodłączne z obrazem artystycznym.

Zasada palcowania została dokładnie przedstawiona w książce Nejhausa „O sztuce gry na fortepianie”: „Myślę, że najogólniej można ją sformułować tak: najlepsze jest takie palcowanie, które pozwala najwierniej oddać daną muzykę i najdokładniej zgadza się z jej sensem. Będzie ono najładniejszym palcowaniem. Chcę przez to powiedzieć, że zasada wygody fizycznej, wygody danej ręki jest drugorzędna, podporządkowana zasadzie głównej”.

Nejhaus rozszerza pojęcie estetycznie usprawiedliwionego „znaczeniowego” palcowania nie tylko na ten lub inny utwór, ale i na ducha, na charakter i styl fortepianowy danego kompozytora. W swojej książce pokazuje on na szeregu przykładach różnicę między estetyką palcowania Mozarta, Beethovena, Liszta, Prokofiewa.

Nie zawsze „muzycznie znaczeniowa wygoda odpowiada wygodzie fizycznej, nie zawsze zgadza się ona” z indywidualnymi właściwościami ręki pianisty.

Swoje zasady, dotyczące palcowania, podporządkowywali zadaniom artystyczno-wykonawczym Goldenweiser, Igumnow, Feinberg i inni pedagodzy szkoły moskiewskiej. Na przykład Feinberg patrzył na palcowanie jak na swojego rodzaju instrumentację, która uwzględnia indywidualne właściwości każdego palca.

Pedagodzy moskiewscy wprowadzili do praktyki pianistycznej szereg sposobów racjonalizacji palcowania, skoordynowanego (równoległego i symetrycznego).

W związku ze środkami wyrazu obrazu artystycznego należy rozpatrzyć jeszcze jedno ważne zagadnienie. Chodzi o tempo. „...Można powiedzieć, że znalezienie przez muzyka-wykonawcę prawidłowego tempa to w dużej mierze opanowanie obrazu artystycznego, zawartego w danym utworze” – tak charakteryzuje znaczenie tempa G. Ginzburg („Notatki o mistrzostwie”). Tego punktu widzenia trzymają się prawie wszyscy przedstawiciele moskiewskiej szkoły fortepianowej. Ale to bynajmniej nie oznacza, że trzeba grać absolutnie rytmicznie. Wykonanie jest w znacznym stopniu swobodne, a schematy metryczne dotyczące danego utworu, zawsze są bardziej lub mniej umowne. „Nikt nie gra z metronomiczną dokładnością – wskazuje A. Goldenweiser – „ale suma algebraiczna ruchu w całości stanowi regułę; wewnątrz tej sumy ruch może wahać się, jego rozmieszczenie zależy od wykonawcy, ale wszystkie zwolnienia i przyspieszenia nie powinny zakłócać tej sumy algebraicznej”.

Szczególnie szkodzi wykonaniu nieprawidłowe określenie podstawowego tempa. Z kolei gra rubato wcale nie oznacza anarchii rytmicznej, ona zawsze powinna podporządkować się zasadzie kompensacji. Dla prawidłowego wyczucia czasu bardzo pożyteczne są zajęcia bez instrumentu, o których była mowa wyżej.

Na zakończenie chciałoby się podkreślić, że wszystkie środki wyrazistości muzycznej były i są rozpatrywane jako podstawowa baza, na którą składa się obraz artystyczny utworu.

Kiedyś na lekcji jeden z uczniów W. Mierżanowa zagrał 24-ą Sonatę Beethovena w wysokim stopniu wykończenia (rozwiązane były problemy pedału i palcowania, wyćwiczone były technika gry i artykulacja oraz brzmienie, tempo było prawidłowe, dość jasno przedstawiony został zamiar artystyczny). Wiktor Karpowicz pochwalił go i powiedział: „I tak dotarliśmy do punkty wyjściowego, a od niego do nieskończoności”. Nieskończoności mistrzostwa artystycznego, nieskończoności twórczych poszukiwań.

Właśnie stąd zaczyna się prawdziwe urzeczywistnienie obrazu artystycznego, dla stworzenia którego stosowane były wszystkie wyżej opisane środki wyrazistości muzycznej, środki mistrzostwa wykonania. I proces wykonania polega nie na tym, żeby odgadnąć oczekiwania słuchacza, a na tym, żeby posiadać dostateczną wyobraźnię, bogaty intelekt i wszystkie subtelności mistrzostwa wykonania, żeby umieć porwać słuchacza wykonaniem, wzbogacić jego wyobraźnię muzyczną w nowe, inne od jego własnego, urzeczywistnienie obrazu artystycznego tego czy innego utworu. W tym sensie poszukiwania twórcze wykonawcy są nieskończone.

Suita na fortepian M. Ravela „Tombeau de Couperin”

rozprawa o wykonaniu oraz o możliwościach faktury
(problemy interpretacji)

Suita M. Ravela „Tombeau de Couperin” nie wchodzi w skład tak zwanych popularnych utworów fortepianowych. Rzadko słyszymy ją na koncertach. A jeszcze rzadziej na egzaminach i przesłuchaniach studentów. Co odstrasza młodych wykonawców – wirtuozowska Toccata czy niewygodna Fuga? A może prostota ujęcia, brak wspaniałych pasaży i innych sposobów wirtuozowskiej techniki pianistycznej, napotykanych w innych utworach Ravela („Jeux d'éau”, „Gaspard de la nuit” i in.). Podczas gdy w tych utworach wyczuwa się rozwój i transformację niektórych stron pianistyki Liszta, to suita „Tombeau de Couperin” zaliczana jest do innej, neoklasycystycznej tendencji w twórczości Ravela. Może tu być mowa i o rozwiązaniu formalno-gatunkowym (schemat kompozycyjny „Tombeau de Couperin” typu klawesynowych suit baroku) i o pianistyce neoklasycystycznej (rejestrów zamknięta faktura polifoniczna, sposób „gry przez rękę”, dążenie do jasności, elegancji wyrazu itp.). I rzeczywiście wybór gatunku suit, zaczynającej się od preludium i zawierającej tańce oraz wiele innych osobliwości stylowych, przybliżyło dzieło Ravela do utworów francuskich klawesynistów. Jednakże w żadnym wypadku nie wolno nazywać tego stylizacją (co zresztą czasami się słyszy). Zwracając się w kierunku tańca tradycyjnego, Ravel podporządkował go nowej treści. Klasyczne tradycje muzyczne harmonizują tutaj z barwną osnową narodową, z głębią psychologiczną, z misternym wyczuciem kolorystycznych i barwnych możliwości fortepianu.

Sam Ravel nazwał suitę „należnym szacunkiem nie tylko wobec Couperina, ale i wobec całej muzyki francuskiej XVIII wieku”. „Zawsze szukałem natchnienia w twórczości wielkich mistrzów, a moja muzyka z założenia opiera się na tradycjach przeszłości i wyrasta z nich”... – dowiadujemy się z jednej z wypowiedzi kompozytora¹.

¹ Cytat z czasopisma amerykańskiego „The Etude” 1933 r.

Niepoddając się wpływowi swoich współczesnych, Ravel w twórczych poszukiwaniach zawsze pozostawał kompozytorem XX wieku. Dlatego głęboka psychologiczna koncepcja i duża skala emocjonalna, na równi ze śmiałym językiem harmonicznym, stawiają suitę nie tylko znacznie wyżej, niż najnowocześniejsza stylizacja, ale i pozwalają uważać ją za jeden z najwybitniejszych utworów w twórczości Ravela, w twórczości kompozytorów francuskich. A więc – dwie epoki muzyczne w jednym utworze. Właśnie na tym, jak się wydaje, polega podstawowa trudność wykonania tej muzyki. Jeśli widzieć w niej tylko stylizację, naśladowanie Couperina lub Rameau, to powstaje problem – gdzie „podziać” dysonanse i jak odnieść się do pedału, może w ogóle z niego nie korzystać. Jeśli jest to naśladowanie klawesynu, gdzie pedał jest nieobecny, nie zagłębiając się w treść emocjonalną muzyki, w swoim wykonaniu podkreślić tylko cechy gatunku części suit. Przy tym można zademonstrować swoją wirtuozerię (w Toccacie i Rigodonie), miarowość palcowania i jasność wymowy, logicznie zbudować formę każdej części. Niestety, często można spotkać takie podejście do tego dzieła. I muzyka suit jawi się przed nami wyjałowiona, pozbawiona duszy.

Jeśli natomiast odnieść się do niej poważnie, zagłębić się w jej świat emocjonalny, spróbować odkryć istotę tego utworu, to wtedy będzie potrzebny cały arsenał możliwości pianistycznych wykonawcy, jego fantazja i temperament.

Nie należy jednak uciekać się do innej skrajności – do nadużywania pedału, nadmiernie głośnego i masywnego brzmienia instrumentu, szybkiego tempa, emocjonalnej przesady itp., ponieważ charakter muzyki i faktura ujęcia wskazują na kameralność, wytworność brzmienia instrumentu.

Jak znaleźć idealną syntezę? Żadna praca teoretyczna nie może dać wykonawcy gotowej recepty. Każdy muzyk podąża swoją drogą do zrozumienia tego lub innego dzieła. Można tylko spróbować zwrócić uwagę na najważniejsze momenty interpretacji, podzielić się niektórymi „sekretnymi” wykonawczymi, których nie można usłyszeć czy „podpatrzeć” w czasie wykonania na koncercie.

Chciałoby się przede wszystkim zwrócić uwagę na to, że cykl fortepianowy „Tombeau de Couperin” został zakończony w 1917 roku i był swoistą odpowiedzią na wydarzenia wojenne. Słowo wojna nie było dla M. Ravela pojęciem abstrakcyjnym, w całej pełni przeżył on i poczuł wszystkie okropności wojny, stratę bliskich mu ludzi, którzy zginęli na froncie. Wydarzenia te wycisnęły piętno wewnętrznego żalu na szeregu częściach cyklu (Menuet, środkowy fragment Rigodona).

Nie należy zapominać, że utwór był jak gdyby przeciwwagą dla nowych „modernistycznych” tendencji we Francji, wśród których szczególnie widoczne były dwie tendencje – urbanistyczna i konstruktywistyczna – wypierające emocjonalną stronę muzyki. Dlatego zwrócenie się Ravela w stronę utworów starych mistrzów – to twórcze poszukiwania kompozytora naturalnych wartości w muzyce, obrona swoich własnych zasad, które sformułował później w jednej z wypowiedzi: „Zawsze byłem przekonany, że kompozytor powinien przelewać na papier to co czuje, niezależnie od tego co sobą prezentuje ogólnie przyjęty styl. Jestem przekonany, że wielka muzyka zawsze płynie od serca. Muzyka, stworzona tylko przy pomocy techniki, nie jest warta papieru, na którym jest napisana...”².

Dlatego na równi ze ścisłym związkiem z klasycznymi tendencjami muzycznymi – surowa proporcjonalność i logika kompozycji, ciężenie w stronę wielkich form, jasność wyrazu muzycznego – w twórczości Ravela okresu powojennego pojawiło się dążenie do większej powagi i głębszej treści.

A więc – gatunek suity fortepianowej. Jeden z najpopularniejszych gatunków instrumentalnych w muzyce klawiszowej XVIII wieku. Ravel wykorzysta tradycyjną dla suity ilość części – sześć z włączeniem najbardziej typowych numerów – preludia, fugi, trzech tańców i toccaty. Części przeplatają się na zasadzie kontrastowości gatunków i zmiany nastroju. Ale w pracy nad formą tego utworu, zasada ta nie powinna być jedyną. W kompozycyjnym schemacie suitowej kolejności numerów przeglądają się rozdziały, które obejmują jej poszczególne części.

Konstrukcja tych rozdziałów może być różna, w zależności od tego jakie podejście podczas pracy nad formą utworu wybierze wykonawca. To zagadnienie wydaje się bardzo ważne podczas pracy nad takimi gatunkami jak suita, partita, wariacje, w pracy nad cyklami preludiów i innych drobnych utworów. W danym wypadku możliwe są różne warianty. Jeden z nich może być taki: Preludium i Fuga – pierwszy rozdział, trzy tańce (Forlana, Rigodon, Menuet) – drugi, Toccata – trzeci.

Pod względem wyrazistości gatunku wariant tej jest całkiem logiczny. Oddzielnie wyodrębnione są Preludium i Fuga (dobrze nam znane zestawienie), trzy dawne tańce, przeplatające się na zasadzie kontrastu, a Toccata zamyka wirtuozowski finał. Taka konstrukcja jest najbardziej rozpowszechniona, ale nie jedyna.

Jeśli wykonawca w swojej interpretacji zechce podkreślić plan tonacyjny

² Cytat z czasopisma amerykańskiego „The Etude” 1933 r.

suity – e, C, G, e – to w tym wypadku schemat budowy formy będzie wyglądał inaczej. Wtedy trzeba połączyć Preludium, Fugę i Forlanę w jeden duży rozdział. Jest to możliwe i całkiem logiczne dzięki temu, że wszystkie trzy części napisane są w jednej tonacji i jak gdyby w jednym baśniowo-zabawowym kluczu emocjonalnym.

W podejściu do każdej części należy bezwarunkowo zachować różnicę środków wyrazu (dźwięk, artykulacja, tempo, pedał itd.). Drugim rozdziałem może być Rigodon dzięki swojej właściwości tonacyjnej (C dur) oraz dlatego, że część ta jest muzycznie całkowicie samodzielna. Zresztą często wykonywana jest jako oddzielny utwór. Wyraźna trzyczęściowość budowy z kontrastowym środkowym epizodem, gdzie zmienia się dosłownie wszystko – tonacja, tempo, brzmienie, charakter, nastrój – wyodrębnia ją w suicie (trzyczęściowa forma wykorzystana jest również w innych częściach suity, ale bez tak jaskrawego i wyraźnego kontrastu między fragmentami).

Trzeci rozdział będzie zależał od tego jakie miejsce w suicie zajmuje Menuet (nie przypadkowo zwraca się tu uwagę właśnie na tę część). Jeśli chciałoby się podkreślić rodzajowość tej części, a z podwójnej wskazówki autora Allegro moderato pierwszeństwo oddać pierwszej, to wtedy w trzecim rozdziale można połączyć Menuet i Toccata – powrót do e moll poprzez równoległą tonację durową. Ogólna konstrukcja formy suity w tym wariantcie będzie wyglądała następująco:

- Preludium, Fuga, Forlana – pierwszy rozdział (e);
- Rigodon – drugi (C);
- Menuet, Toccata – trzeci (G-e).

Jeśli postarać się wydobyć podstawową istotę cyklu, jego ukryty dramatyzm, to właśnie w Menuecie można znaleźć najpełniejszy wyraz poczucia wewnętrznego żalu, nieutulonego smutku (szczególnie w środkowym fragmencie Musette, gdzie tylko głębia emocjonalna powstrzymuje wybuch uczuć). Przy takim podejściu do Menueta, z tradycyjnego tańca XVIII wieku pozostanie tylko podstawa rytmiczna gatunku. Cała część będzie utrzymana w nastroju wewnętrznego żalu (mimo tonacji durowej) bez widocznego kontrastu między fragmentami. Wtedy Menuet zajmie szczególnie miejsce w cyklu, nie można go będzie „połączyć” w jeden rozdział ani z poprzednią, ani z następną częścią. Będzie on emocjonalną i psychologiczną kulminacją całego cyklu. Właśnie takie podejście do tego utworu wydaje się najciekawsze.

Stąd jeszcze jeden, najbardziej przekonujący schemat budowy cyklu:

Preludium i Fuga – pierwszy rozdział;

Forlana, Rigodon – drugi,

Menuet – trzeci,

Toccata – czwarty.

Taka konstrukcja przypomina czteroczęściowy cykl sonatowy lub budowę klasycznej symfonii, gdzie często właśnie powolna część niesie podstawowy ładunek emocjonalny.

Jednakże każdy wykonawca ma prawo wybrać schemat najbardziej odpowiadający jego wyczuciu muzycznemu, jego twórczej intuicji. Ale jedno jest bezsprzeczne – wykonawca powinien postawić sobie zadanie budowy formy cyklu, bowiem od tego w dużej mierze będą zależały: współzależność tempa, plan dynamiczny i wiele innych środków interpretacji, które w tej pracy będą rozpatrywane z pozycji wyżej przedstawionego stanowiska.

Zatrzymamy się teraz na niektórych problemach rozłożenia czasu w poszczególnych częściach suity. Zagadnienie to jest mniej więcej jasne w – Rigodonie (chodzi o jego skrajne fragmenty) i Toccacie, gdzie radosny i barwny obraz muzyczny wymaga od wykonawcy precyzji i „motorycznej” rytmiczności. Zdaje się, że w tych częściach nie pojawia się problem prawidłowego tempa. Na pozostałych częściach zatrzymamy się dłużej.

Dla pierwszego numeru cyklu – Preludium – Ravel wskazuje tempo Vif-Vivo. Ale od razu wraca na siebie uwagę metrum – 12/16. Takie metrum nieczęsto spotykane jest w literaturze fortepianowej, a Ravel posługuje się nim nieprzypadkowo.

Kompozytorzy przełomu XVII-XVIII w. nie posługujący się jeszcze słownym oznaczeniem tempa swoich utworów, tylko poprzez metrum przekazywali wykonawcy informację o tempie. Dlatego często w utworach tych kompozytorów określenie metrum w takcie było jednocześnie określeniem tempa (pulsu utworu). Słownych określeń tempa praktycznie nie było. Dlatego w utworach kompozytorów tego okresu możemy spotkać najróżniejsze oznaczenia metrum – od 1/1 i 2/2 do 6/16, 12/8 i nawet 24/16.

Wszyscy dobrze wiemy, że jeśli w jakimkolwiek utworze odliczanie w takcie jest np. ćwierćnutami to szesnastki będą o cztery razy szybsze od jednostki miary.

Wyobraźmy sobie teraz szybkie tempo (Vif) na 4/4 gdzie na początku muzyka przedstawiona jest ćwierćnutami, a następnie pojawiają się szesnastki. Czy nieprawdą jest, że szesnastki będą bardzo szybkie? Całkiem inny ob-

raz powstaje jeśli jednostką miary w takcie jest szesnastka, który przy najszybszym tempie powinna jednak pozostawać jednostką miary. W tym przypadku ćwierćnuta będzie o cztery razy wolniejsza od jednostki miary. Zobaczmy, że szybkość następowania po sobie szesnastek pierwszego i drugiego przykładu będzie różna przy tym samym wskazaniu tempa.

Wrócimy teraz do preludium i spróbujemy policzyć głośno. Nawet przy najszybszym odliczaniu szesnastek, muzyka popłynie spokojnie, dlatego że inne wartości, które tutaj napotykamy, są większe (czyli dłuższe) od jednostki miary. Wydaje się, że są w błędzie ci wykonawcy, którzy grają to preludium bardzo szybko (zmieniają szesnastki na triole), zwracając uwagę tylko na wskazane tempo *Vif*, natomiast metrum 12/16 zostaje przez nich przeoczone. Ginie charakter preludium, a przeplatanie ósemek z kropką i ósemek (bez kropki) staje się kanciaste.



Poza tym, wpisane ozdobniki, które powinny być grane kosztem wartości podstawowej nuty, trudno będzie w szybkim tempie zmieścić między dwoma szesnastkami bez niepotrzebnego uderzenia bądź przypadkowego akcentu.

Ravel świadomie wybiera metrum, które powinno podpowiedzieć wykonawcy, że to preludium nie powinno być szybkie i tym bardziej wirtuozowskie, a zaledwie lekkie, powiewne i spokojne.

Natomiast następny numer wnosi filuterność i ożywienie.

I chociaż określenie tempa Fugi *Allegro moderato* wydaje się „wolniejsze”, niż w preludium, to faktycznie powinna być ona bardziej żywa (na słuch), niż preludium. Wskazuje na to i ujęcie tematu z prostymi synkopowanymi akcentami, które jak gdyby ją popędzają. Wariant odwrotny – preludium szybkie, a fuga powolna – wydaje się nielogiczny.

Mówiąc o następnej części cyklu – Forlanie – chciałoby się zwrócić uwagę nie tyle na tempo *Allegretto*, którego jednostką pulsu jest ósemką (a nie ćwierćnutą z kropką), ile na agogikę i nawet *rubato*, dopuszczalne w tej części.

Jest ona napisana w formie jednego ze starych rodzajów tak zwanego ronda starofrancuskiego, spotykanego głównie w utworach francuskich klawesynistów. Jeśli zapisać ją przy pomocy schematu, to będzie on wyglądał następująco:


A B A C A D A B A E F A coda

Zrozumiałe, że taka wieloczęściowa konstrukcja wymaga bardzo wyrazistego refrenu, który mógłby ją „zebrać”. Otóż właśnie na refren należy zwrócić uwagę w tej części. Trzeba go zawsze zaczynać troszkę bardziej umiarkowanie, powściągliwie, jak gdyby wsłuchując się w dysonansowe brzmienie, które jak pytanie zawisa w przestrzeni dysharmonijnego brzmienia:



i dopiero potem, w drugiej połowie frazy stopniowo wraca do pulsu tanecznego.

Oczywiście stopień rubato będzie w każdym fragmencie inny, w jednym większy, w innym mniejszy, określony przez gust i intuicję muzyczną wykonawcy.

Jeśli refren podporządkować ogólnemu pulsowi tanecznemu, wtedy może on utracić swoją wyrazistość i zagubić się w monotonii rysunku rytmicznego Forlany (tylko w kodzie sprężysta pulsacja  wygląda się, ustępując miejsce równemu pulsowi ósemek).

Giętkość, plastyczność ruchu konieczna jest i w środkowym rozdziale Rigodona. Logika będzie tutaj wynikać z rysunku melodycznego, gdzie podkreślona jest taneczność i płynność melodii pieśniowej.

Tempo Menueta dość szczegółowo omówiono wyżej. Chciałoby się tylko zwrócić uwagę na ważność „równowagi” wszystkich trzech części taktu. Wykonawca powinien postarać się unikać pokusy grania tej części „na raz”. Wskazuje na to charakterystyczny zapis artykulacji:



Zanim przejdziemy do problemu dźwięku i pedalizacji w tym utworze, przytoczymy cytaty z książki L. Gakela „Muzyka fortepianowa XX wieku”, gdzie w rozdziale o Ravelu pisze on: „Pianistyka Ravela w „Tombeau de Couperin” wypływa z norm stylu realno-bezpedałowego: utrzymana jest manualna faktura, przeważa wyraźna faktura homofonna przy bardzo małej spistości kanwy dźwiękowej; głosy zlokalizowane są w określonym obrębie rejestrowym – najczęściej w obrębie środkowego rejestru, przy tym głos basowy wypełnia czysto konstruktywną funkcję harmonicznego i rytmicznego punktu oparcia. W każdej z części długo, bodaj że na całej przestrzeni, utrzymany jest określony rodzaj faktury oraz określona formuła rytmu. Dodawszy do tego artykulację non legato, otrzymujemy harmonijny obraz neoklasycznego opusu”.

Niewątpliwie nie można się tutaj nie zgodzić z wieloma teoretycznymi wnioskami. Jednakże wbrew „normom stylu realno-bezpedałowego” niemal w każdej części suity można znaleźć wiele przykładów zapisu, który wskazuje na użycie pedału:



Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass clef with a 'p espressif' dynamic marking. The second system continues the piece with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

W tych wypadkach nijak nie można utrzymać manualnej faktury. Na uży-
cie pedału wskazują i „zwisające” łuki, tak często spotykane w zapisie nuto-
wym tego utworu.

Three systems of musical notation for piano. The first system has a 'mf' dynamic and shows a melodic line with a long slur. The second system has a 'pp' dynamic and shows a complex texture with many slurs. The third system has a 'pp' dynamic and shows a bass line with many slurs and '77' markings.

I dalej – jak rozumieć „dodawszy do tego artykulację non legato” ...

Czy właśnie technika non legato powinna być w suicie przeważająca? Wiadomo, że tendencja stylów bezpedałowych wywodząca się z klasycznego stylu bezpedałowego z jednej strony, a z drugiej prowadząca do pianistyki uderzeniowo-dźwiękowej i uderzeniowo-palcowej, była jedną z podstawowych tendencji stylu fortepianowego XX wieku. Czy jednak można „Tombeau de Couperin” bez zastrzeżeń zaliczyć do którejkolwiek z nich? Wydaje się, że nie, albowiem byłoby to dużym teoretycznym naciąganiem. Można tylko mówić o ograniczonym (lub wyrafinowanym) użyciu pedału w tym utworze (w każdym razie z punktu widzenia wykonawcy).

Inna sprawa, że pedalizacja tutaj stosowana, nie powinna być obfita i „głęboka”. Przeważają barwy półpedałowe, a czasami bardziej wyrafinowane. W suicie jest kilka epizodów, gdzie konieczna jest skomplikowana pedalizacja, przy której wymiana półpedału, następuje nie do końca, zostawiając „echo” poprzedzającej harmonii. Chodzi tu o refren Forlany (jego pierwszą połowę), środkowy epizod Rigodona, Mussette z Menuetu. Stopień takiej pedalizacji w każdym przypadku będą wyznaczać możliwości danego rejestru.

Non legato będzie właściwe chyba tylko w Rigodonie (jego skrajne fragmenty) i Toccacie. Natomiast we wszystkich pozostałych częściach suity przeważa legato. Wskazuje na to i obfitość luków w zapisie nutowym i sam charakter materiału muzycznego.

Jeśli chodzi o charakter brzmienia, którego bezgranicznej różnorodności wymaga ten utwór, zauważmy, że w pracy teoretycznej praktycznie niemożliwe jest szczegółowe opisanie wszystkich sposobów wydobywania dźwięku. Dla każdego wykonawcy problem dźwięku jest nieograniczony. Chciałoby się zwrócić uwagę tylko na to, że zarówno w każdej części jak i w całym utworze należy przemyśleć wachlarz brzmienia oraz plan dynamiczny.

Teraz kilka słów o niektórych problemach pianistycznych mogących pojawić się w trakcie pracy nad suitą.

Zgodnie z tym, o czym wcześniej była mowa, moim zdaniem, nuty ozdobników w Preludium należy grać bez niepotrzebnych uderzeń i przypadkowych akcentów. Łatwiej będzie to osiągnąć jeśli wykorzysta się sposób rozpowszechniony w praktyce skrzypków i klawesynistów.

Jego istota polega na tym, że w trzydźwiękowym ozdobniku nie powtarza się podstawowy ton, a tylko utrzymuje się w celu wznowienia jego brzmienia po pomocniczej nucie ozdobnika, która szybko puszcza.

(zapis należy wykonywać tutaj i przez analogię w innych epizodach)



Sposób ten jest szczególnie wygodny w tych wypadkach, kiedy ozdobniki napisane są podwójnymi nutami. Taka technika wykonania pozwala unikać niepotrzebnych uderzeń i nie zakłóca równomierności przeplatania szesnastek. Można ją wykorzystać i w niektórych przypadkach w Forlanie:



W przypadkach, gdzie ozdobniki są przed ćwierćnutami, zbyteczne jest korzystanie z tego sposobu.

Na problemach pianistycznych Fugi należy zatrzymać się dłużej.

Temat Fugi łączy w sobie lekkość, wdzięk, wytworność i jednocześnie niezwykłą sprężystość.



Motyw kontrapunktu jest na tyle wyrazisty i samodzielny, że może być rozpatrywany jako drugi samodzielny temat.



Z punktu widzenia ujęcia fakturowego głosy Fugi rozmieszczone są tak „ciasno”, że interwał między skrajnymi dźwiękami (w jednoczesnym brzmieniu) nie przekracza duodecymy. Dlatego jak gdyby ściskając się w granicach tego interwału, dosłownie jak nici delikatnej koronki przeplatają się one ze sobą, a czasami i zamieniają się miejscami (bas jest zapisany wyżej, niż średni głos, a nawet wyżej od sopranu).

Ogólne tempo Fugi jest dość żywe (*Allegro moderato*), brzmienie wyraźne, subtelne, przeważa dynamika *P* i *PP*. Artykulacja pierwszego tematu utrzymująca się w ciągu całej Fugi, wymaga od wykonawcy zręczności i giętkości, szczególnie w epizodach *strett*.

Ale zasadniczą niewygodą z punktu widzenia wykonawstwa jest to, że zarówno pierwszy jak i drugi temat trzeba grać jedną ręką. Jest to dość trudne jeśli uwzględnić charakter i tempo Fugi, o czym była mowa wcześniej. Do tego dochodzi polirytm duoli i trioli:



Dlatego proponuje się szereg transpozycji, pozwalających uniknąć tego niewygodnego łączenia.

W taktach 8, 12 i 16 proponuje się triolową grupę nut środkowego głosu przenieść na lewą rękę:



W takcie 19 ósemki środkowego głosu – g, fis, a – można przenieść na lewą rękę dla wygody wykonania tematu w sopranie:

7658

W taktach 22-23 proponuje się zamianę rozmieszczenia głosów: lewa ręka od nuty „a” w 23 takcie kontynuuje temat w środkowym głosie, a bas od nuty „f” (takt 23) przeniesiony jest w partię prawej ręki;

W taktach 25-26 nuty d, e, h gra prawa ręka, a w t. 27 nuty e, g, a środkowego głosu lewa ręka:

W takcie 31 drugi temat w środkowym głosie proponuje się przenieść na lewą rękę;

w takcie 33 do partii lewej ręki przenosi się środkowy głos zaczynając od nuty a;

w taktach 35-36 pierwszy temat w środkowym głosie przenosi się do lewej ręki:

w taktach 37-38 temat h, cis, a, h, a, g środkowego głosu proponuje się przenieść na lewą rękę:

W taktach 41-42 g, fis, e środkowego głosu wygodniej jest grać lewą ręką:

W takcie 46 d, c, e drugiego tematu środkowego głosu proponuje się przenieść na lewą rękę dla wygody wykonania trioli w sopranie, a w takcie 54 wygodniej jest zrobić podwójne przeniesienie: e, d, fis basu do prawej ręki, a triolę a, h, c – do lewej ręki.

W taktach 56-57 – podwójne przeniesienie: triola sopranu c, d, e przenosi się na lewą rękę, a ósemki ostatniej ćwierćnuty (56 t.) a, c basu – na prawą rękę; w takcie 57 triola środkowego głosu g, a, h przenosi się do lewej ręki, a ósemki pierwszej ćwierćnuty h, d – do prawej ręki; w końcu taktu f, fis wygodniej jest grać lewą ręką:

Wszystkie te transpozycje pomogą wykonawcy uporać się z niewygodnymi epizodami w Fudze.

Dalej należy zwrócić uwagę na (wydawałoby się łatwy) środkowy epizod Rigodona, gdzie partia lewej ręki przedstawiona jest akordami akompaniamentu. Mimo pozornej prostoty ujęcia, powstaje określony problem polega-

jący na tym, żeby osiągnąć tutaj absolutnie równe brzmienie, unikając niepotrzebnych akcentów, bądź połączeń po dwa akordy.

W pracy nad Toccata można wykorzystać szereg uproszczeń technicznych:



(tutaj i w analogicznych sytuacjach można przenieść zaznaczone nuty do lewej ręki)

W epizodach repetycji dopuszczalne jest bardziej równomierne rozłożenie partii między prawą a lewą ręką co pomoże w osiągnięciu dokładności pulsacji rytmicznej:



Na repetycje należy zwrócić uwagę szczególną uwagę. Są one tutaj bardzo ważne zarówno w celu wykonania zadania technicznego (panowanie nad tempem będzie określone jakością brzmienia repetycji nawet tam, gdzie występują one na drugim planie faktury), jak i wcielenia koncepcji artystycznej (stopniowe napięcie doprowadzające do kulminacji w końcu Toccaty).

To bodajże wszystkie podstawowe zagadnienia na które chciałoby się zwrócić uwagę w utworze M. Ravela.

Na pewno nie są to wszystkie problemy, z którymi może zetknąć się wykonawca w pracy nad suitą „Tombeau de Couperin”. Ale nie zakładano szczegółowego opracowania utworu. Zgodnie z tym, o czym była mowa wyżej, chciałoby się tylko zwrócić uwagę na najważniejsze momenty interpretacji i podpowiedzieć wykonawcy niektóre uproszczenia techniczne.

Forma i dramaturgia utworu muzycznego

(zagadnienia interpretacji 30-ej sonaty Beethovena)

Przed każdym wykonawcą powstaje problem interpretacji. Pojawia się on na początku pracy nad utworem, ale i nie opuszcza później. Potem, kiedy utwór opanowany jest od strony technicznej, przewyżnione zostały problemy frazowania, techniki, niuansów dynamicznych, brzmienia i pozostałych składowych wykonawstwa, zagadnienie interpretacji staje się podstawowym problemem. I chociaż wyżej wymienione składowe interpretacji są istotnymi jej elementami, to jest jeszcze to „coś”, co powoduje, że wykonanie tego czy innego utworu wzrusza i pozostaje w pamięci.

Tym „czymś” jest umiejętność wykonawcy wniknięcia w głąb utworu, wydobycia jego istoty. To jednak nie oznacza, że istnieje jakaś bezwzględna prawda, bezwzględne sedno tego czy innego utworu. Dwoje zupełnie różnych wykonawców mogą z jednakową siłą porwać słuchacza, pobudzić jego wyobraźnię, w całej pełni i przekonująco wydobyć istotę utworu, czyli jego świat wewnętrzny, przy czym ich interpretacje mogą być całkowicie różne. Więcej, ten sam wykonawca znalazłszy w swoim czasie własną interpretację i z powodzeniem wykonawszy utwór wiele razy na koncertach, po jakimś czasie zaczyna znowu wsłuchiwać się w niego i znajduje coś nowego, czego wcześniej nie zauważył. Powstaje nowa interpretacja. Ale upływa jakiś czas i ona już mu nie odpowiada. Rozpoczyna on nowe poszukiwania. I tak to się odbywa na przestrzeni całej drogi twórczej. Przypomnijmy takich muzyków jak Rachmaninow, Horowitz, Gilels, Guld, A. Rubinstein, Michelangeli, którzy niejednokrotnie w różnych okresach twórczości wykonywali ten sam utwór i wykonania te były do siebie mało podobne.

Na tej mnogości interpretacji polega ogromna siła duchowa prawdziwego utworu muzycznego, jego wewnętrzne bogactwo. Wszystko to jest w nim zawarte, ale często pozostaje niezauważone, wymyka się wykonawcy.

Ale jak osiągnąć tego wewnętrznego świata utworu? Jak przeczytać to, co napisane jest między wierszami? Zadanie skomplikowane. Jednak spróbujemy przeanalizować i szczegółowo omówić chociażby niektóre kierunki podejścia do wewnętrznego świata utworu, spróbujemy odgadnąć tajemnicę jego artystycznego bogactwa.

Jako przykład wykorzystamy sonatę fortepianową Beethovena op. 109 (30-a). I od razu należy zwrócić tu uwagę na to, że analiza tej sonaty w niniejszej pracy będzie różniła się od analizy muzykologicznej (aczkolwiek w toku rozprawy nie raz będziemy się do niej zwracać). Różnić się będzie przede wszystkim tym, że będzie nas interesować nie tyle forma muzyczna jako swojego rodzaju reguła kompozycji, powtarzająca się w wielu utworach (np. forma sonatowa forma wariacji itp.), ile treść muzyczna utworu, która raz mieści się w ramach formy muzycznej, a innym razem wychodzi za jej granice. I nie chodzi tutaj o przeciwstawienie, a o zbadanie faktury całego utworu, która budzi szczególne zainteresowanie wykonawcy w jego pracy nad interpretacją. W swojej analizie będziemy zwracać uwagę na te momenty, które kryją w sobie niepowtarzalność utworu, jak również źródło mnogości interpretacji.

W celu pełniejszego wyobrażenia o czym jest mowa, przytoczymy przykład z literatury. Pisarz napisał sztukę, ale różne teatry, nie zmieniając w tekście ani jednej litery, przekształcają ją w zupełnie niepodobne do siebie spektakle. Główną rolę odgrywa tutaj rozwiązanie reżyserskie, reżyserska inscenizacja. Bardzo ważne są dekoracje, kostiumy oraz indywidualna gra każdego aktora, ale wszystko to stanowi tylko uzupełnienie najważniejszego – rozwiązania reżyserskiego i nic nie może go zastąpić. Dobry reżyser czyni ze spektaklu arcydzieło, zły skazuje go na klęskę.

Taką pracę reżyserską koniecznie powinien wykonać każdy wykonawca, jeśli stawia sobie najwyższe cele. Dlatego spróbujemy przeanalizować właśnie taką pracę nad utworem muzycznym, spróbujemy zbadać niektóre podejścia do stworzenia dramaturgii utworu muzycznego.

Jako przedmiot analizy w 30-jej sonacie Beethovena proponujemy ciągłą dramaturgię cyklu stanowiącą stały, etap za etapem, rozwój idei przewodniej.

Trzeba nadmienić, że pomysł stworzenia cyklu w jego ideowo-artystycznej jedności nie opuszczał Beethovena na przestrzeni całej jego twórczości. Badania W. Protopopowa w książce „Zasady formy muzycznej Beethovena” pokazują, że już we wczesnych sonatach fortepianowych Beethovena można znaleźć różnorodne środki połączenia cyklu w jedną całość: „Nader ważną stronę

jedności cyklu stanowi współzależność form w częściach cyklu i w rezultacie forma całości. Podczas gdy dla pierwszej części charakterystyczna jest forma sonatowa (w niektórych wypadkach z powolnym wstępem, w wyniku czego może powstać forma typu kontrastowego), dla menuetu i większości scherzo – forma złożona 3-częściowa z trio... dla powolnej części i finału wybór jest szerszy. Nie mniej ważną tendencją Beethovenowskiej formy cyklicznej było włączenie wariacyjności... i jej wpływ na strukturę części cyklu”¹.

Mimo że badania W. Protopopowa obejmują wczesny i środkowy okres twórczości Beethovena, niektóre jego wnioski, dotyczące jedności cyklu, będą przez nas wykorzystane, ponieważ określają płaszczyznę, na której formowały się utwory późnego okresu.

A zatem 30-a sonata Beethovena, podobnie jak i inne późne sonaty, zadziwia swoją głębią filozoficzną, perfekcją myśli muzycznej. W niej, jak i w każdym z tych utworów, Beethoven szuka nowych muzycznych struktur cyklu w celu osiągnięcia najpełniejszej jedności treści i formy. W tych poszukiwaniach wiodącą rolę odgrywa treść, należąca w istocie do romantyzmu. Jak wszystko co nowe, początkowo korzysta, na ile to możliwe, ze starych środków, starej formy dostosowując je do swoich zadań, a następnie je przeobraża. I w tych poszukiwaniach Beethoven rzeczywiście osiąga doskonałość, aczkolwiek żadna ze struktur późnych sonat nie jest kopią innej.

W wyniku badania wczesnego i środkowego okresu twórczości Beethovena W. Protopopow wskazuje na to, że środki artystycznego łączenia cyklu, wypływające z koncepcji ideowej, rozwijały się jednocześnie z rozwojem samodzielności jego części.

Analiza formy muzycznej poszczególnych części 30-j sonaty daje następujący wynik:

- 1 część – forma sonatowa;
- 2 część – forma sonatowa;
- 3 część – temat z wariacjami.

Pod względem formy muzycznej każda z części jest całkowicie samodzielna i jako taka (forma poza treścią artystyczną) nie może wspomagać budowy jedności cyklu. Jednak dwukrotne wykorzystanie przez Beethovena formy sonatowej jest tutaj nieprzypadkowe. Przecież właśnie forma sonatowa posiada największe możliwości odzwierciedlenia zawitych i wielostronnych procesów życiowych, ludzkich charakterów i uczuć, wyrażenia dramatycznych konfliktów, wielkich idei, głębokich uogólnień.

¹ Protopopow W.W., *Zasady formy muzycznej Beethovena*, Moskwa, 1970 - s. 87

A forma wariacyjna, o czym była mowa wcześniej, daje możliwość wpływu na strukturę części cyklu, a nawet zmiany struktury całego cyklu. Ale o tym trochę później.

A zatem analiza muzycznej formy części 30-j sonaty nie odsłania tajemnicy jedności cyklu, tajemnicy rozwoju koncepcji artystycznej tego utworu. Jest oczywiste, że nie tutaj trzeba szukać jedności.

Zwróćmy uwagę na wniosek W. Protopopowa, że opracowane przez Beethovena sposoby melodycznego związku części cyklu stają się niewystarczające i powstaje związek harmoniczny, ciągle postępujący i odpowiedni do stworzenia akordu przewodniego wewnątrz danego utworu. Przypomnijmy, że chodzi o wczesny i środkowy okres twórczości Beethovena, ale właśnie ten wniosek wydaje nam się najważniejszy dla zbadania interesującego nas zagadnienia. Właśnie akord przewodni w późnym okresie twórczości Beethovena jest najważniejszym środkiem w wydobyciu zasadniczej koncepcji artystycznej utworu.

Analiza 30-j sonaty od tej strony daje bardzo interesujący wynik.

Pierwsze dźwięki sonaty, a zaczyna się ona od tematu głównego (bez wstępu), tworzą trójdźwięk:

1

Vivace, ma non troppo Sempre legato

p dolce *cresc.*

2

sf *p* *p* *p* (attacca)

On od razu brzmi w górnym głosie (ćwierćnutami) i jest podstawą harmoniczną całego tematu głównego, przetworzenia opartego na materiale tematu głównego, a także kody. Aż do ostatniego akordu tej części, gdzie trójdźwięk pojawia się w tak zwanej „czystej postaci” (patrz: przykl. 2).

3

Druga część napisana jest w jednoimiennej tonacji molowej. Część ta również zaczyna się bezpośrednio od tematu głównego i również w swojej podstawie jest rozłożonym trójdźwiękiem, ale zwróconym już w górę (przykl. 3).

Trójdźwięk pojawia się przed reprzyzą i na samym końcu II części, przed zakończeniem w takim samym układzie jak i końcowy akord z I-jej części (przykl. 4 i 5).

4

5

I dalej, w III części (napisanej znowu w tonacji E dur), u podstawy tematu wariacji leży trójdźwięk w różnych przewrotach i jego obecność, naturalnie w tej czy innej postaci występuje na przestrzeni wariacji.

Niewątpliwie nie dziwi wykorzystanie trójdźwięku jako harmonii w ogóle w utworach Beethovena. Ale chcemy zwrócić uwagę na to, że trójdźwięk w tym utworze nie jest wykorzystany przez Beethovena po prostu jako harmonia. Trójdźwięk jest osnową najważniejszych momentów dramaturgii cy-

klu. Podstawowe tematy wszystkich trzech części, w tej lub innej postaci, „utkane” są z niego. To daje nam prawo wywnioskować, że trójdźwięk jest akordem przewodnim całego utworu. (Trójdźwięk jako akord przewodni można spotkać i w innych sonatach Beethovena – op. 27 Nr 2, op. 31 Nr 2, op. 49 Nr 2, op. 53, op. 57, op. 90 – ale w każdej z nich dramaturgia jest unikalna). W tej sonacie trójdźwięk występuje w roli obrazu przewodniego.

Jemu, temu obrazowi przeciwstawia się inny akord przewodni (obraz przewodni) – zmniejszony akord tematu pobocznego. Tego przeciwstawienia Beethoven dokonuje na samym początku sonaty, zderzając temat główny i poboczny jak gdyby twarzą w twarz (zaledwie 9 taktów oddziela początek tematu głównego od początku tematu pobocznego). Przeciwstawienie trójdźwięku i zmniejszonego leży u podstaw partii pobocznej:

6

Adagio espressivo

7

8

Musical score for example 8, showing piano and bass staves. The score includes markings such as *legato*, *cresc.*, and *p*. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a fermata over a chord. The bass part has a more rhythmic, eighth-note pattern.

Następnie pojawia się w kodzie, powtarzając się kilka razy pod rząd (przykl. 8). Dalej, w II części zmniejszony akord tylko przypomina o sobie przed reprzyzą, ale skorzystanie z niego właśnie tutaj nie jest przypadkowe. Po jego pojawieniu się temat główny II części (w reprzyzie) przedstawiony jest jako bogatszy dynamicznie, w basach, sprawiając wrażenie orkiestrowego tutti.

W harmonicznnej osnowie tematu wariacji III części nie ma zmniejszonego akordu, dlatego pojawienie się jego w jakiegokolwiek wariacji mogłoby być mało prawdopodobne jeśliby ten akord nie był obrazem przewodnim całej sonaty. Już w drugiej wariacji natykamy się na niego, chociaż tutaj jest on mało widoczny, jak gdyby wymyka się (zmiana cis na c szybko usuwa napięcie zmniejszonego akordu), ale już w czwartej wariacji jego brzmienie jest coraz bardziej natarczywe (przykl. 9 i 10),

9

Musical score for example 9, showing piano and bass staves. The score includes markings such as *cresc.*, *dimin.*, and *p*. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a fermata over a chord. The bass part has a more rhythmic, eighth-note pattern.

10

Musical score for example 10, showing piano and bass staves. The score includes markings such as *pianissimo*, *cresc.*, and *sf*. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a fermata over a chord. The bass part has a more rhythmic, eighth-note pattern.

48

11

a w kodzie wznosi się na grzbiet kulminacji, tworząc łuk dynamiczny z tematem pobocznym 1 części (przykł. 11 porównajcie z przykł. 7).

Te spostrzeżenia wykazują, że cała dramaturgia 30-j sonaty oparta jest na wzajemnym oddziaływaniu (albo raczej przeciwstawieniu) dwóch sfer obrazowych. Te sfery obrazowe zaszyfrowane są przez Beethovena przy pomocy akordów przewodnich: trójdźwięku i zmniejszonego akordu. A to jest bardzo ważny moment dramaturgii utworu. Wykonanie „zwykłego” trójdźwięku i „zwykłego” zmniejszonego akordu nie wymaga od wykonawcy wykorzystania jakichś specjalnych środków wyrazu. Natomiast wykonanie akordów przewodnich jako obrazów wymaga przemyślnego rozmieszczenia akcentów znaczeniowych na przestrzeni całego utworu.

Jeśli np. prześledzić wzajemne oddziaływanie dwóch sfer obrazowych z punktu widzenia dynamiki to otrzymujemy następujący obraz:

I część

- Temat główny – Trójdźwięk, dynamika Piano;
 Temat poboczny – zmniejszony akord, dynamika Forte Piano, a po dwóch taktach Forte i pasaże przez całą klawiaturę;
 Przetworzenie – intensywny rozwój trójdźwięku (różnych stopni E dur);
 Repryza tematu głównego – kulminacja trójdźwięku (bodaj jedyna kulminacja durowego trójdźwięku w całym cyklu);
 Repryza tematu pobocznego – zmniejszony akord Forte, ale nie ma go przy ogarnięciu wszystkich rejestrów;
 – trójdźwięk Forte;
 Koda – trójdźwięk i obok zmniejszony akord na Piano.

II część

- Temat główny – trójdźwięk na Fortissimo, żywiołowy (wszystkie pozostałe tematy podporządkowane są pulsowi i charakterowi tematu głównego);

- Przetworzenie – na samym końcu pojawia się zmniejszony akord na Piano;
 Repryza tematu głównego – trójdźwięk na Fortissimo przedstawiony w rejestrze basowym.

III część

- Temat wariacji – trójdźwięk na Piano;
 2 wariacja – trójdźwięk na Piano;
 – zmniejszony akord w momencie kulminacji (Mezzo-forte)
 4 wariacja – trójdźwięk (E dur) na Piano, następnie na Forte tylko jeden raz;
 – zmniejszony akord uporczywie powtarza się *sfi* i Forte
 Fugato – trójdźwięk rozdziela się w fakturze polifonicznej, po czym pojawia się najpierw Forte, następnie Piano;
 Koda – trójdźwięk na Piano w temacie; w momencie kulminacji trójdźwięku nie wyczuwa się, jest on „zniekształcony” przez wtrącone półtony;
 – zmniejszony akord w kulminacji (największej) na Forte;
 Epilog (ostatnie prowadzenie tematu wariacji)
 – trójdźwięk na Piano i Pianissimo.

Taki rozwój dynamiki ukazuje aktywne wzajemne oddziaływanie dwóch sfer obrazowych na przestrzeni całego utworu. Ale sam w sobie on niczego nie mówi. To właśnie od wykonawcy zależy dramaturgia konstrukcji dynamicznego rozwoju każdego z obrazów przewodnich nie tylko w każdej części oddzielnie, ale i na przedłużeniu całego utworu. Pozwoli to stworzyć przejrzystą dramaturgię całego cyklu. Wtedy w każdym poszczególnym przypadku Forte i Piano będą różne, w zależności od koncepcji dynamicznej.

Autor artykułu np. jest skłonny wykazać i podkreślić w tym dynamicznym wzajemnym oddziaływaniu to, że trójdźwięk na przestrzeni całej sonaty stopniowo zanika dynamicznie, a zmniejszony akord rozrasta się do największej kulminacji. Po tej kulminacji powrót tematu wariacji postrzegany jest zupełnie inaczej, aniżeli na początku III części. To przeprowadzenie tematu jest już w istocie epilogiem całego cyklu, gdzie wydaje się, że moc sfery obrazowej trójdźwięku całkowicie się wyczerpuje. Być może właśnie dlatego *dur* brzmi tutaj zgoła nie radośnie. Ale przecież może być i inne rozwiązanie przeciwstawienia sfer obrazowych.

Także duże znaczenie ma stosunek wykonawcy do kody tej części. Wydaje się nam, że trzeba zwrócić na nią uwagę.

Zaczyna się ona od powrotu tematu wariacji (w zmienionej postaci) na tle ostinato podstawowego dźwięku dominanty. To ostinato stopniowo staje się częstsze, bardziej napięte, zamieniając się w trwożny, niepohamowany trzel i utrzymuje się na przestrzeni trzech stron tekstu nutowego. Dynamiczne narastanie doprowadza do wielkiej kulminacji, gdzie następuje ostatnie zetknięcie dwóch sfer obrazowych.

Powstaje pytanie: czy trochę nie za dużo wydarzeń w niewielkim cyklu wariacyjnym III części? Zarówno koda jak i epilog należą do całego cyklu. Dlatego tak wielkie są jej rozmiary i skala kulminacji dynamicznej. Jest to bardzo ważne dla ukazania dramaturgii całego utworu. Ale każdy wykonawca może na swój sposób ukazać skalę i znaczenie kody. Najważniejsze jest zrozumienie, że właśnie tutaj następuje ostatnie zetknięcie sfer obrazowych.

Te wyniki badania odkrywają przed nami tajemnicę harmonijności utworu.

Jednak akord przewodni i wspólna koda nie wyczerpują wszystkich środków kompozytorskich Beethovena, wykorzystanych tutaj w celu osiągnięcia jedności cyklu.

W procesie tworzenia koncepcji dramaturgicznej nie mniej ważne dla wykonawcy są rezultaty zbadania faktury tej sonaty. Trzeba przypomnieć, że „pod pojęciem faktury utworu, bądź jego fragmentu kryje się suma jego głosów (i grup głosów), rozpatrywanych z punktu widzenia ich charakteru, ich połączenia i ich funkcji w muzycznej całości”².

Faktura może być różna: homofoniczna i polifoniczna; zawierająca główny lub basowy głos melodyczny; wyróżniająca dźwięki harmonii; podkreślająca tę bądź inną formułę rytmiczną; akordowa, przypominająca pieśni chorałowe itd. Jest ona jednym z najważniejszych czynników określających charakter wyrazistości muzycznej w utworze. Zmiana faktury zwykle oznacza początek nowej kompozycji.

Taka sama faktura może być zachowana na przestrzeni znaczącego fragmentu, bądź też może szybko się zmieniać, jeśli wymaga tego konstrukcja muzyczna.

Analiza faktury 30-j Sonaty Beethovena wykazuje, że wykorzystano tutaj przede wszystkim fakturę polifoniczną w różnych postaciach.

Już na samym początku sonaty przy pomocy faktury podkreślone jest przeciwstawienie dwóch sfer obrazowych. Temat główny jest przejrzysty, lekki,

² Mazel L., Budowa utworów muzycznych, Moskwa, 1979, s. 137

przedstawiony ćwierćnutami oraz wypełniającymi ich brzmienie szesnastkami (polifonizowanie). Metrum na 2/4, tempo Vivace, odcień dynamiczny P. Ale z chwilą pojawienia się zmniejszonego akordu (początek tematu pobocznego), który gwałtownie przerywa pogodne brzmienie tematu głównego, w fakturze zmienia się dosłownie wszystko: tempo Adagio, metrum 3/4, dynamika wybuchowa F, P, crescendo, F, P, cresc., F natomiast szesnastki nie są już wypełniające, ale są „ciężkim” rysunkiem melodycznym (patrz: 6 przykład). Nie zmienia się tylko jedno – wielogłosowość. Pojawiające się tutaj arpeggio nie wypełnia funkcji wirtuozowskich pasaży, ale jest muzycznym sposobem jasnego przedstawienia dwóch sfer obrazowych (akordów przewodnich) – zmniejszonego akordu i trójdźwięku przy pomocy objęcia wszystkich rejestrów fortepianu (patrz: 7 przykład).

Dalej, w przetworzeniu ćwierćnuty tematu głównego zaczynają jak gdyby stopniowo rozdwajać się i tworzą samodzielną linię faktury – chorał.

Chciałoby się zwrócić uwagę, że jest to bardzo ważny moment dramaturgiczny. Przecież właśnie chorał jest w osnowie tematu wariacji z III części sonaty. Jego „wyrastanie” z tematu głównego I części podkreśla jedność obrazową. Więcej, jeśli tutaj, w opracowaniu, brzmi on na tle faktury z szesnastek, to w kodzie I części wyraźniej zarysowuje się prototyp przyszłego tematu (patrz: 8 przykl.).

Jeszcze jedna ciekawa właściwość faktury I części. Powoduje ona, że tematy łączący i końcowy są praktycznie „niezauważalne”. Zlewają się one całkowicie z tematami podstawowymi – głównym i pobocznym. Faktura tworzy strukturę, składającą się z 5 części:

- A – temat główny i łączący;
- B – poboczny i końcowy;
- A1 – przetworzenie i reprzyza tematu głównego;
- B1 – reprzyza tematu pobocznego i końcowego;
- A2 – koda na materiale tematu głównego.

Tak więc w pierwszej części nic nie „przeszkadza” przeciwstawieniu dwóch sfer. Przy pomocy faktury odsłonięta została ich niezgodność. Mimo, że przeciwstawienie jest wyraźne (w tekście), ostatnie słowo należy do wykonawcy. Właśnie od niego zależy ostateczne rozmieszczenie „oddechów” i cezur, jak również ich wzajemny stosunek.

II część, mimo że również napisana jest w formie sonatowej, z punktu widzenia faktury jest całkowitym przeciwieństwem I części, będąc jedynym porywem od pierwszej nuty do ostatniej.

Ale niewątpliwie i tutaj są nici ciągnące się zarówno do I jak i III części.

To przede wszystkim polifoniczność kanwy muzycznej. Przenika ona przez wszystkie trzy tematy ekspozycji. W przetworzeniu na materiale linii basowej tematu głównego pojawia się fugato – prototyp fugato z III części. Na końcu przetworzenia pojawia się obraz przewodni zmniejszonego akordu. Faktura akordowa imitująca marsz w końcowych taktach odpowiada charakterem pochodowi w temacie wariacji III części.

Tylko wykonawca może zwrócić uwagę słuchacza na te momenty. W przeciwnym razie słuchacz ich nie zauważy w potoku dźwięków.

III część to podsumowanie wszystkich linii fakturowych I i II części.

Kształtuje się ostatecznie temat chorału; faktura tematu głównego I części jak gdyby rozwarstwa się na 16-tki oddzielnie – melodię oddzielnie

12

Var. II
Leggieramente



13

teneramente

(nie trudno wykazać intonacyjne pokrewieństwo z tematem głównym I części, ponieważ i tam i tutaj trójdźwięk w osnowie jest akordem przewodnim całej sonaty). Polifonia staje się imitacyjna w 4 wariacji i ostatecznie wyrasta do fugata III części. Arpeggio z tematu pobocznego pierwszej części wyrasta do majestatycznej kulminacji kody.

I wreszcie najważniejsze. W III części pojawia się rozbudowana, samodzielna melodia:

Var. I *molto espressivo*

Wśród nie kończącej się wielogłosowości różnych rodzajów polifonii ten pojedynczy głos postrzegany jest jak spowiedź samego autora.

Oczywiście nieprzypadkowe jest usytuowanie go w punkcie „złotego podziału” (3/4 cyklu). Bardzo ważny moment dramaturgiczny! Przejść obok niego – znaczy przeoczyć jedną z głównych linii dramaturgicznych w tej sonacie. Przecież ten epizod w istocie zastępuje powolną część cyklu. Ale jakim uczynić ten monolog? Co podkreślić – stronę liryczną czy filozoficzną? Na ile głębokie zrobić cezury przed i po nim? Jest to istotnie zadanie reżyserskie dla wykonawcy. Rozwiązania mogą być różne, ale najważniejsze, żeby nie przejść obok tego epizodu.

Zgodnie z tym, o czym była mowa wcześniej, rozwój polifoniczności faktury w sonacie dochodzi do kulminacji – fugato III części. Dlatego jego znaczenie wychodzi za ramy jednej części. W istocie spełnia ono funkcję finału całego cyklu. Wskazuje na to jeszcze jeden interesujący element: wszystkie części sonaty oznaczone są dźwiękiem g (gis) w górnym głosie, a więc każda część zaczyna się właśnie od tego dźwięku. Nie ma go w górnym głosie ani w wariacjach, ani w kodzie. W obrębie III części pojawia się on tylko na początku fugato i w epilogu (powtórnym przeprowadzeniu tematu wariacji). Dźwiękiem tym Beethoven jak gdyby zaznacza podstawowe rozdziały 4-częściowego cyklu symfonicznego w ramach 3-częściowej sonaty. Potwierdza to i wewnętrzna dramaturgia: I część – kontrast lirycznego i dramatycznego; II część – rozszerzenie zakresu dramatycznego (scherzo cyklu symfonicznego); III część – rozszerzenie zakresu lirycznego (powolna część cyklu symfonicznego); począwszy od fugato – finał sumujący, koda i epilog (finał cyklu symfonicznego).

Żadne czysto mechaniczne środki (wskazanie *attaca* między I i II częściami; brak podwójnej linii przed faktycznym finałem, który zaczyna się od fugato) nie mogłyby „spoić” tego utworu w jedną całość, jeśli nie byłoby tych głębokich wzajemnych związków między jego częściami.

Jeśli odnotować wszystkie te ciągle linie, które zostały przez nas przeanalizowane, na schematycznym rysunku, to okaże się, że wszystkie trzy części 30-j sonaty Beethovena są mocno związane nićmi różnorodnych warstw dramaturgicznych. W tym wzajemnym związku kryje się tajemnica dramaturgii cyklu jako jednolitego utworu.

Mimo, że nici te wplecione są w kanwę tekstu nutowego, nie wszystkim wykonawcom udaje się je zauważyć. A przecież właśnie one, te głębokie warstwy dramaturgii utworu mogą pomóc wykonawcy stworzyć swoją, niepowtarzalną interpretację dzieła Beethovena, jeśli zwróci na nie uwagę i prześli koncepcję ich dramaturgii.

Wykonawca może na tym nie poprzestać. Praca nad interpretacją utworów, o czym była mowa wyżej, jest niewyczerpana. Mamy jednak nadzieję, że nasze rozważania pomogą baczniej przyjrzeć się nie tylko temu utworowi Beethovena, ale i wskażą drogi poszukiwań interpretacji i rozwiązania reżyserskiego w pracy wykonawcy nad każdym innym utworem, gdzie zagadnienie dramaturgii kompozycji jako jednolitej całości (w wieloczęściowym lub dużym utworze) jest podstawowym momentem interpretacji.

Mistrzostwo pianistyczne i opanowanie faktury utworów Chopina i innych kompozytorów

Wola dźwiękotwórcza i mistrzostwo
techniczne – subiektywne składowe
każdej interpretacji.

Emocjonalność i racjonalność.

Sztywność.

W celu realizacji dowolnej interpretacji, a więc ożywienia utworu muzycznego niezbędne są warunki obiektywne i subiektywne. Warunki te określają jakość interpretacji i stopień oddziaływania na słuchacza.

Do warunków obiektywnych można zaliczyć: jakość instrumentu, na którym gra wykonawca i akustykę sali (lub innego pomieszczenia), a także stopień przygotowania publiczności do percepcji utworu muzycznego. Wykonawca może dostosować się do tych obiektywnych warunków, ale nie jest w stanie ich zmienić.

Do subiektywnych warunków interpretacji należą: wola dźwiękotwórcza (a więc to co wykonawca ma zamiar zagrać i jak chce to zrobić) i realne brzmienie, gdzie mistrzostwo pianistyczne określa stopień (lub %) zgodności z koncepcją artystyczną. I im zdolniejszy muzyk, tym bardziej dąży on do zbliżenia tych dwóch części składowych interpretacji. Części składowych oczywiście umownie, ponieważ jest to jednolity proces, w którym jeśli pierwsza – wola dźwiękotwórcza może istnieć samodzielnie (np. przesłuchiwanie utworu przy pomocy wewnętrznego słuchu), to druga – realne brzmienie – nie jest możliwe bez pierwszej, czyli woli dźwiękotwórczej, choćby była ona znikoma.

Wola dźwiękotwórcza zależy od stopnia zdolności muzycznych i cech cha-

rakteru człowieka. Może ona rozwijać się na skutek oddziaływania czynników zewnętrznych, np. wpływ pedagoga oraz literatury, malarstwa, teatru i oczywiście ogólnej muzycznej erudycji. Jednak częściej wola dźwiękotwórcza rodzi się na skutek wewnętrznego oddziaływania wrodzonej intuicji muzycznej. Ale wszystko to razem wzięte: intuicja muzyczna, intelekt muzyczny i wyobraźnia artystyczna są zaledwie potencjalnymi przesłankami do realizacji koncepcji. Tylko realne brzmienie (na koncercie lub nagraniu) określa wynik procesu twórczego pod tytułem interpretacja.

Interpretacja utworu to jest właśnie realna muzyka, z którą styka się słuchacz. Muzyka, niosąca elementy emocjonalne i racjonalne: nastrój i budowa utworu; koncepcja artystyczna i dramaturgia, która pozwala ją zrealizować itp. Właśnie o tych elementach powinien pamiętać wykonawca pragnący „ożywić” utwór muzyczny. Stopień przewagi jednego z elementów określa styl, gatunek, epoka, w której był napisany utwór. Oczywiście w momencie interpretacji od wykonawcy wymaga się wnikliwego zrozumienia współzależności emocji i rozumu. Niezgodność między nimi może doprowadzić do zniekształcenia utworu (np. stylu i charakteru).

Emocjonalność i racjonalność niezmiennie balansują na dokładnej wadze muzy. Utwór może utracić np. swoją wartość estetyczną pod palcami suchego, oględnego pianisty nie pragnącego wykrzesać choćby małej iskiereki swoich przeżyć emocjonalnych; lub wręcz odwrotnie – zagubić się w potoku nieposkromionych emocji wykonawcy.

Proporcjonalność racjonalności i emocjonalności potrzebna jest muzykowi nie tylko w chwili interpretacji, ale szczególnie w codziennej pracy. I jeśli do emocjonalnej strony zajęć można zaliczyć wnikliwe poszukiwania wewnętrznej treści utworu, przeniknięcia do jego świata emocjonalnego, to do pracy racjonalnej należy teoretyczne poznanie utworu, a także praca nad techniką pianistyczną, która jest niezbędna dla urzeczywistnienia koncepcji artystycznej. Niekiedy właśnie ta strona określa poziom interpretacji, przy jednakowych pozostałych warunkach. Nawet najwspanialsza koncepcja artystyczna może jak fala rozbić się o skały techniki pianistycznej.

Wybitny muzyk Henryk Nejhaus pisze w swojej książce: „Prostą, lakoniczną i rozsądną definicję techniki artystycznej znalazłem u A. Błoka. „Żeby stworzyć dzieło sztuki – mówi poeta – trzeba umieć to robić”¹.

Trzeba tutaj zauważyć, że nie chodzi o motorykę (szybkość następowania po sobie dźwięków), a o cały kompleks nawyków pianistycznych, które wcho-

¹ H. Nejhaus, „O sztuce gry na fortepianie”.

dzą w skład pojęcia mistrzostwo pianistyczne. Jest ono niemożliwe bez udziału głowy, aktywnego myślenia. Po pierwsze! – bezpośrednio skierowanie słuchu na cel dźwiękowy; po drugie! – wyobrażenia słuchowe wiążą się z motorycznymi. Myśl urzeczywistnia związek między pierwszym a drugim. „Często mówię uczniom, że grają na fortepianie przede wszystkim głową i uszami, a następnie rękami i że „kiepskimi” rękami można grać bardzo dobrze, a „dobrymi” bardzo źle”².

Siergiej Rachmaninow, stawiając mistrzostwo techniczne na 1 (!) miejscu wśród szeregu charakterystycznych cech pierwszorzędnej gry na fortepianie podkreśla, że „technika nie ma wartości wtedy gdy ręce i mózg wykonawcy nie są wytrenowane”.

Mistrzostwo pianistyczne to cały kompleks swobodnego władania szeroką paletą dźwięków z charakterystyką dynamiczną (od PPP do FFF), z szeroką różnorodnością artykulacji i barwy: władanie najwytrawniejszymi możliwościami brzmienia pedałowego, mistrzostwo w doborze palcowania, grupowania technicznego itp. W tym szeregu właściwości mistrzostwa bynajmniej nie ostatnie miejsce zajmuje władanie wszystkimi możliwościami ręki jako instrumentu do realizacji zadań technicznych. Każda ze stron pianistyki jest bardzo ważna. Tutaj nie ma i nie może być błahostek. Przecież im głębsza koncepcja artystyczna, tym doskonalsze mistrzostwo konieczne jest do jej realizacji. „Jeśli na jedną szalę wagi położymy niezłomne przekonanie pianisty o słuszności swojej koncepcji interpretacji, to na drugą szalę powinniśmy położyć jego stałą gotowość do bezstronnego i krytycznego stosunku do braków swojego kunsztu gry. I obie strony procesu twórczego powinny się równoważyć”³.

„Im lepiej pianista zna (słowo „wiedza” oznacza aktywną siłę: rozumieć plus działać)... po pierwsze – muzykę, po drugie – samego siebie i po trzecie – fortepian, tym większe są gwarancje, że będzie on mistrzem, a nie dyletantem”⁴.

Najwięksi artyści nie bali się „zejść na ziemię” i wprowadzić do duchowej materii wielkiej sztuki dokładnych obliczeń oraz sformułowań analogicznych do reguł matematycznych. „Nie należy widzieć „niepoznawalnego” tam, gdzie zdrowy rozsądek może doskonale wszystko zrozumieć”⁵.

2 Nejhaus, „O sztuce gry na fortepianie” („Dobrymi” Nejhaus nazywa ręce, których budowa najbardziej odpowiada grze na fortepianie: duże z szeroką dłonią giętkimi i elastycznymi przegubami; „złymi” - małe, wąskie itp.).

3 A. Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

4 Nejhaus, „O sztuce gry na fortepianie”.

Powołując się na doświadczenie wybitnych pianistów chciałoby się zwrócić uwagę, że najważniejsza strona kunsztu technicznego – władanie własną ręką – nie była zasnuta magiczną tajemnicą.

Inna sprawa, że podejście do tego zagadnienia ze strony czysto mechanicznej, bez związku z literaturą fortepianową, nie prowadzi do pożądanego rezultatu, a godziny stracone na bezmyślne (z punktu widzenia muzycznej i ruchowej celowości) wystukiwanie ćwiczeń prowadzi niekiedy do „otępienia” i rąk i głowy.

Praca nad wirtuozerią nie ma sensu jeśli nie widzi się konkretnego jej celu. A celem może być tutaj zdolność do zastosowania określonych nawyków ruchowych w konkretnych utworach literatury fortepianowej. Wiedza plus zrozumienie plus trening – takie podejście do opanowania „tajemnic” wirtuozerii ma sens i z reguły dość szybko pozytywnie wpływa na pianistykę.

Czasami wrodzony talent wirtuozowski pozwala, nie stosując dodatkowych ćwiczeń, na podstawie różnorodnego repertuaru stopniowo (i często-kroć nieświadomie, intuicyjnie) opanować wszystkie albo większość sposobów technicznych gry na fortepianie. Ale po pierwsze tak utalentowane są jednostki, a po drugie nawet one stawiając sobie coraz wyższe zadania artystyczne uciekają się do różnego rodzaju ćwiczeń w celu szlifowania kunsztu pianistycznego. Ale przy tym zawsze wiedzą jaki jest cel danego ćwiczenia. Horowitz np. żeby rozwinąć ogromną dynamiczną skalę brzmienia godzinami grał akordy zaczynając od PPPP i stopniowo doprowadzając brzmienie do FFFF. Z boku (np. z sąsiedniego pokoju) takie zajęcia mogły wydawać się bezsensowne, ale pianista przy pomocy tego (choć prymitywnego) ćwiczenia poszukiwał w swojej pianistyce technicznych możliwości wykorzystania ciężaru w celu osiągnięcia różnorodnego brzmienia z punktu widzenia dynamiki. Z kolei Gilels szlifował technikę oktawową grając dwugłosowe inwencje Bacha (dublując oktawami każdy głos).

Również Feinberg nawołuje w swojej książce do stosowania podobnego rodzaju ćwiczeń technicznych. Przy czym podstawą do ćwiczeń może być bardzo krótki fragment pasażu z dowolnego konkretnego utworu. Jednocześnie mistrz dość sceptycznie odnosi się do tradycyjnych ćwiczeń (np. Hana-na).

Ale oto inna wybitna pianistka Marguerite Long uważa, że „ćwiczenia – proste elementarne, racjonalne, utrwalone przez tradycję i ich obowiązkowe uzupełnienie – etiudy, na czele których (razem ze znakomitymi nowymi utwo-

5 Tamże.

rami) stoją etiudy mistrza techniki Czernego – to niezbędne etapy przez które powinien przejść pianista. Jeśli nie pójdzie on tą drogą od samego początku, będzie musiał wrócić na nią później, żałując straconego czasu”.

Trzeba stwierdzić, że w XX wieku pojawiło się niemało systemów, które sprowadzały się do dążenia wyzwolenia pianistyki od dawnych dogmatów i znalezienia nowych psycho-fizycznych, doskonalszych i jednolitych form techniki, które dadzą możliwość opanowania gry na fortepianie bez zbędnego wysiłku. Odrzucano podstawy poprzedniej pedagogiki fortepianowej, a hierarchia techniki nabierała innego wyglądu. Ruch palców stawiano na jednym z ostatnich miejsc. Zwracano przede wszystkim uwagę na ruch ramienia, przedramienia, na łukowe ruchy rąk. Pojawiła się swego rodzaju moda na metodę z wykorzystaniem ciężaru, nieumiejętne posługiwanie się którą doprowadzało czasami do utraty jasności dykcji, dźwięk pianisty stawał się masywny, ale monotonny, technika – jednostronna. Ślepe podążanie za modą doprowadziło do tego, że na miejsce jednych standartów starej szkoły mechanicznej przyszły inne, jednostronne standarty. Oczywiście nikt nie twierdzi, że nie należy rozwijać umiejętności posługiwania się ciężarem ręki i nawet całego tułowia i że podczas wykonania niepotrzebna jest plastyczność. Jednakże po pierwsze – nie należy ograniczać się do jednej szkoły pianistycznej, ponieważ doświadczenie każdej szkoły jest cennym wkładem w sztuce pianistycznej, po drugie – dowolne ćwiczenie powinno być skierowane na opanowanie faktury konkretnych utworów, gdzie różnorodność stylistyki i gatunku wymaga od wykonawcy zupełnie różnych sposobów wydobywania dźwięku i wykorzystania ruchowych możliwości aparatu.

Wśród najczęściej spotykanych problemów pianistyki są sztywność, szybkie przemęczenie się, ból w rękach przy wykonaniu tego lub innego rodzaju techniki. Przyczyny tych pianistycznych cierpień są indywidualne dlatego w każdym konkretnym przypadku trzeba dobierać odpowiednie sposoby „leczenia”. Jednakże można wyodrębnić następujące grupy tych przyczyn.

Jedną z nich są niewystarczające zdolności muzyczne. Zgodnie z tym, o czym była mowa wyżej, głównym impulsem wykonania jest wola dźwiękotwórcza. Właśnie ona kieruje impulsami ruchowymi. W przypadku kiedy jest ona znikoma a muzyka postrzegana jest jako kara i tortura, nie ma ona żadnego emocjonalnego odbicia, to oczywiście jak w chwili każdego niebezpieczeństwa człowiek sztywnieje (niebezpieczeństwem w danym przypadku jest przebywanie na lekcji muzyki i konieczność wydobywania dźwięków nie wiadomo po co) i przeczekuje je. Ale kiedy skończy się to niebezpieczeń-

stwo i zaraz człowiek staje się normalny, jego ruchy (w tym ruchy rąk) są swobodne i elastyczne.

Takich uczniów Nejhaus nazywał „ofiarami przymusowego wychowania muzycznego”. Przymus (który może pochodzić od ambitnych rodziców, chcących wbrew naturze uczyć dziecko gry na fortepianie bez chęci z jego strony lub od niedoświadczonego pedagoga, chcącego osiągnąć ten lub inny rezultat drogą emocjonalnej presji a nie delikatnego podejścia psychologicznego) w danym wypadku jest podstawową przyczyną skrępowania i sztywności podczas gry. Oczywiście można spróbować rozluźnić takiego ucznia przy pomocy różnych ćwiczeń (jedno z nich Nejhaus szczegółowo opisuje w swojej książce), ale w rezultacie z reguły dochodzi do innej skrajności. Przy niskiej woli dźwiękotwórczej gra takiego ucznia staje się bezpostaciowa i nudna. Dlatego „leczenie” powinno odbywać się jednocześnie z dwóch stron: pianistyczne rozluźnienie przy pomocy rozmaitych ćwiczeń plus pobudzenie do myślenia muzycznego na dowolnym repertuarze (najlepiej nietrudnym, łatwo dostępnym dla ucznia).

W niektórych wypadkach rozwija się muzykalność ucznia, a wola dźwiękotwórcza staje się aktywniejsza. Jednocześnie aktywizują się możliwości ruchowe. Z czasem nawet taki mało utalentowany człowiek może grać całkiem nieźle.

Inna przyczyna sztywności może być wręcz odwrotna. Jest nią wysoka muzykalność i niesamowita emocjonalna reakcja na muzykę. W tych wypadkach, kiedy ręce „same nie grają”, możliwości ruchowe nie nadążają za fantazją twórczą, a czasami napięcie emocjonalne przenosi się na cały tułów obezwładniając grającego, w tym jego ręce. Takich pianistów należy „leczyć” ostrożnie, krok po kroku. Rezultat nie przychodzi szybko ale przynosi bardzo dobre wyniki pod warunkiem, że uczeń rozumie cel i rolę każdego materiału technicznego na którym doskonalili swoją pianistykę, a przy każdym na nowo wyuczonym utworze doznaje radości swobody w opanowaniu faktury tego utworu, będącej bezpośrednim wynikiem poprzednich ćwiczeń.

W tym i w innych przypadkach ucznia należy przygotować najpierw warsztatowo do faktury utworu, którego będzie się uczył bo inaczej niewygodne fragmenty mogą znowu sprowokować sztywność. Jeśli natomiast w podobnych wypadkach utwór złożono w ofierze pianistycznej bezsilności i niektóre jego fragmenty wykorzystano jako poligon do opanowania określonego sposobu gry, to przy tym zniekształca się nie tylko brzmienie (z reguły te fragmenty pianiści wściekle wystukują nawet tam gdzie jest napisane Piano), ale i tempo, ponieważ bezsilność pianistyczna nie pozwala przez dłuż-

szy czas grać trudnych fragmentów w tempie. A jeśli wziąć pod uwagę to, że muzyka składa się z dźwięku i czasu, to w podobnych wypadkach z muzyki nic nie pozostaje. Powolna gra jest bardzo pożyteczna, ale na określonym etapie i raczej właściwa w pracy nad brzmieniem.

Ekskurs do historii rozwoju faktury.

Faktura utworu Chopina – jeden ze szczytów rozwoju faktury pianistycznej.

Już kilka razy wspomniano o związku ćwiczeń z fakturą utworu. Ale jak to możliwe w warunkach, gdzie istnieje tak ogromna różnorodność faktury fortepianowej? Co wspólnego, z punktu widzenia ćwiczeń technicznych, mają np. faktury Mozarta i Chopina? Rzeczywiście. W ciągu mniej więcej 150 lat faktura utworów klawiszowych niesamowicie się rozwinęła: od sonat Carla Philippa Emanuela Bacha do koncertów Rachmaninowa. Z kolei jako pojęcie ogólne faktura (łac. factura) – opracowanie, budowa czyli konkretna postać kanwy muzycznej jest tą żywą materią, z którą w pierwszej kolejności styka się wykonawca. Jej podstawowe rodzaje, ukształtowane w muzyce europejskiej, można chronologicznie ustawić mniej więcej w następującej kolejności: monodia – w muzyce starogreckiej – śpiew solowy oraz śpiew solistów z towarzyszeniem instrumentu (np. liry); organum (diafonia) – śpiew wielogłosowy w IX-XII w.w.; heterofonia – wielogłosowość jednoczesnego brzmienia wariantów jednej melodii charakterystyczna dla folkloru niektórych narodów europejskich; rozmaite rodzaje polifonii – zestawienie dwóch i więcej melodii w jednoczesnym brzmieniu spotykane w muzyce europejskiej od IX wieku do czasów współczesnych; homofonia – charakteryzuje się wzajemnym oddziaływaniem trzech podstawowych funkcji głosów – melodii basu i elementów harmonicznym, na równi z polifonią rozwija się w muzyce europejskiej od wieku XVI; faktura akordowa; a także w muzyce współczesnej – polifonia warstw w dramaturgii operowej materiału muzycznego; punktualizm – faktura rozsypana na dźwiękopunkty i mikropolifonia – z ilością melodii i innych komponentów od 8-10 do 80 (np. w utworach Lutosławskiego).

Z tej wielkiej różnorodności chciałoby się wyodrębnić tylko te rodzaje faktury, które budzą zainteresowanie z punktu widzenia problemów pianistycznych. Jest to przede wszystkim faktura homofoniczno-harmoniczna i akordowa. Najciekawszy jej rozwój w muzyce klawiszowej rozpoczął się z chwilą pojawienia się fortepianu i związany był z chęcią nadania temu instrumentowi niepowtarzalnej specyfiki. I jeśli wcześniej kompozytorzy (np. Bach, Mozart) mogli wykorzystać ten czy inny materiał w utworze na skrzyp-

ce (lub inny instrument), a następnie przy pomocy nieznacznego wzbogacenia faktury akompaniamentu opracować na instrument klawiszowy (który z kolei mógł być wykonywany na dowolnym instrumencie klawiszowym), to z chwilą pojawienia się fortepianu i jego rozwoju technicznego takie opracowania wnosily do utworów zupełnie nową jakość brzmienia, wyrastając na samodzielne utwory (np. opracowanie przez Liszta kaprysów Paganiniego).

Słowo „faktura” w wąskim znaczeniu zaczęto używać w muzyce w związku z rozwojem elementów plastycznych kanwy muzycznej (zdobiących, kolorystycznych) mniej więcej od początku XIX wieku. Ale znacznie wcześniej, już w muzyce instrumentalnej baroku i klasycyzmu szeroko wykorzystywano różnego rodzaju figuracje w postaci wzbogacenia melodycznego, a także figuracje akompaniamentu harmonicznego w celu przedłużenia brzmienia w instrumentach z krótkim dźwiękiem. I tak np. w muzyce na klawesyn szeroko rozpowszechnily się figuracje harmoniczne wymyślone przez włoskiego kompozytora Domenico Alberti, które wykorzystywał on w swoich sonatach, a po nim wielu kompozytorów (z Beethovenem włącznie) stosowało w swoich utworach tę figurację techniczną.

1

Exercise 1: A piano accompaniment exercise. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble line features a melody with various rhythmic values and dynamics, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The exercise is marked with a '1' at the beginning.

2

Exercise 2: A piano accompaniment exercise. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble line features a melody with various rhythmic values and dynamics, starting with a sforzando (*sf*) dynamic. The exercise is marked with a '2' at the beginning.

3

Exercise 3: A piano accompaniment exercise. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble line features a melody with various rhythmic values and dynamics. The exercise is marked with a '3' at the beginning.

Taką figurację można nazwać techniczną z dwóch względów: po pierwsze dlatego, że jest to czysto konstruktywna budowa klasycznej harmonii akompaniamentu muzyki homofonicznej, gdzie podstawową znaczącą rolę gra melodia, po drugie dlatego, że wykonanie podobnego akompaniamentu wymagało określonego treningu technicznego.

Wykorzystanie tych lub innych sposobów i nawet melodii innych kompozytorów dla muzyki klasycyzmu było normą. Dlatego taki materiał techniczny jak gamy, arpeggio, pasaże znajdziemy w twórczości klawiszowej praktycznie każdego kompozytora tej epoki bez jakichkolwiek zmian.

Ale później, już w twórczości fortepianowej Beethovena widoczne są tendencje odchodzenia od standartowego akompaniamentu, wzbogacania figuracji harmonicznego i przeobrażenia w samodzielny materiał muzyczny.

4



Podobny rozwój w muzyce XIX wieku osiągnął poziom indywidualizacji. Rysunek faktury utworu kompozytora określał jego unikalność, niepowtarzalność. Pozwalał on w sposób najbardziej bezpośredni ziścić zamierzenie programowe, znacznie wzrosła jego rola, dlatego zapożyczenie stało się niemożliwe albo mogło być nazwane plagiatem.

I chociaż już w twórczości J.S. Bacha (np. w jego preludiach z Das Wohltemperierte Klavier) zarysowuje się pomysłowa figuracyjność, to za twórcę faktur, niepowtarzalnych pod względem rysunku, uważa się Chopina. Za nim podążyli inni kompozytorzy-pianiści: Skriabin, Debussy, Rachmaninow, Liszt, Prokofjew i inni.

Zwraca uwagę dążenie kompozytorów (w ślad za Bachem) do napisania cykli preludiów, a także etiud, gdzie jak w twórczym „laboratorium” urzeczywistniały się wyniki poszukiwań fakturowych. Intensywny rozwój tych poszukiwań łatwo ukazać, porównując dwa przykłady:

5

Johan Sebastian Bach
(1685-1750)

6

FR. CHOPIN
Op. 28

Tak wyglądają figuracje fakturowe C durowego trójdźwięku w preludiach Bacha i Chopina. Nie mniej osobliwa jest pomysłowość kompozytora w figuracyjnym traktowaniu najprostszej gamy chromatycznej:

7

Allegro con brio ($\text{♩} = 69$)

Z punktu widzenia pianistyki historyczny rozwój faktury fortepianowej prowadzi z jednej strony do zrównania (z punktu widzenia wyrazistości i techniki) obu rąk, stąd konieczność pełnowartościowego pianistycznego rozwoju każdej z nich, z drugiej strony – stopniowo znikają utwory i etudy tylko na motorykę, oktawy i in. rodzaje techniki w czystej postaci, przekształcając się przy tym z konstruktywnego materiału do obróbki tego lub innego rodzaju techniki w utwory

o wysokim poziomie artystycznym, wymagające od wykonawcy władania całym kompleksem alfabetu pianistycznego i palety dźwiękowej.

„Trudności pianistyki chopinowskiej związane są, jakkolwiek by to nie brzmiało paradoksalnie, z perfekcją jego stylu fortepianowego”⁶. Chopin wkładał w fakturę utworu (w równej mierze jak inni kompozytorzy-pianiści) jak gdyby nie tylko chwyt techniczny, ale nawet określone palcowanie, które nie dopuszcza istotnych wariantów. Dlatego kompozytorzy dokładnie wypisywali je, w niektórych wypadkach ułatwiając tym samym wykonawcy zadanie techniczne, a czasami umyślnie je utrudniając (np. Etiuda Debussy’ego na 8 palców wg zalecenia kompozytora powinna być wykonywana bez używania pierwszych palców).

Ale w tym i w innych przypadkach kompozytorzy, będący wielkimi wykonawcami swoich utworów, pisali naturalnie, uwzględniając normalną ludzką rękę. Godne uwagi wydaje się to, że Rachmaninow i Prokofjew, którzy mieli bardzo duże ręce, pozwalające im objąć więcej niż oktawę, nie nadużywali w swoich utworach akordów przekraczających oktawę, otwierając tym samym drogę do swoich utworów pianistom ze średnią i nawet małą ręką.

Bez dokładnej analizy faktury utworu niemożliwe jest osiągnięcie swobodnej technicznie i o wysokiej jakości realizacji tekstu. Opanowanie technologii fakturowej jest niezbędne do osiągnięcia celu artystycznego. Z kolei analiza formuł fakturowych łączy się z poszukiwaniami najbardziej celowego palcowania i efektywnego motoryczno-ruchowego sposobu gry.

Codziennie ćwiczenia dawnych mistrzów.

Palcowa gra pozycyjna i gra z wykorzystaniem fizjologicznych możliwości całej ręki.

Cel ćwiczenia z punktu widzenia współczesnej pianistyki. Potrzebne są ćwiczenia czy nie?

Dlaczego bolą ręce? Talent i technika.

Zgodnie z tym, o czym mowa była wyżej, kompozytorzy XVII-XVIII wieku wykorzystywali w swoich utworach uniwersalne wzory fakturowe. Dlatego nie do pomyślenia było, żeby wirtuoz nie przegrywał codziennych ćwiczeń zbudowanych na tych uniwersalnych wzorach. Opanowanie tych wzorów otwierało przed wykonawcą drogę do każdego utworu tej epoki. A jeśli uwzględnić, że prawie we wszystkich instrumentach klawiszowych tego okresu dotknięcie palców nie mogło zmienić brzmienia, to podstawowy cel ćwi-

⁶ Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

czenia polegał na tym, żeby rozwinąć biegłość, motorykę. Z czasem pojawiły się nawet nieme klawiatury do gimnastyki palców. Właśnie palce i ich zdolność do szybkiego i rytmicznego grania były podstawową „bronią” wirtuoza. Ręka powinna być praktycznie nieruchoma.

Z czasem faktura utworów zaczęła być bardziej skomplikowana i obok gam i pasaży coraz częściej można było spotkać podwójne nuty, oktawy, tremole itp. Zbiory ćwiczeń zaczęły się rozrastać i komplikować. Stawiano już nie tylko na przygotowanie określonego tricku technicznego, ale na jego skomplikowanie. Pojawiły się przeróżne urządzenia do rozciągania ręki i palców, które przyniosły niemało szkód młodym talentom, w ćwiczeniach proponowano supertrudności, po opanowaniu których wykonawca jak „atleta” z łatwością mógłby wykonać utwór wirtuozowski.

Trzeba przyznać, że i dzisiaj można spotkać podobne zbiory ćwiczeń:



Ale w proponowanych zbiorach dla wirtuozów była i inna tendencja, mianowicie uproszczenie zadania do elementarnych ćwiczeń (np. zbiorów Hanona).

Widoczna była tendencja do znalezienia cech wspólnych w wielkiej różnorodności wzorów fakturowych i wykazania tego co najważniejsze w opanowaniu techniki, np. podkładanie palców, szybkie ich przeplatanie, wzmocnienie słabych palców itp.

Później, już w wieku XX, pedagogika często stwierdza przeciwstawne zasady: ponieważ różnorodność wzorów fakturowych rozrosła się do nieprawdopodobnych ilości, gdzie nie tylko każdy kompozytor dąży do znalezienia swojego własnego stylu, ale i utwory tego samego kompozytora są zupełnie do siebie „niepodobne” pod względem faktury, to pracować nad techniką trzeba w każdym konkretnym przypadku jak nad osobnym zadaniem technicznym. Takie podejście doprowadzało nierzadko do tego, że niekiedy niewielki pasaż „obrasła” licznymi wariantami wykonania, co nie tylko nie pomagało w jego opanowaniu, ale często odводziło wykonawcę daleko na ubo-

cze. Przy tym zbiory ćwiczeń starej szkoły odrzucano jako niepotrzebny przeżytek. Przyczyna podobnych błędów tkwi w tym, że zwraca się uwagę na to co grać, podczas gdy najważniejsze w technice jest to jak grać (jakim sposobem). I tutaj istnieją w pianistyce dwa podstawowe kierunki: technika pozytywna (przede wszystkim stawia na rozwój techniki palcowej) i technika wykorzystania całej ręki (włącznie z palcami, jako częścią mechanizmu pianistycznego).

W pierwszym przypadku trening na materiale ćwiczeń i etiud otwiera „drzwi” do faktury utworów okresu klasycyzmu, łącznie z (być może częściowo) sonatami Beethovena. Ale wystarczy, że pianista z takim przygotowaniem technicznym zetknie się z utworem epoki romantyzmu, jego pianistyka okaże się nieudolna, a niektóre fragmenty okażą się dla niego przeszkodą nie do pokonania. W podobnych przypadkach np. Feinberg radzi: „jeśli przy pierwszym zapoznawaniu się z utworem, dopasowując do jego wykonania swoje nawyki wirtuozowskie, pianista od razu czuje, że jego środki są niewystarczające, to czasami lepiej odłożyć utwór na później, kiedy dojrzeją siły i zmniejszy się dystans między chęciami, a możliwościami technicznymi”⁷. Walka z fakturą utworu może doprowadzić do przeciążenia rąk i nawet do schorzenia. Jego następstwem to przymusowa przerwa w zajęciach, a rezultat (interpretacja z przewyciężaniem trudności technicznych) nie przynosi zadowolenia.

W drugim – trening na materiale tych właśnie ćwiczeń i etiud daje możliwość rozwoju pianistyki i dostępu do szerokiego kręgu utworów od Scarlattiego do Rachmaninowa. W tym wypadku każde ćwiczenie (a czasami nawet jedno i to samo) nie jest wykorzystywane do abstrakcyjnego treningu, a do wyćwiczenia określonego ruchu ręki, pozwalającego zrealizować określony sposób wydobywania dźwięku. I chociaż podobnym zajęciom też towarzyszy mechaniczna strona pracy, to dość szybko przynosi ona pozytywny rezultat, jeśli ćwiczenie (ze zbioru lub na materiale utworu) odpowiada zamierzonej interpretacji i nie pozostaje w sprzeczności ze stylem utworu.

W tym sensie bardzo ważne jest by podczas pracy nad utworem rozumieć rolę mądrego rozgraniczenia wykonania artystycznego i celowego treningu, gdzie nie jest ważna ilość powtórzeń, a poszukiwanie i utrwalenie właściwej techniki. W wyniku prawidłowych zajęć pojawia się pewność siebie i uczucie swobody w grze.

I w pierwszym i w drugim przypadku, o czym była już mowa, mogą być

⁷ Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

wykorzystane jednakowe ćwiczenia, ale które są najbardziej korzystne dla rozwoju współczesnej pianistyki?!

Ponownie odniesiemy się do doświadczenia wybitnych mistrzów: „Jeden z najważniejszych wymogów dowolnego ćwiczenia to krótkotrwałość i bezpośrednia korzyść dla wyznaczonego celu... główny warunek treningu to perfekcja i pewność. Dlatego ćwiczenie nie powinno być zbyt trudne... u podstawy ćwiczenia powinna leżeć twórczo przemyślana idea... ćwiczenie powinno być łatwiejsze i bardziej proste (niż np. faktura utworu)... słuszną drogą treningu to twórcze zadanie, w którym... ujawnia się talent wykonawcy”⁸.

Samoobserwacja, kontrola swoich wysiłków, to niezbędny warunek pracy umysłowej w czasie treningu. Dopiero z czasem, kiedy proces techniczny dostatecznie się zautomatyzuje, następuje trwałe opanowanie ruchu pianistycznego. Świadome procesy ruchowe przechodzą w nawyk, stają się nieświadome i tworzą określony zapas ruchów, zawsze gotowych do wcielenia w życie faktury utworu muzycznego. Im bardziej utalentowany muzyk, tym w pracy nad techniką mniej go obchodzi chęć zadziwienia słuchacza swoją wirtuozerią. Kieruje nim przede wszystkim namiętne pragnienie całkowitego opanowania instrumentu, nieustannego poszukiwania środków do wcielenia obrazu artystycznego, stworzonego przez słuch wewnętrzny w realnym brzmieniu, do najbardziej dokładnego przekształcenia wyobrazonego w istniejące. Dla takiego celu talent nie żałuje ani czasu, ani wysiłku.

Opanowanie technik gry to przystosowanie budowy ręki (możliwości fizjologicznych) do problemu technicznego.

Kształcenie nie siły, ale zręczności.

Ćwiczenia kształcące zręczność.

Perfekcja pianistyczna i brzmienie instrumentu.

Jedną z dróg osiągnięcia mistrzostwa pianistycznego może być szkoła opanowania różnorodnych fortepianowych technik gry, takich jak wyszlifowanie wszystkich możliwych ruchów ręki w czystej formie: od ledwie zauważalnego ruchu ostatniego stawu palca, całego palca, dłoni, przedramienia, stawu barkowego, wykorzystanie ciężaru górnej części tułowia i in. Ruchy anatomiczne, nie powodujące najmniejszego napięcia w ręce gdzie nie trzeba, tylko takie, które są niezbędne w każdym konkretnym przypadku. Dokładne rozumienie tego jaki ruch jest nieodzowny i umiejętność posługiwania się

⁸ Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

nim pozwala oszczędzać energię ręki nawet przy najbardziej skomplikowanych kombinacjach tych ruchów.

Kierując się zasadą uproszczenia zadania technicznego proponuje się opanowanie technik gry na prostych, znanych ćwiczeniach np. Hanona, przejrzanych pod tym kątem. To, co w tych lub innych utworach jest skomplikowane i na pierwszy rzut oka nie do pokonania, można spróbować ułatwić.

Należy przy tym uwzględnić co następuje: 1) ćwiczenia grane są w dowolnej tonacji; 2) indywidualne dostosowanie do problemu technicznego tych lub innych fizjologicznych możliwości ręki; 3) kształcenie nie siły, a zręczności dlatego tylko niektóre ćwiczenia, związane z wykorzystaniem ciężaru, grane są dość głośno; 4) stała kontrola słuchowa nad dźwiękiem.

Nie można nie zdawać sobie sprawy z tego, że opis technicznego sposobu gry to zadanie bardzo trudne nawet podczas gry w klasie, a tym bardziej podczas pisania artykułu. Kłopotliwa bywa analiza właściwych ruchów, a tym bardziej ruchów ręki wybitnego pianisty. Dlatego proponowana metoda uwzględnia wytrawną intuicję wykonawcy, ogromną chęć znalezienia odpowiedniego sposobu wykonania w połączeniu z przyjemnym uczuciem wygody w czasie wykonywania tego ruchu.

„Przecież każdy sposób: dotknięcie klawisza i zwolnienie ręki, śpiewność dźwięku lub urywane staccato, nawet zwykle podniesienie palca nigdy nie może być pokazane (a tym bardziej opisane) z maksymalną dokładnością. I później sam uczący się – w trakcie rozwoju jego talentu – będzie musiał znaleźć w każdej sytuacji jemu właściwy sposób”⁹.

Dlatego proponowaną metodę trzeba rozumieć jako drogę, kierunek indywidualnych poszukiwań.

Interpretacja utworów każdego autora wymaga specjalnego nastroju, a każdy epizod (nawet jednego utworu) specjalnego systemu ruchowego. Dlatego nie może istnieć jakiś jeden uniwersalny, racjonalny ruch ręki, ale „system, w oparciu o który można łatwiej dojść do szerokiego zbioru różnorodnych sposobów i ruchów”¹⁰. W tym wypadku nawet konkretny cel artystyczny może opierać się na niektórych programowych zasadach i uogólnieniach, wynikających z doświadczenia praktycznego. Mimo, że większość ćwiczeń w zbiorze Hanona opartych jest na jednej pozycji (czyli grupy nut w różnych wariantach od pierwszego do piątego palca), nie przeszkadza to ich wykorzystaniu dla rozwoju różnorodnych ruchów ręki. Właśnie zadania technicz-

9 Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

10 Feinberg, „Pianistyka jako sztuka”.

ne, wykonywane w jednej pozycji, wymagają częstokroć większej uwagi niż sposoby związane z przeniesieniem ręki i zmianą pozycji. Jeśli pokona się trudności i łatwo uda się uporać z problemem w granicach jednej pozycji, to nie sprawi trudności przeniesienie ręki w celu wykonania tego samego w innych rejestrach klawiatury pod warunkiem, że samo przeniesienie nie powoduje dodatkowych (niepotrzebnych) napięć, związanych częstokroć z formalnym, klawiszowym legato, a nie legato brzmieniowym, tak bardzo różnym w każdym poszczególnym przypadku.

Różnorodność ruchów jest bezpośrednio związana z różnorodnością brzmienia. Cały aparat ruchowy pianisty należy podporządkować osiągnięciu określonego dźwięku. Tylko takie podejście zapewnia rozwój zarówno mechanicznej biegłości i poprawności jak i opanowanie wykonawczych środków wyrazu. W przeciwnym razie lekkie Chopinowskie figuracje mogą zamienić się w brawurowe Lisztowskie pasaże, a kulminacje Beethovena czy Bramsa zatrzeszczą Prokofjewska surowością.

Żeby np. prawidłowo zaintonować techniczne figuracje u Chopina, trzeba posiadać umiejętność dokładnego rozmieszczenia ciężaru ręki. Wtedy powstaną jak gdyby różne poziomy brzmieniowe – to, co grane jest ciężko będzie brzmiało inaczej niż to, co grane jest lekko. Przy tym zupełnie niepotrzebne jest użycie siły „czyli uderzenia palcem”. Zręczne sterowanie ciężarem ręki jest absolutnie konieczne podczas wykonania tego typu faktury:

9

The musical score is presented in two systems. The first system features two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The upper staff begins with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. Both staves contain complex rhythmic patterns with slurs and accents. The second system continues the piece with similar notation, including slurs and accents. At the bottom of the page, there are several small decorative symbols, possibly representing a publisher's mark or a specific notation style.

Różnorodne brzmienie fortepianowe harmonizuje z technicznym sposobem jego wydobywania tylko wtedy kiedy wykonawca uważnie i krytycznie wsłucha się we własną grę. Świadome wyobrażenie brzmienia, które trzeba wydobyć i ruchy (palców, ręki, dłoni), które są do tego potrzebne to niezbędne warunki metody doskonalenia technicznego.

Wszystkie ruchy pianisty można połączyć i zgrupować. Każda grupa ruchów, zastosowanie lub nieobecność ciężaru ręki daje niezliczone mnóstwo odcieni brzmieniowych. W danym momencie pożądanym dźwięk zostanie na początku wykryty przez sferę słuchową, a wykonawca, władający już kompleksem podstawowych ruchów, znajdzie sposób jego wydobywania. Pianista, wychowany na ćwiczeniach mechanicznych, może poradzić sobie z utworem wirtuozowskim, np. Rapsodią Liszta, ale bezradnie „utonać” w nietrudnym utworze, np. „Światło księżycy” Debussy’ego. Jeśli do wykonania pierwszego potrzebna jest wirtuozeria to do drugiego – mistrzostwo pianistyczne (łącznie z wirtuozerią jako jednym ze składników).

Różnorodność fortepianowych technik gry i ich klasyfikacja.

Zawężenie problemu do ćwiczeń. Analiza każdego z nich i przykłady z literatury.

Wnioski.

Na pytanie, jakie istnieją sposoby wydobywania dźwięku na fortepianie, z reguły można usłyszeć: staccato, portamento, legato, marcato, rzadziej tenuto, legatissimo. Przy tym z reguły chodzi przede wszystkim o artykulację, a więc rezultat, realne brzmienie, ciągle lub przerywane, ostre, lub łagodne itp. Sposób wydobywania dźwięku to jednak to, co poprzedza realne brzmienie – dotykanie klawisza. W zależności od sposobu wydobywania dźwięku to dotykanie może być bezpośrednie, ślizgowe, pieszczotliwe, czepliwe itd. W zależności od tego skąd skierowane jest to dotykanie, od części ręki, od całej ręki czy od palca, zmienia się brzmienie nie tylko pod względem artystycznym, ale i od strony technicznej – jego miarowość, ziarnistość, stałość rytmiczna, moc itd. Swobodna i elastyczna we wszystkich stawach ręka jest zdolna wydobyć nieskończone mnóstwo barw, ale wystarczy, że coś (dłoń lub ramię) zeszywnieje i momentalnie dźwięk staje się twardy, bezbarwny, fizyczna sztywność ręki odbija się na jakości dźwięku. Sztywność niepotrzebnego w danej chwili stawu w czasie wykonania utworu wirtuozowskiego prowadzi do nadmiernego zmęczenia.

Stanem wyjściowym do opanowania dowolnej techniki gry jest relaksa-

cja, a więc z jednej strony rozluźnienie mięśni, a z drugiej – spokój wewnętrzny. Tylko w takim stanie można poczuć swoje ręce jako spokojny, gotowy do pracy mechanizm. Następnie, podczas pracy nad techniką gry, należy wy-czuć „włączenie” określonej części tego mechanizmu przy zachowaniu w spokoju pozostałych jego części.

W celu zbadania mechanicznych możliwości ręki proponuje się co naj-mniej 15 technik. Dla wygody można je połączyć w grupy w zależności od podstawowego źródła wydobywania dźwięku.

Techniki palcowe

1. Palcowe non legato
2. Palcowe staccato
3. Palcowe legato
4. Palcowe legatissimo

Techniki przegubowe

1. Przegubowe non legato
2. Przegubowe portamento
3. Przegubowe staccato
4. Przegubowe legato

Techniki łokciowe

1. Łokciowe marcato
2. Łokciowe legato
3. Łokciowe staccato
4. Łokciowe tremolo

Techniki ręki i tułowia

1. Zbieranie akordu
2. Gra ciężarem
3. Tremolo całej ręki (od ramienia)

W warunkach sztywności nawykowej najlepiej zaczynać opanowywanie technik gry od drugiej grupy, czyli zbadania możliwości przegubu. Właśnie giętkość i elastyczność tego stawu zapewnia pełnowartościowe wykorzystanie pozostałych mechanizmów ręki.

Przegubowe non legato – fundament gry na fortepianie. Jest to mecha-nizm wydobywania śpiewnego i jednocześnie pełnego brzmienia – cantabile.

Właśnie od tego sposobu gry zaczynał ustawiać ręce swoim uczniom Chopin. Dźwięk nie jest wydobywany palcem, a swobodnym „zanurzeniem” ciężaru przez palec, który w danym wypadku pełni funkcję oparcia. W tym celu nadgarstek opada w dół (ale nie niżej niż klawiatura). Ręka jak gdyby „chodzi” po klawiaturze, przestępując z palca na palec, ale nie odrywa się od niej. Z jednej strony dźwięk wydobywany jest przy pomocy ruchu nadgarstka, z drugiej – melodia brzmi płynnie.

Do trenowania tego sposobu można wykorzystać dowolne ćwiczenie melodyczne ze zbioru (od pierwszego do trzydziestego), ćwiczenie na podwójne nuty (50, 59) i oktawy. Zastosowanie takiej techniki to przede wszystkim każda kantylena, a także śpiewne kulminacje wielu utworów Chopina.

10

Andante sostenuto Op. 32 Nr 1

11

Przegubowe portamento – bardzo podobne do non legato pod względem brzmienia i sposobu jego wydobywania, ale przy podnoszeniu nadgarstka palce też odrywają się od klawiatury i dźwięk miękko urywa się.

Trenować sposób można na tych samych ćwiczeniach melodycznych (od 1 do 30), a obszar zastosowania – od utworów Bacha do literatury współczesnej – wszędzie, gdzie konieczny jest dźwięk urywany, ale miękki i śpiewny.

Przegubowe staccato – energiczny, urywany ruch dłoni, podobny do tego, który ręka wykonuje kiedy odbija niedużą (np. tenisową) piłkę. Sama dłoń

jak piłeczka lekko „skacze” po klawiaturze. I w tym przypadku palce pełnią funkcję oparcia, w zależności od tego jakie trzeba grać interwały. Z reguły ten sposób stosowany jest przy podwójnych nutach, akordach i oktawach. Można go trenować na ćwiczeniu 48, a zastosowanie jest absolutnie niezastąpione w analogicznych fakturach:

12

Allegro assai

p

13

Allegro agitato $\text{♩} = 138$

Op. 11 Nr. 18

14

Presto agitato

f *dramatico*

Przegubowe legato – możliwe są dwa rodzaje: pionowe i poziome. Pionowe to połączenie od dwóch do pięciu nut jednym ruchem ręki. Jeśli podczas gry non legato dłoń przenosi ciężar kolejno na każdy palec, to w tym wypadku tylko pierwsza nuta grana jest z ciężarem, a pozostałe na płynnym podniesieniu ciężaru. Na pierwszej nucie nadgarstek opada w dół (ale nie niżej, niż klawiatura), na pozostałych podnosi się w górę, miękko urywając ostatni

dźwięk. Mnóstwo przykładów tego przegubowego pionowego legato można spotkać w muzyce klasycyzmu – grupa nut połączona łukiem. Jeśli dobrze opamiętuje się ten sposób na dwóch nutach, to później nie sprawi trudności zagranie analogicznym ruchem dowolnej ilości nut w jednej pozycji. Najważniejsze w brzmieniu to wyraźna różnica między pierwszą nutą – śpiewną i dość głośną, a drugą – cichą i miękko urywaną (ostatnią nutą pod łukiem). Do tego celu służy ćwiczenie 45, a przykłady faktury można spotkać w wielu utworach.

15

15

16

16

17

17

Przegubowe poziome legato gra się z wykorzystaniem płaskiego ruchu nadgarstka. Władanie tym sposobem jest szczególnie ważne przy małych rękach. Ruch ten pomaga krótkim palcom (pierwszemu i piątemu) podczas gry faktury typu arpeggio. Istotną kwestią jest zwrócenie uwagi na to, żeby nadgarstek wykonywał ruchy płaskie, a nie do góry. Ruch w górę nie pomoże krótkim palcom, a brzmieniu pasażu, złożonego z analogicznych ogniw, będą w tym przypadku towarzyszyły niepotrzebne akcenty, ponieważ ruch w dół,

jest praca nad trelem (ćw. 46), gdzie kolejno pracują dwa palce, a pozostałe spokojnie (przy zupełnie rozluźnionej ręce) leżą na klawiaturze. Brak tego nawyku słyhać nie tylko w technice gam („zlepianie” 3 i 4 palca, brak rytmicznej pulsacji), ale i w utworach polifonicznych, gdzie konieczna jest nie-naganna praca samodzielnie funkcjonujących (brzmiących) palców.

Palcowe staccato – to nie uderzanie, a dotykanie palcem klawisza, albo raczej zaczepianie klawisza szybkim, energicznym ruchem czubka palca pod dłoń. Powstaje przy tym urywany i lekki dźwięk. Jeśli palce władają tym sposobem gry, to nie będzie problemu z wykonaniem faktury z szybko powtarzającymi się nutami – repetycji. Zastosowanie tej techniki w innych rodzajach faktury drobnej techniki pozwala uzyskiwać wyraźne „perliste” brzmienie – *jue perlé* w utworach dowolnego stylu od Scarlattiego do muzyki współczesnej. W zbiorze Hanona są to ćwiczenia 44 i 47. Wskazane palcowanie można urozmaicać, np. – 1, 2, 3 lub 2,3, 4 palec itp. W etudzie Chopina w taki sposób wykorzystywany jest nawet 5 palec:

20

46 *cresc.* *cresc.*

Ped.

Palcowe legato – to również dotykanie klawisza pod względem ruchu podobne do palcowego staccato, ale nie urywane, a płynne, jak gdyby pieszczące klawiaturę. Ten sposób gry pozwala, ześlizgując się z czarnego na biały klawisz, tym samym palcem zagrać dwie nuty legato. Takie płynne palcowanie można spotkać w polifonii i w niektórych wariantach gamy chromatycznej małymi tercjami.

21

5 *Ped.*

Jako takie palcowe legato nie wymaga specjalnego treningu, jeśli palce opanowały już ten ruch w palcowym staccato.

Palcowe legatissimo – technika również nie wymagająca specjalnego treningu ręki, ale jego wykonanie możliwe jest tylko giętkimi, elastycznymi palcami, które jak gdyby przyklejają się do klawiatury i bardzo płynnie puszczają klawisz, jak gdyby spóźniając się (nie jednocześnie z naciśnięciem następnego klawisza). Powstaje swego rodzaju brzmienie pedałowe. W zestawieniu z cantabile technika ta pozwala intonować melodię maksymalnie śpiewnie i spoiście. Jak każdy sposób wydobywania dźwięku, wymaga on kontroli słuchowej. Jego stopień będzie zawsze różny w zależności od akustyki.

W następnej grupie technik chciałoby się zwrócić uwagę na funkcję ruchową stawu łokciowego w procesie gry. Oczywiście z jednej strony jest to umowne oddzielenie od palców i dłoni, dlatego że ich udział w grze jest bezsporny, z drugiej strony praca łokcia jest bezpośrednio związana ze stawem barkowym. Jednakże to wyodrębnienie jest konieczne po to, żeby w niektórych rodzajach techniki zrozumieć prowadzącą rolę łokcia.

Łokciowe marcato – konieczne do wydobywania charakterystycznego, dość głośnego, a czasami nawet ostrego brzmienia. Podczas jego wydobywania ręka tworzy jak gdyby jednolite (twarde) sklepienie od końca palca do łokcia. Ten sposób gry oznaczony jest w utworach napisem lub niekiedy akcentami. Duże zapotrzebowanie na ten sposób wydobywania dźwięku pojawia się przy kulminacjach oktawowych. Do treningu mogą być wykorzystane głównie ćwiczenia oktawowo (51) oraz ćwiczenia na podwójne nuty (48, 59).

22

Exercise 22 is a piano exercise in 2/4 time, marked with a forte (f) dynamic. It consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a similar pattern. The exercise is marked with a fermata over the final measure.

23

Exercise 23 is a piano exercise in 2/4 time, marked with a fortissimo (ff) dynamic. It consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a similar pattern. The exercise is marked with a fermata over the final measure.

Łokciowe legato – łącząca funkcja łokcia przy szybkim, ale płynnym przesuwaniu ręki po klawiaturze, np. w gamach i pasażach. Jeśli dłoń jest wystarczająco swobodna i elastyczna, a pierwszy palec rzetelnie wykonuje swoją rolę przy podkładaniu (czyli przygotowuje się zawczasu), to łokieć wykonuje luk łącząc cały pasaż lub gamę jednym ruchem. Jeśli natomiast przegub jest sztywny, to przy podkładaniu powstaje podnoszenie łokcia, co prowadzi do niepotrzebnych akcentów i zakłócenia rytmu. Bez prowadzącego i łączącego udziału łokcia w grze pasaży bardzo trudno uzyskać szybkie tempo i brzmienie o wysokiej jakości.

24

The musical score consists of three systems of piano music. The first system shows a right-hand melody with a slur over an eighth-note scale-like passage, and a left-hand accompaniment. A 'Leg.' marking is placed below the first measure. The second system continues the right-hand melody with slurs and accents, and includes a 'cresc.' marking. The third system shows a rhythmic pattern in both hands with slurs and 'Leg.' markings.

Łokciowe staccato – niezbędne tam, gdzie także wymagane jest bardzo szybkie przesuwanie ręki po klawiaturze, ale wydobywające krótkie, punktowe brzmienie. W takich przypadkach razem z łokciem aktywnie pracuje

czubek palca. Z reguły z taką techniką można zetknąć się przy akompaniamentach typu szybkiego walca oraz w podobnych rodzajach faktury.

25

leggiero

26

legato

stacc.

Trenować ten rodzaj techniki można przy pomocy ćwiczenia Nr 57. Dokładność trafiania w szybkim tempie jest zazwyczaj związana z umiejętnością przygotowywania skoków i szybkiej orientacji wizualnej.

Łokciowe tremolo – ruch wahadłowy przedramienia jednoczesny z dłońią i palcami. Oś obrotu mniej więcej między 2 i 3 palcem. Tremolo od łokcia pomaga rytmicznie niezmiennie wykonywać dowolną fakturę typu krzyżowego z interwałami mniejszymi od oktawy. W tego typu przypadkach gra tylko samymi palcami jest bardzo męcząca i nie pozwala uzyskać równego brzmienia i pulsu.

27

28

Exercise 28 is a piano exercise in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note chords moving up the scale. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo leads to a forte (*f*) dynamic at the end of the exercise.

29

Exercise 29 is a piano exercise in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a series of eighth-note chords moving up the scale. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo leads to a fortissimo (*ff*) dynamic at the end of the exercise.

W celu wyćwiczenia tego ruchu można wykorzystać dowolne ćwiczenie faktury tego typu (w zbiorze Hanona są to ćwiczenia 31 i 49). Należy zauważyć, że w tych przypadkach sam łokieć nie uczestniczy w wahaniu. Jest on jak gdyby punktem od którego wypływa impuls wahanie przedramienia i dłoni.

I ostatnia grupa technik, związana z problemami techniki akordowej. Technika gry akordów nie polega na szybkości ich przeplatania, a na maksymalnej oszczędności siły i energii w fakturze akordowej. W tym celu należy koniecznie nauczyć się zbliżyć w czasie początek i koniec aktywności w grze nawet oddzielnie wziętego akordu, a więc nie napinać ręki „na długo” przed akordem, a po wydobyciu dźwięku jak gdyby odpoczywać, tylko z lekka przytrzymując klawisze naturalnym ciężarem rozluźnionej ręki.

Zbieranie akordu – to właśnie zbieranie energii w jeden impuls: wydobywanie dźwięku i momentalne rozluźnienie. Władanie tą techniką pozwala nie męczyć się w nawet szybko przeplatających się akordach oraz wykorzystać każdą najmniejszą przerwę na odpoczynek, szczególnie ważny wtedy gdy trzeba grać akordy dość głośno i długo, jak np. w kulminacji koncertu Rachmaninowa.

30

Maestoso (Alla marcia)

Musical score for measures 30 and 31. Measure 30 is marked with a fermata and 'ff'. Measure 31 is marked with a fermata and 'Ped.'. The score is in 3/4 time and features complex chordal textures.

Innym problemem faktury akordowej jest umiejętność wydobywania głęsnego, ale ładnego, pełnego brzmienia. I w tym wypadku technika gry związana jest z oszczędnością siły i energii. Jest to możliwe wtedy, gdy wykonawca nauczy się wykorzystywać w czasie gry ciężar tułowia.

Gra ciężarem – jest to gra z różnym nachyleniem górnej części tułowia do przodu, do klawiatury. Powstaje przy tym silny nacisk na końce palców. Na skutek „zwalania się” tułowia na akord rodzi się potężne brzmienie. Czasami pianista nawet podnosi się z krzesła, żeby maksymalnie wykorzystać swój ciężar.

Kolejnym problemem techniki akordowej jest oktavowe i akordowe tremolo.

Tremolo całej ręki – to ruch wahadłowy, który zaczyna się wprost od ramienia. W wahaniu uczestniczy cała ręka tworząc jeden wspólny mechanizm obrotu. W tym celu należy z lekka odchylić się od klawiatury, żeby ręka była zaledwie trochę zgięta w łokciu tworząc jedną wspólną oś obrotu. Wykonanie tego typu faktury tylko palcami (szczególnie przy niedużych rękach) jest bardzo męczące i może doprowadzić do nadwyrężenia i choroby.

31

Musical score for measure 31. Measure 31 is marked with a fermata and 'Ped.'. The score continues the complex chordal textures from the previous measure.

32

Musical score for measure 32. Measure 32 is marked with a fermata and 'marcalissimo'. The score continues the complex chordal textures.

Ćwiczenia do wytrenowania tremola całej ręki (56 – oktawy, 60 – akordy) są bardzo długie i męczące, dlatego zaleca się grać je częściami, odpoczywając w miarę konieczności.

Opanowanie podstawowych sposobów wydobywania dźwięku z wykorzystaniem różnorodnych ruchowych możliwości ręki stopniowo zamienia aparat pianisty we wrażliwy mechanizm zdolny do szybkiego reagowania na dowolne zmiany faktury utworów. A rozliczne kombinacje tych sposobów o wiele razy pomnażają ilość możliwych wariantów. W utworach artystycznych Beethovena, Chopina, Skriabina i innych rzadko można spotkać techniki w czystej postaci. Z reguły jest to połączenie tych lub innych ruchów, jednak, mając w swoim arsenale pianistycznym podstawy technik, można w dowolnym, nawet na pierwszy rzut oka trudnym fragmencie, znaleźć w swoim bagażu technicznym wygodny dla ręki ruch, który trudny fragment zamieni w dostępny, a z czasem dobrze znany i już nietrudny.

Na zakończenie jeszcze raz chciałoby się zwrócić uwagę na to, że mistrzostwo pianisty to przede wszystkim swobodne władanie dźwiękiem w czasie. Prawdziwa technika artystyczna zaczyna się w chwili, kiedy niezbędne nawyki stają się podświadome, a w centrum uwagi jest tylko jeden cel artystyczny – zamiar twórczy. Dla tego celu nauka gry na fortepianie wymaga długotrwałego wysiłku nastawionego nie na walkę z naturą ręki, a na maksymalne wykorzystanie jej możliwości jako całości kształtu całej wiedzy pianistycznej. Stopień umiejętności odróżnia dyletanta od profesjonalisty, a więc nie tyle natchnienie, fantazja, emocjonalna percepcja muzyki ile właśnie umiejętność jej urzeczywistniania (interpretacji). Dlatego „przy sercu pianisty musi być ręka”¹¹.

Jak każdy proces poznania, poszukiwania doskonałości technicznej nie mają granicy. Nawet artysta-wykonawca, posiadający podstawy mistrzostwa, „powinien pamiętać, że żaden zapas wiedzy, sposobów, nawyków motorycznych, nie może być wyczerpujący, że prawdziwy artysta nigdy nie traci gotowości do wytrwałej pracy, do poszukiwania nowego, nieoczekiwanego, jeszcze bardziej doskonałego”¹².

11 M. Long, (Chentowa S.M. – „Wybitni pianiści-pedagodzy o sztuce fortepianowej” Moskwa 1966)
12 Feinberg S.E., „Pianistyka jako sztuka”.

Lista utworów fortepianowych, wykorzystanych jako przykłady.

1. Beethoven – Sonata A dur op. 2 nr 2
2. Mozart – Sonata C dur KV 279
3. Scarlatti – Sonata nr 4 (II z.) Peters
4. Beethoven – Sonata As dur op. 110
5. Bach – Preludium C dur (Iz)
6. Chopin – Preludium C dur op. 28 nr 1
7. Chopin – Etiuda e moll op. 25 nr 11
8. Timakin – Codzienne ćwiczenia pianisty
9. Chopin – Preludia C dur i fis moll op. 28
10. Chopin – Nokturn H dur op. 32 nr 1
11. Chopin – Koncert e moll op. 11 (I cz.)
12. Beethoven – Sonata C dur op. 2 nr 3 (III cz.)
13. Skriabin – Preludium f moll op. 11 nr 18
14. Liszt-Schubert – „Erlkönig”
15. Chopin – Nokturn g moll op. 15 nr 3
16. Mozart – Sonata C dur KV 279
17. Haydn – Sonata e moll nr 2 (Peters)
18. Chopin – Preludium Es dur op. 28 nr 19
19. Beethoven – Sonata cis moll op. 27 nr 2
20. Chopin – Etiuda F dur op. 10 nr 8
21. Chopin – Etiuda gis moll op. 25 nr 16
22. Liszt – Sonata h moll
23. Chopin – Etiuda h moll op. 25 nr 10
24. Chopin – Etiudy op. 10 nr 1 i 8; op. 25 nr 12
25. Chopin – Walc As dur op. 42
26. Chopin – Etiuda a moll op. 25 nr 4
27. Mozart – Sonata G dur KV 283
28. Chopin – Scherco cis moll op. 39
29. Chopin – Etiuda a moll op. 25 nr 11
30. Rachmaninow – Koncert c moll op. 18
31. Mozart – Koncert B dur KV 595 (II piano)
32. Liszt – Sonata h moll

Wyrazistość faktury fortepianowej na przykładzie preludiów Chopina (notatki naukowe)

Stylistyczne cechy faktury preludiów Chopina

W cyklu preludiów najpełniej występuje główna cecha stylu chopinowskiego – melos czyli śpiew na fortepianie, ciągłość logiki intonacyjnej. Każda jednostka muzyczna nasycona jest indywidualizowanymi elementami kanwy pianistycznej. Odzwierciedla to monolityczność twórczości Chopina. Przecież właśnie melodyjność, sztuka śpiewu na fortepianie, leżące u podstaw dowolnego jego utworu (nawet w etiudach i tańcach), były wynikiem wpływu włoskiej operowej melodyki z jednej strony i uwielbienia dla muzyki J.S. Bacha – z drugiej. Te dwie „gwiazdy” oświetlały twórczą drogę Chopina na przestrzeni całego jego życia. Jego twórczości nie można podzielić (nawet umownie) na okresy sympatii stylistycznych, jak np. twórczości Beethovena, Liszta czy Skriabina. Jest ona zadziwiająco niezależna, nie ma w niej bezpośredniego wpływu fakturowego innych kompozytorów, nawet we wczesnych utworach. Chopin rozpoznawany jest w dowolnym utworze dowolnego okresu dzięki charakterystycznej intonacji, obrazowo-emocjonalnej budowie i sposobowi przedstawienia materiału muzycznego. Ewolucja jego twórczości dokonywała się w ramach jednolitego stylu. Między wczesnymi i późnymi utworami nie ma tak wyraźnego przedziału jak np. w sonatach Beethovena czy w pierwszych i ostatnich opusach Skriabina.

Z drugiej strony preludia są swoistym twórczym „laboratorium” kompozytora w poszukiwaniach oryginalnych figuracji melodycznych, „notatnikiem” stanów artystyczno-emocjonalnych.

Mimo, że dzięki genialnej pomysłowości w dziedzinie faktury fortepiano-

wej, nie znajdziemy u Chopina powtarzających się utworów, to w niektórych preludiach zawarta jest aprobata dla formuł fakturowych, które w późniejszym czasie były częściowo wykorzystane w dużych utworach. I tak np. odgłosy akompaniamentu 4-go Preludium e-moll słyszymy w głównej partii Koncertu e-moll (pierwszej części t. 155) i tamże w przetworzeniu (od t. 440) można stwierdzić podobieństwo do faktury 5-go Preludium; rozwarstwienie melodii, aprobowane w 11-m Preludium, później będzie wykorzystane przez Chopina w rozbudowanych końcowych epizodach Impromptu Ges-dur op. 51; w kodzie Ballady op. 38 napięcie tworzone jest przy pomocy faktury akordowej, której kielki w Preludium Nr 12 tworzą podobny efekt emocjonalny; niewątpliwe pokrewieństwo ujęcia w środkowym epizodzie Nokturnu As-dur op. 32 Nr 2 z Preludium tejże tonacji służy podobnej pod wieloma względami budowie emocjonalnej a recytatywne, gwałtowne 18-e Preludium F-moll „odezwie się” później w środkowym epizodzie drugiej części (t. 56) Koncertu f-moll; pochod żałobny 20-go Preludium c-moll odezwie się w marszach żałobnych późniejszych utworów (3 część Sonaty b-moll op. 35, poszczególne utwory op. 72); „chłód grobowy” panujący w finale Sonaty b-moll harmonizuje z atmosferą stworzoną poprzez podobną fakturę w Preludium es-moll, ale nie chodzi tutaj o zwykłe podwojenie oktawowo, które w różnych wariantach Chopin stosował w innych utworach, a o podobne wykorzystanie niskiego brzmienia registrowego w zestawieniu z niestałymi zwrotami harmonicznymi; charakterystyczne wykorzystanie trelu, otoczonego z obu stron skokami w partii lewej ręki Preludium Nr 23, współbrzmi z końcowym tematem reprzyzy w pierwszej części wspomnianego wcześniej Koncertu e-moll (od t. 621); zadziwiające wzajemne przenikanie funkcji melodii i akompaniamentu, tak jasno wyrażone w Preludium cis-moll op. 45, rozwija Chopin w Sonacie h-moll op. 58 (końcowa myśl pierwszej części t. 76), w Koncercie e-moll (łącznik pierwszej części t. 179) i oczywiście w Fantazji f-moll op. 49 (t. 43). A czasami na odwrót, Chopin w preludiach utrwala i krystalizuje wykorzystane wcześniej pomysły fakturowe. I tak ostinato w akompaniamentcie lewej ręki Nokturnu F-dur op. 15 Nr 1 niesie niemal podstawowy ładunek dramaturgiczny w Preludium Des-dur, gdzie pod naciskiem tego ostinato dur w końcówce utworu brzmi bynajmniej nie wesoło, a raczej tragicznie i beznadziejnie; a twórcze poszukiwania wyrazistości faktury z pierwszej Sonaty op. (4 t.t. 33 i 35) i ze środkowego epizodu Nokturnu Fis-dur op. 15 Nr 2 wykryzalizowały się w dwóch Preludiach 1-m i 8-m. W jednym Chopin opracowuje polifoniczne możliwości podobnego ujęcia (1-e Preludium), a w drugim podkreśla pulsację rytmiczną melodii, wypełniając przestrzeń czasową odpowiednimi dźwiękami; we wcześniejszej Fantazji

na fortepian z orkiestrą op. 13 można również znaleźć analogię z 5-m Preludium cyklu, napisanym później.

Ta długa lista analogii fakturowych pokazuje jak ściśle przeplatają się nici twórczości różnych okresów kompozytora i na równi z melodyką cykl preludów fakturowo akumuluje podstawowe cechy indywidualnego stylu Chopina. Należy jednak zauważyć, że żaden z przytoczonych przykładów nie pokazuje mechanicznego przeniesienia faktury z jednego utworu do drugiego, jak robili inni kompozytorzy. Wykorzystanie konstrukcyjnych rodzajów faktury (jak arpeggio w trójdźwięku, basy Albertiego, tremolo itp.) było ogólnie przyjęte nie tylko w ramach twórczości jednego kompozytora, ale stało się uniwersalnym środkiem wyrazistości u wielu kompozytorów epoki klasycyzmu. A jeszcze wcześniej, w epoce baroku, wykorzystanie „cudzego tematu” nie było „przestępstwem” kompozytorskim. I w epoce romantyzmu, mimo bezsprzecznie nowych treści emocjonalno-artystycznych, tacy kompozytorzy jak Schubert czy Liszt szeroko wykorzystywali standartowe normy fakturowych opracowań swoich utworów.

Faktura utworów Chopina jest „na wskroś” przeniknięta melodią, dlatego unika on powtórzeń. Niewyczerpana melodyjna fantazja uzupełnia się niebywałą pomysłowością rozwiązania fakturowego, a forma preludium, jak żaden inny gatunek, otwiera przestrzeń dla twórczości w tych dwóch kierunkach. I tak na przykład szybkie preludium nie powinno spełniać wymogów tricku wirtuozowskiego jak np. w etiudzie, taneczne preludium może tylko przypominać czy to mazurka czy to walca, nie podporządkowując się surowym regułom gatunku tanecznego. Jednocześnie w małych utworach można całkowicie skupić się na maksymalnej wyrazistości obrazu artystycznego i znaleźć najodpowiedniejszy sposób by go przekazać. Każde preludium jest unikalne nie tylko pod względem faktury, ale i stanu emocjonalnego oraz doboru środków wyrazu. Tutaj nie ma czasu na stopniowe nastawianie słuchacza na odpowiednie fale jak np. w balladzie czy fantazji i nie ma potrzeby konstruowania dużej formy w tak zwanych ogólnych miejscach jak w sonacie czy koncercie. W preludium, jak zauważył S.E. Feinberg, występuje „...już od początkowych dźwięków pewne „dopowiedzenie” czyli pierwotna określoność obrazowa. Dlatego „melodia rzadko oddziela się od akompaniamentu w takim stopniu jak np. w sonatach: życie melodii zależy od akompaniamentu”¹. Trudno nawet mówić o fakturze preludów jak o akompaniamentcie w dosłownym sensie, ponieważ każdy element faktury służy maksymal-

¹ Feinberg S.E. „Pianistyka jako sztuka”, Moskwa 1969, s. 421

nej realizacji koncepcji emocjonalno-artystycznej. Właśnie w takich warunkach dokładnego doboru środków wyrazu uwidaczniają się indywidualne cechy stylu (indywidualny charakter pisma) kompozytora. Możliwe, że właśnie dlatego w ślad za Chopinem „eksperymentowali” w preludiach Skriabin, Rachmaninow i inni kompozytorzy.

Oczywiście pomysł stworzenia cyklu preludiów we wszystkich tonacjach powstał u Chopina pod wpływem preludiów i fug Bacha. Ale mimo kontynuacji, utwory Chopina różnią się od bachowskich przede wszystkim tym, że w „duecie” preludium i fugi główny akcent znaczeniowy należy do fugi, a preludium tylko przygotowuje, „wprowadza” w emocjonalną budowę fugi na zasadzie zgody lub kontrastu. U Chopina preludium, choć jest bardzo małym, to całkowicie samodzielnym utworem, który pod względem żaru namiętności i głębi nie ustępuje niektórym dużym utworom (np. 15 Preludium Des-dur i 24 d-moll). Dlatego zainteresowanie wykonawców tym cyklem jest tak samo duże, jak np. Balladami czy Sonatami. Wielu wybitnych pianistów włącza do swojego repertuaru te utwory.

Z drugiej strony, przystępna z punktu widzenia trudności pianistycznych, faktura niektórych preludiów pozwala wykorzystać te utwory w repertuarze pedagogicznym, dając możliwość zetknięcia się z muzyką Chopina początkującemu muzykowi. Ale oczywiście przed wykonawcami stają różne zadania w zależności od wieku i poziomu. Jak pokazuje praktyka, przy umiejętnym wykorzystaniu, genialna muzyka preludiów „wytrzymuje” podobną próbę otwierając szeroki diapazon interpretacji.

Diapazon ten pod wieloma względami kształtuje niewyczerpane bogactwo utworów Chopina, a w preludiach jak w kropli wody odbija się uniwersalność idei muzycznej. Jedną z nich – sztuka śpiewu na fortepianie, przy dowolnej charakterystyce dynamicznej, a więc umiejętności wydawania ładnych, śpiewnych dźwięków, łącząc je legato za pośrednictwem odpowiedniej intonacji i pedalizacji, które w połączeniu z wyraźnym frazowaniem, pozwalają osiągnąć maksymalną spoistość intonacji i motywów melodii. Poza tą ideą artystyczną utwory Chopina zniekształcają się i tracą znaczenie estetyczne.

I tak np. Preludium e-moll maksymalnie zwraca uwagę wykonawcy na wykonanie tego zadania muzycznego. Może sobie z nim poradzić nawet młody, dobrze prowadzony i utalentowany człowiek, wnosząc do lakonicznej, lirycznej melodii preludium swoje dziecięce naiwne przeżycia. Ale co kryje się za tymi przeżyciami? Odpowiedź na to pytanie pozwala odkryć tajemnicę innej uniwersalnej idei utworów Chopina.

On, w przeciwieństwie do innych kompozytorów epoki romantyzmu, nie daje wykonawcy klucza do rozwiązania emocjonalnej budowy swoich utworów w formie jasno określonych nazw (jak to robił np. Schumann). Ukrywa ją pod neutralnymi tytułami gatunku, co powoduje, że niemożliwe jest jednoznaczne traktowanie ich treści. Nawet takie nazwy jak „ballada” czy „mazurek” nie mówią nam więcej, niż to, że w pierwszej najważniejsza będzie narracja (która zresztą może być całkowicie przeniknięta taneczną pulsacją), a w drugim zobowiązuje do określonego rytmu tanecznego. Tym bardziej niczego nie mówi wykonawcy nazwa „Preludium” oprócz tego, że jest to stosunkowo niedługi utwór.

W ten sposób Chopin z jednej strony jak gdyby powierza wykonawcy swoją muzykę, która powinna sama nastroić wrażliwego muzyka na odpowiednią falę emocjonalną, z drugiej – pozostawia swobodę fantazji wykonawcy dając mu możliwość wypełnienia utworu konkretną treścią emocjonalną. Dlatego, jeśli dziecko usłyszy w Preludium e-moll tylko śpiewną, liryczną, spokojną melodię z bardzo ładną harmonią akompaniamentu i swoim wykonaniem zechce przekazać to słuchaczowi, to nie zniekształci ono myśli muzycznej, ale pokaże tylko to co leży na powierzchni, czyli tylko małą część bogactwa estetycznego tego utworu. Zupełnie inaczej zabrzmiał on u tego wykonawcy, który podkreślił dreszcz emocji i zmienność akordów akompaniamentu, lub u tego, który będzie szukał odpowiedzi na „błagalną” intonację melodii, a może to nie błaganie, lecz pytanie pozostawione bez odpowiedzi? To małe preludium może być traktowane z niezliczoną ilością odcieni stanu lirycznego, z których każdy będzie odpowiadał myśli muzycznej, dlatego że jest ona uniwersalna i znajduje dialog z każdym kto zechce ten dialog podjąć. Potwierdzenie tego znajdziemy w wykonaniach utworu przez różnych wybitnych wykonawców, jak również w wypowiedziach niektórych z nich: „...Chopina grałem z przyjemnością. I im dłużej grałem, tym trudniejszy wydał mi się ten styl. Od intuicji szedłem do poważnej analizy, autoanalizy. Liryczna spontaniczność uzupełniała się innymi walorami. Poznałem i męstwo i siłę Chopina... Chopin porwał mnie powoli i na całe życie. Jego muzyka stała mi się niezbędna. Potrzebna mi była nie tylko na koncertach, chciałem grać ją nie tylko publicznie, odczuwałem potrzebę grania jej dla siebie, rozmowy z Chopinem, chciałem widzieć go przed sobą i już nie było kompozytora, który byłby bardziej bliski”².

² L. Oborin, Horyzonty niedawnej przeszłości. Rozmowa z S. Hentową - Pianiści opowiadają - Moskwa Muzyka 1990, s. 85

Możliwość poufnej rozmowy z muzyką wielkiego kompozytora zawsze przyciągała wykonawców różnych pod względem charakteru i temperamentu. Cykl Preludiów op. 28, jak żaden inny utwór, usposabia do tego dialogu, maksymalnie odsłaniając indywidualne cechy wykonawcy. Każdy z utworów stawia przed muzykiem określone zadanie artystyczno-twórcze, które rozwiązuje on odpowiednio do swojej wyobraźni, intuicji muzycznej, doświadczeniu życiowemu i innym indywidualnym cechom.

Intymność muzyki Chopina w istotny sposób odróżnia go od innych kompozytorów epoki romantyzmu.

Jak wiadomo, do stylu romantycznego w muzyce zalicza się twórczość Berlioza, Schumanna, Chopina, Glinki, a także utwory Schuberta i późne opusy Beethovena. Plejada kompozytorów: Wagnera, Liszta, Verdiego, „Moguczej kuczki”, Czajkowskiego, Brahmsa i Griega zaliczana jest do stylu późnego romantyzmu. Po to, żeby wykazać typowe właściwości stylu chopinowskiego, postaramy się podkreślić różnice dzielące Chopina od grupy kompozytorów romantycznych, w skład której wchodzi Berlioz, Schumann i Glinka i grupy kompozytorów, którzy jednocześnie byli znakomitymi pianistami, interpretatorami swoich własnych utworów: Beethovena i Liszta.

W pierwszym przypadku twórczość Chopina różni się tym, że nie ma w niej zainteresowania obrazami fantastycznymi, jak u Berlioza i Schumanna czy baśniowymi jak u Glinki. Jego utwory nie zawierają niczego co pozaziemskie, raczej odwrotnie – obrazy artystyczne bliższe są nastrojom realnego, żywego człowieka – od głęboko osobistych do odzwierciedlających epos całego narodu. Wrażliwość jego muzyki powodowała niekiedy, że uważano go za kompozytora salonowego, sentymentalnego (ale tylko w skrajnych opiniach). Bogactwo wewnętrzne muzyki Chopina nie zawiera się w fabule jego utworów, ale w odczuwaniu, stanie duszy, przeżywaniu fabuły, bądź jej następstw, o których same utwory nas nie informują, możemy tylko się ich domyślać. Jednocześnie realistyczność jego twórczości nie sprowadza się do artystycznego portretyzowania, jak w „Karnawale” Schumanna. Pozostaje nam tylko domyślać się charakteru chopinowskiego bohatera, jeśli jest on obecny w jego utworze (jak np. w Balladach). Częściej sam wykonawca utworów Chopina jest jednocześnie i narratorem i bohaterem swojego opowiadania, dlatego w interpretacji niemożliwe jest uniknięcie subiektywnego, osobistego udziału.

Jak wiadomo, Chopin był człowiekiem skrytym, bardzo powściągliwym i nawet skąpym w wyrażaniu uczuć. Skrytość ta wyraża się w muzyce brakiem konkretyzacji wydarzeń, ale bynajmniej nie ukryciem nastrojowości. Wła-

śnie muzyce Chopin powierzał to o czym nie zdecydowałby się powiedzieć słowami. Dźwięki fortepianu były dla niego najbardziej naturalną formą wyrażania intymnych uczuć. Przyjaciel polskiego kompozytora F. Liszt podkreśla w swojej książce, że „muzyka Chopina rozpoczęła nową fazę w rozwoju odczuwania poetycznego”³ w sztuce muzycznej.

Z kolei to nowe odczuwanie poetyczne wymagało nowych środków wyrazu, przede wszystkim w dziedzinie faktury. Podobnie jak Beethoven (w późnych sonatach) Chopin poszukuje podstawowego charakteru fakturowego w dwóch podstawowych kierunkach: pierwszy to łączenie faktury w jedną całość czyli wzajemne przenikanie funkcji melodii i akompaniamentu, oraz nierzadko niemożliwość ich rozgraniczenia; drugi (wypływa z pierwszego) – figuracje fakturowe akompaniamentu stają się niepowtarzalne i rozpoznawalne nawet w oddzielnym brzmieniu.

Ale podczas gdy u Beethovena spotkać to można w oddzielnych utworach, przede wszystkim późnego okresu twórczości, to u Chopina indywidualizacja faktury fortepianowej jest podstawową metodą twórczości jako nieodłączna część wypowiedzi poetycznej. Tekst utworu staje się unikalny nie tylko jako zapis myśli muzycznej, ale i jako unikalna „aranżacja” tej myśli. Preludia mogą służyć nam jako swoisty pryzmat, przez który można zobaczyć kompozytorski świat Chopina.

Romantyzm wniósł do sztuki muzycznej szczególne postrzeganie osobowości, skłonność do liryzmu, do bezpośredniego wyrażania uczuć. Podobnej charakterystyce mogą odpowiadać utwory każdego kompozytora epoki romantyzmu. Ale jeśli porównamy utwory fortepianowe największych przedstawicieli sztuki kompozytorsko-wykonawczej, to na równi z podobnymi cechami faktury fortepianowej ich utworów (jaskrawość, energia, blask, śmiałość) stwierdzimy niemało różnic, które podkreślają charakterystyczne cechy stylowego autoportretu, wynikających najczęściej z indywidualności wykonawcy z jego arsenalem technicznym i właściwościami myślenia muzycznego.

Z tego punktu widzenia interesujące byłoby porównanie stylów kompozytorskich Chopina i Liszta.

Liszt miał duże silne ręce dobrze wytrenowanego wirtuoza co pozwalało mu swobodnie wykonywać wszystkie możliwe „tricki” pianistyczne i dawało podstawy do swobodnego ich wykorzystania w swoich utworach. Dlatego w jego utworach, obok subtelnego wyszukanego brzmienia, często można spo-

³ Liszt F., Chopin, Moskwa 1956, s. 306

tkać epizody masywnej techniki oktawowej, wielodźwięcznych akordów, tremolo, grząskich, rozbudowanych figuracji faktury konstrukcyjnej. Takie traktowanie fortepianu odpowiadało jego artystyczno-estetycznym dążeniom do wzmocnienia przekonania, że fortepian jest królem instrumentów, do odkrycia jego maksymalnych możliwości akustycznych, zbliżając w brzmieniu do dużej orkiestry symfonicznej. Faktura obfituje w różnorodne efekty „orkiestrowe”, a słowne uwagi wykonawcze wskazują na naśladowanie instrumentów orkiestrowych. Harmonizowało to z epoką, w której nie tylko fortepian, ale i inne instrumenty (np. smyczkowe) w rękach wprawnych wirtuozów odsłaniały nieujawnione potencjalne właściwości brzmienia i możliwości technicznych. Podobną tendencję można określić jako rozwój zewnętrznych znaczących możliwości instrumentu.

Równoległe torował sobie drogę inny element rozwoju – wewnętrzny. Jego źródła to faktura fortepianowa późnych sonat Beethovena. Po szeregu sonat z wykorzystaniem wszystkich możliwych wirtuozowskich sposobów ujęcia, w późnych sonatach kompozytor jak gdyby świadomie rezygnuje z nich. W ostatnich opusach fortepianowych podstawowa wyrazistość faktury skierowana jest „do wewnątrz” brmiącego materiału, a więc w wewnętrzny sens, który u pianistów związany jest z charakterem samego dźwięku. Niczego podobnego nie mieli poprzednicy instrumentów klawiszowych, gdzie dźwięk nie był określany przez sposób wydobywania go, ale przez mechanizm samego instrumentu. Był on pierwotnie „zaprogramowany”. Młoteczkowy instrument klawiszowy, oprócz wzmocnienia brzmienia (być może był to podstawowy cel przy jego tworzeniu), odsłonił zasadniczą nową właściwość – zmienność. Przy czym nie tylko zmienność skali dynamicznej od piano do forte, ale (być może nieoczekiwany wynalazek) i parametrów barwy dźwięku i akustyki. Teraz wykonawca, na równi z artykulacją i tempem, otrzymał możliwość wpływania na nastrój granego utworu poprzez charakter dźwięku, który na fortepianie może odpowiadać różnym właściwościom: ostrym, kłującym, miękkim, śpiewnym i in. Poszczególne dźwięki przekazują informację estetyczną od wykonawcy do słuchacza. Przy pozostałych takich samych warunkach (tempo, artykulacja, pedalizacja, głośność, plan dynamiczny, współzależność głosów) charakter dźwięku może istotnie zmienić efekt artystyczny. Z kolei prawy pedał otworzył możliwość wpływania na akustyczne brzmienie instrumentu w jednakowych warunkach (np. umiejętne posługiwanie się prawym pedałem pozwala złagodzić „suchą” akustykę sali koncertowej), co jest szczególnie widoczne podczas porównania gry wielu wykonawców (np. na konkursach).

Młoteczkowy instrument klawiszowy jak gdyby „przemówił”. Uwzględniając tę unikalną właściwość nowego instrumentu, Beethoven tworzy utwory o nowej treści artystyczno-emocjonalnej. Faktura utworów staje się przejrzysta pod względem akustyki, ale bardzo nasycona intonacyjnie. Nieprzypadkowo główna kulminacja 2-j części 32 Sonaty znajduje się we fragmencie, gdzie faktura zanikając doprowadza do szczytu emocjonalnego napięcia. Wykonawca nie jest w stanie przekazać tego napięcia bez umiejętności przekazu informacji przy pomocy charakteru dźwięku. W przeciwnym wypadku fragment ten brzmi bezsensownie, jakby nieudolnie napisany był przez kompozytora.

Chopin kontynuuje właśnie tę linię badania natury fortepianu, uzupełniając opisane wyżej możliwości „mówienia” zdolnością „śpiewania”. Dlatego przede wszystkim trzyma się on środkowych dźwięków klawiatury (najbliższych głosowi ludzkiemu) nie przenosząc melodii z jednego rejestru w drugi, ale wzbogacając ją „od wewnątrz” (pod względem melodycznym i harmonicznym). Skrajne rejestry wykorzystywane są z reguły tylko w pasażach i oparciach harmonicznym. Jest to antyorkiestrowy styl ujęcia, odsłaniający swoje niepowtarzalne barwy tylko w brzmieniu fortepianowym. Transpozycja utworu Chopina na inne instrumenty jest kłopotliwa, ponieważ faktura ujęcia nie jest uniwersalna i zawiera dużo czysto fortepianowych detali (np. akustyczne nawarstwienie basu staccato i figuracji środkowego rejestru na jednym pedale itp.), które tracą swoją informację artystyczną w innym brzmieniu. I tak na przykład nie można zachować myśli artystycznej 1-go Preludium w opracowaniu dla tercetu smyczkowego lub w wykonaniu organowym czy na klawesynie.

W utworach wirtuozowskich Chopin trzymał się naturalności, pisał, uwzględniając swoje nieduże ręce, nie gwałcąc natury, bez jakichkolwiek prób oszaleńczenia słuchacza. Nawet stosowanie podwójnych oktaw wykorzystywane było raczej w celu wzmocnienia efektu artystycznego, a nie wirtuozowskiego. Samo wirtuozostwo jest jak gdyby niezauważalne, organicznie wplata się w dramaturgię całości.

Język muzyki jest z reguły wyważony i powściągliwy. Liszta pociąga forma monumentalna, a Chopina – miniatura. Utwór na jedną-dwie strony jest u Liszta raczej wyjątkiem, u Chopina natomiast jest to typowa objętość preludium i wielu mazurków. Dzięki umiejętności lakonicznej wypowiedzi tworzy on arcydzieła, które mieszczą się w kilku liniach tekstu nutowego, a unikalna zdolność wyrażania rzeczy wielkich w małej formie powoduje, że miniatury te są nie mniej znaczące, niż ballady czy części sonat.

Mała forma wymaga od kompozytora szczególnego doboru środków w celu przekazania informacji artystycznej. Znane przykłady różnorodnych redakcji utworów (np. I-a Etiuda) świadczą o tym, jak dokładnie Chopin opracowywał szczegóły polifoniczne i zwracał uwagę na piękno głosów. Jego dziełem są nowe pomysły harmoniczne często uwarunkowane specjalnymi procesami rozwoju fakturowego. Szczególnie w miniaturze odczuwalne jest wzajemne przekształcanie i nierozzerwalność faktury z innymi składnikami języka muzycznego (melodia, harmonia).

Ale z punktu widzenia wykonawcy małe utwory interesujące są przede wszystkim dlatego, że na równi z muzyczno-teoretycznymi najwyraźniej przejawiają się w nich osobliwości stylu wykonawczego, zawarte w tekście nutowym. Najmniejszy szczegół może uzupełnić, a czasami nawet zmienić muzyczny sens melodii lub harmonii jeśli przesunie się akcenty lub naruszy proporcje dźwięków w akordzie. Wskazówki autora są bezcenne i ukierunkowują poszukiwania interpretacyjne. Charakterystyczne dla Chopina połączenie (*mezza voce*, *sotto voce*, *mf*, *mp*, *una corda*, wskazujące na z reguły umiarkowane brzmienie fortepianu; *dolce*, *leggiermente*, *cantabile* – ulubione wskazówki dotyczące charakteru, nastroju dźwięku; *legato*, *pesante* – artykulacji) w miniaturze nabierają szczególnego znaczenia.

Ale jest w tekście chopinowskim coś co nie poddaje się dokładnemu zapisowi. Jest to przede wszystkim wykorzystanie pedału. Akustyczne wydłużenie dźwięku stwarza nieokreśloność granic brzmienia. Pedał odkrywa najbardziej charakterystyczne i dźwięczne strony fortepianu wpływając nie tylko na długość ale i na barwę wydobywanego przez palce dźwięku. Sposób ujęcia utworów Chopina wskazuje na bezwarunkowe wykorzystanie pedału. Jest on prawowitym uczestnikiem udźwiękowania tekstu nutowego. To jemu przypada w udziale funkcja formowania faktury dźwiękowej, ponieważ same palce nie są w stanie wypełnić zadań artystycznych. Odróżnia to tekst nutowy Chopina od beethovenowskiego, gdzie pedał tylko pomaga w pracy manualnej wykonawcy. Dlatego często spotykamy w utworach Chopina wskazówkę *legato* tam, gdzie ciągłość brzmienia może być osiągnięta tylko poprzez zastosowanie pedału akustycznego.

Ale z drugiej strony faktura utworów Chopina nie wskazuje na szerokie pociągnięcia brzmienia pedałowego (jak np. w utworach Liszta). Szczególnie w miniaturze, gdzie wszystkie środki wyrazu, w tym i pedał, powinny być wyważone w odpowiednich proporcjach i stosunku. Dotknięcie palca to tylko część składowa łącznego brzmienia: *staccato* na *pedale*. Chopinowski tekst obfituje w dźwięczne pauzy i krótkie w zapisie, ale długie w brzmieniu nuty.

Powstaje cała gama możliwości nawarstwienia harmonicznego skrytych linii głosów nie mających odzwierciedlenia w zapisie nutowym. Współzależność dynamiki i głębi (naciśnięcia) pedalizacji wpływa na artystyczny wizerunek całości (np. głębokie naciśnięcie prawego pedału przy cichym wydobyciu dźwięku palcami nie pomaga, a przeszkadza w osiągnięciu wyrazistego efektu).

Tak więc faktura chopinowska odkrywa nowe (dla tego okresu) brzmienie w granicach czysto fortepianowego stylu. W epoce, która zapoczątkowała badania w zakresie kunsztu wykonawczego w dziedzinie harmonii fortepianowej, Chopin znajduje nowe sposoby pianistyczne, które z kolei wpływają na jego styl kompozytorski. Każde z preludiów może być świetnym przykładem podobnego wzajemnego oddziaływania.

Miniatury z tego cyklu odzwierciedlają szereg właściwości stylistycznych chopinowskiej techniki kompozytorskiej w myślenia muzycznego. I tak np. ulubioną i uniwersalną wartością w notacji Chopina jest ósemka. Pełni ona funkcję drobnych nut w najróżniejszych tempach. W preludiach spotykamy ósemki Lento i Presto w różnych pulsacjach metrycznych. Szesnastka jest dla Chopina zawsze szybka. On nigdy nie wykorzystuje szesnastki w celu przekazania wolnego tempa jak to robił np. Beethoven (początek 8-ej sonaty). Ósemka duolowa i triolowa jest dla Chopina tym uniwersalnym środkiem, który pozwala utkać fakturę dowolnego pod względem tempa utworu. Dlatego bardzo ważne są wskazówki autora, a także muzyczna pulsacja samego utworu.

Właśnie muzyczna pulsacja jest jeszcze jedną cechą charakterystyczną stylu chopinowskiego, wyraźnie widoczną w preludiach.

Analiza wykazuje, że u podstaw myślenia muzycznego Chopina leży klasyczny kwadrat (budowa czterotaktowa). Widać to nie tylko w utworach z gatunku tanecznego: walcach, mazurkach, polonezach, ale i w scherzo, epizodycznie w sonatach, a nawet w gatunkach o swobodnej kompozycji: balladach, fantazji itp.

Skłonność do równomiernej pulsacji muzyki staje się swoistą przeciwwagą do improwizacyjnego charakteru wypowiedzi. Dziesięć z 26-u preludiów jest organicznie ułożonych w kwadrat muzyczny: 7, 9 – z dużą dokładnością, 1, 5, 11, 12, 18, 19, 20, 26 – za wyjątkiem końcowych akordów. Zakłócenie czterotaktowej konstrukcji zdarza się bądź w celu poszerzenia strefy kulminacji (preludia 6, 4, 21), bądź w celu przedłużenia frazy, tworząc swoiste „zwolnienie” pulsacji muzycznej: początek następnej frazy „spóźnia” się o dwa takty (preludia 3, 8, 10, 13, 15 – pierwszy rozdział, 17, 22, 25 – pierwsze zdanie i przed kadencją).

Szczególnego wyrazu nabierają epizody z melodycznym przemieszczeniem w linii poziomej wewnątrz kwadratu, tworząc złudzenie bądź przyśpieszenie wypowiedzi muzycznej (preludia 6, 17, 18, 24), bądź jej zwolnienia (Preludium 19).

Czasami czterotaktowa kompozycja po prostu się przesuwa. Na przykład pulsacja muzyczna jedenastego Preludium zaczyna się jak gdyby „zza taktu” kwadratu muzycznego (pierwsze dwa takty Preludium to 3 i 4 takty budowy). W 23-m Preludium ostatni czterotakt pozostaje jak gdyby nie zakończony co doskonale odpowiada charakterowi „niedomówienia” zarówno każdego zdania jak i Preludium jako całości.

Zakłócenie konstrukcji jest zawsze uwarunkowane koncepcją muzyczną. I tak „skrzypiąca” dysonansami harmonia Preludium a-moll uzupełniana jest kanciastą budową myśli muzycznej (7 t. + 5 t. + 7 t. + 4 t.).

Wiele preludiów zadziwia uporządkowaną symetrią i równowagą całości. I tak w szeregu preludiów kulminacja znajduje się w centrum konstrukcji: 6 Preludium – 4t. + 4t. + 4t. + 2t. + 4t. + 4t.; 8 Preludium – 4t. + 4t. + 10 (7) + 8 (4) + 4 + 2 + 2; 16 Preludium – 1t. + (4t. x 11 z kulminacją w 26-m t.) + 1. Równowaga dwóch połówek uwypukla się w Preludiach gis-moll i Es-dur, a monumentalny charakter końcowego Preludium d-moll op. 28 wymagał nie mniej imponującej konstrukcji kompozycji: 2t. + (4t. x 4) + 2t. + (4t. x 4) + 2t. + (4t. x 4) + 2t. + (4t. x 4) + 5t.

Preludia na fortepian są wspaniałym laboratorium dla kompozytora i w dziedzinie intonacji melodycznej. Mała forma zmusza Chopina do maksymalnej dokładności w wyborze podstawowej intonacji, do dokładnego muzycznego trafiania do celu – przekazania emocjonalnego napięcia utworu. Przy tym faktura melodii zawiera lwią część artystycznego bogactwa treści. Skupienie sensu w lakonicznych frazach muzycznych wymaga od wykonawcy skoncentrowania uwagi na najdrobniejszych szczegółach muzycznego intonowania.

I tak np. melodia podchwytuje intonacje akompaniamentu, co stwarza atmosferę zgodności intonacyjnej i emocjonalnej (Prel. 3 i 13) lub „mimowolnie” powtarza je, tworząc wrażenie zależności (Prel. 2).

Niezwykłą koncentracją indywidualnej wyrazistości przepełnione są recytatywy chopinowskich utworów. Bardzo ważne są nawet najkrótsze epizody pojedynczego głosu, ponieważ są one jak gdyby monologami lirycznymi, uświadomieniem poetyckim, wypowiedzią autora. Jest to jedna z zasadniczych cech stylu Chopina, która wystąpiła w szeregu preludiów (2, 11, 12, 15, 25). Wygłoszenie takich monologów często określa treść utworu, koncentrując na sobie treściową (nie dynamiczną) kulminację.

Rozpiętość akustyczna w połączeniu z artystycznym czasem faktury melodii częstokroć wprowadza nowe formy twórcze, co w połączeniu z surowymi klasycznymi zasadami myślenia muzycznego tworzy gibkość muzycznej dramaturgii. Tak rozszerzając się (w Prel. 2) lub kurcząc (w Prel. 6) wewnątrz surowych reguł czasowych, melodia wzmacnia (na równi z dynamiką) kulminację. A w Preludium e-moll tworzy równoległe swoją formę. Wyraźny kontrast „spętanych” w intonacji (maksimum tercja) i w czasie (jednostajna pulsacja rytmiczna) i „wolnych”, jeśli chodzi o skalę (do dwóch oktaw wewnątrz fragmentu) i grupowanie rytmiczne fragmentów melodii, wyrysowuje oryginalną dramaturgię fakturową: A-spętany B-wolny A-spętany B₁-wolny A-spętany B₂-wolny A-spętany, w której widać powtarzanie się epizodu A-spętany, ale bezpośredni rozwój epizodu B-wolny w połączeniu z czasem muzycznym kurczącym się dla A i rozszerzającym dla B, melodia dyktuje swoją, różną od czysto teoretycznej, formę tego utworu.

W Preludium 15-m melodia recytatywu łączy w sobie dwie tendencje fakturowe: swobodną narrację w przestrzeni dźwiękowej i czasowej w 1-m i 3-m rozdziałach formy 3-częściowej i ruch miarowy chorału środkowego epizodu. W recytatywie wypowiedź muzyczna rozwija się w swobodnej przestrzeni wysokich dźwięków, ale w surowej pulsacji. Ta synteza fakturowa melodii, na równi z recytatywnością, podkreśla wieloznaczeniowość danego epizodu.

Faktura preludiów wspaniale ilustruje charakterystyczne cechy notacji chopinowskiej, która „zmusza” wykonawcę (w ślad za kompozytorem) do odkrywania i korzystania z akustycznych możliwości fortepianu. Chopin znajduje różne sposoby przekazu w zapisie nutowym informacji o możliwym ustawieniu proporcji brzmienia faktury. Oprócz proporcji wysokodźwiękowych (obiektywnie niezmiennych) i dynamicznych (wyrażających się w czasowym rozsunięciu frazy) proponuje się proporcje intensywności wydobywania dźwięku w jednoczesnym (lub prawie jednoczesnym) brzmieniu, wysuwając na pierwszy plan jedne dźwięki i odsuwając na drugi (a czasami trzeci, czwarty...) plan inne. Wykonanie tego co napisane w nutach jest możliwe tylko przy wielowarstwowym brzmieniu faktury. Płaskie (nawet najładniejsze) brzmienie wszystkich poziomów faktury zakłóca sposób ujęcia materiału muzycznego, innymi słowy jest ono niewykonaniem tekstu nutowego.

Trzeci wymiar czyli objętość to nieodłączna część stylu chopinowskiego. Czasami objętość brzmienia tworzy się jak gdyby „sama z siebie” bez dodatkowych wskazówek autora. Akustyczne brzmienie faktury rozpada się na różne poziomy. I tak np. w drugim Preludium akompaniament w lewej ręce

składa się z interwałów (kwint, septym, oktav...), ale rzeczywiste udźwiękowanie tego ujęcia wyodrębnia melodię wewnątrz rozłożonej decymy. Ten efekt akustyczny faktury jest na tyle wyrazisty, że jest słyszalny nawet podczas najbardziej nieudolnego wykonania tego Preludium.

Oryginalny sposób akustycznego rozrastania się brzmienia z jednej nuty znajdujemy w akompaniamencie 21-go Preludium. Akompaniament melodii jak gdyby „oddycha”, na przemian zwiększając i zmniejszając swoją objętość, a dalej pomaga stworzyć jaskrawą kulminację preludium.

Nie mniej ulubionym sposobem poszukiwań objętości brzmienia jest rozwarstwienie jednogłosowej melodii (Preludium 11) i rozpad na motywy wtórujące, podkreślające wyrazistość podstawowej intonacji (Preludium 25).

Ale oprócz tych wszystkich charakterystycznych przykładów, w dowolnym preludium (jak i dowolnym utworze Chopina) stwierdzimy zapis wskazujący na dyferencjację jednoczesnego brzmienia, czyli tembrową objętość udźwiękowania.

Cykl preludiów to również swoisty alfabet napięcia emocjonalnego muzyki Chopina. Charakterystyczne, że i tutaj utrzymuje się swoista równowaga: jedenaście z dwudziestu sześciu preludiów jest napisanych w szybkim tempie od Allegro do Presto, a sześć w bardzo wolnym. Pozostałe preludia „zapełniają” gamę wymiarów czasowych od Sostenuto do Molto agitato, które bardziej wskazują na napięcie emocjonalne wykonania, aniżeli szybkość przeplatania wartości. Przy tym ani jedno preludium nie jest oznaczone przez autora metronomem co jest dość charakterystyczne dla całej twórczości Chopina. Również zwraca na siebie uwagę duża różnorodność pulsacji metrycznej. Na równi z indywidualizacją charakteru muzyki, to sprawia, że każde z preludiów jest unikalne i otwiera szeroką gamę nastrojów muzyki Chopina.

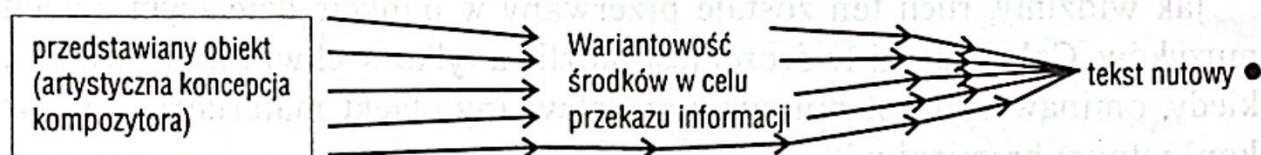
Pianista i faktura

Napięcie emocjonalne utworu to coś obiektywnego i zawsze (w dowolnych warunkach) ujawnia się w procesie udźwiękowania tekstu nutowego, czy też jest to wyłącznie zasługa wykonawcy, tworzącego określone napięcie emocjonalne w chwili wykonania utworu? Przy takim ujęciu problemu utwór muzyczny jak gdyby „rozwarstwa” się na dwie części: tekst nutowy utworu i jego udźwiękowanie przez wykonawcę. Stąd dwa pojęcia faktury: faktura (rysunek) tekstu nutowego (potencjalne brzmienie) i faktura dźwiękowa utworu (realne brzmienie).

Po to by głębiej przyjrzeć się temu problemowi, przytoczymy interesujący cytat z artykułu L. Mazela „O typach koncepcji twórczych”: „Często zdarza się, że kompozytor, zapoznawszy się z interpretacją jego utworu przez muzykologa, reaguje następująco: „wszystko to jest oczywiście bardzo interesujące i być może w jakimś stopniu słuszne, ale ja tak nie myślałem, moja koncepcja była inna...”*. Jeśli nie brać pod uwagę przypadków elementarnych błędów muzykologa lub niezgodności wyników pracy kompozytora z jego koncepcją, to okaże się, że w opisywanej, dość typowej sytuacji, wyobrażenia dwóch muzyków zwykle leżą jak gdyby na różnych płaszczyznach. „Uściślijmy, że mowa jest o urzeczywistnionej koncepcji, która została „zrealizowana w strukturze utworu i może być z niej „wyczytana” (w niej usłyszana)”. Innymi słowy, powstaje „niezrozumienie” przez interpretatora koncepcji kompozytora w tym lub innym utworze. Jeśli na miejscu interpretatora-teoretyka postawić interpretatora – pianistę (co jest całkiem prawdopodobne), to powstaje sytuacja dotycząca istoty interesującego nas problemu. Kompozytor tworzy utwór po to, żeby językiem muzyki powiedzieć o czymś, co go w danej chwili najbardziej interesuje. Specyficznymi środkami wyrazu sztuki

* L. Mazel, „O typach koncepcji twórczych” – „Muzyka Współczesna”, 1976 r. N 5

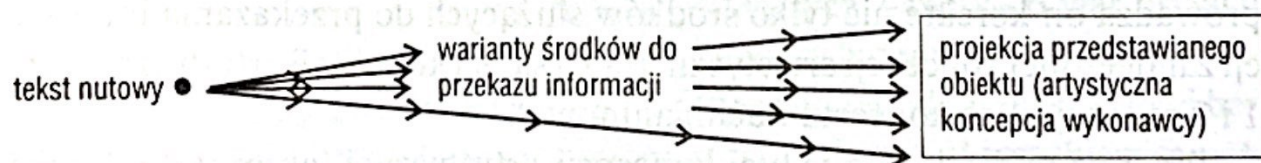
muzycznej (rytm, harmonia, melodia itp.) zaszyfrowuje swoją koncepcję artystyczną (pejzażowo-obrazową, filozoficzną, stylową itp.) przy pomocy notacji muzycznej. Przy tym tekst nutowy zakończonego utworu jest końcowym rezultatem starannego doboru środków muzycznych, którego celem jest dokładne oddanie koncepcji artystycznej. Od dużej ilości wariantów (harmonii, rytmu, melodii i in.) kompozytor dochodzi do jednego, najlepiej jego zdaniem, oddającego jego koncepcję. Proces ten można schematycznie przedstawić następująco:



Tak więc tekst nutowy zawiera niewątpliwie informację estetyczną o koncepcji artystycznej kompozytora, ale nie bezpośrednią, a pośrednią, zaszyfrowaną. Innymi słowy, koncepcja twórcza kompozytora kończy ruch w punkcie, który wchłania całą energię procesu twórczego, ale nie przedstawia go, a więc nie daje możliwości odkrycia „tajemnicy” samej koncepcji.

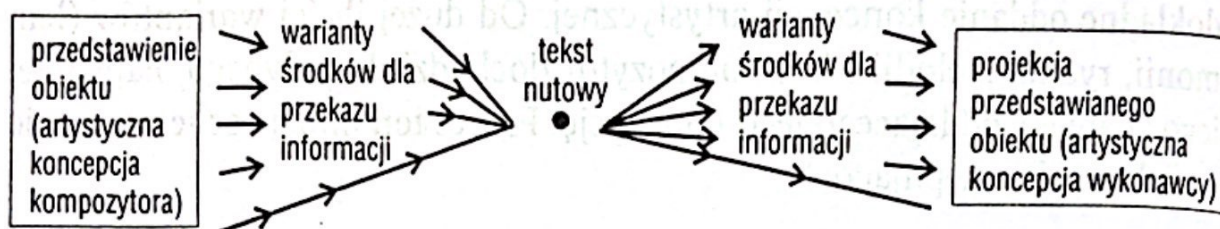
Natomiast dla wykonawcy tekst nutowy jest punktem wyjścia w procesie twórczym do realizacji koncepcji twórczej.

Na schemacie można byłoby proces ten przedstawić w formie projekcji (fotografii) przedstawianego obiektu:

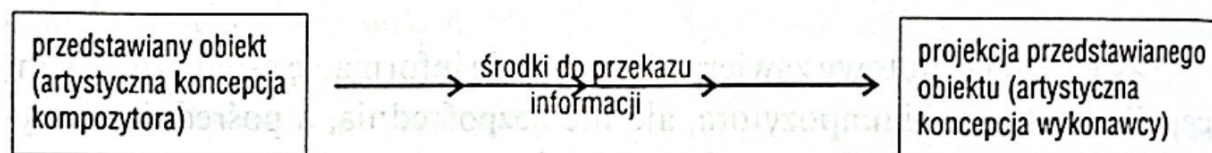


Realizacja koncepcji artystycznej wykonawcy odbywa się poprzez staranny dobór środków muzycznych, ale teraz już wykonawczych (barwa i współzależność dźwięków, tematyka, dynamika i in.) skierowanych na jak najbardziej dokładną oprawę dźwiękową koncepcji, powstałej w wyniku rozszyfrowania tekstu nutowego utworu. Podobnie jak zdjęcie obiektu może być wykonane aparatem fotograficznym przy pomocy różnych ujęć, każdy wykonawca wybiera swój punkt dla przedstawienia obiektu. Koncepcja twórcza materializuje się w każdej konkretnie zrealizowanej interpretacji dźwiękowej.

Po połączeniu dwóch schematów otrzymamy rysunek przedstawiający drogę od koncepcji artystycznej autora do koncepcji artystycznej wykonawcy:



Jak widzimy, ruch ten zostaje przerwany w punkcie dzielącym dwóch muzyków. Całość drogi twórczej jest możliwa tylko w chwili improwizacji, kiedy, ominąwszy tekst nutowy, przedstawiany obiekt materializuje się w konkretnym brzmieniu:



Ale nawet w tych przypadkach, kiedy sam kompozytor jest wykonawcą własnego utworu, mimowoli zaczyna proces twórczy od punktu dzielącego dwa poziomy istnienia utworu muzycznego. Nawet wprowadzając nieznaczną wariantowość (w czasie gry, ale nie do tekstu nutowego) melodii czy rytmu, lub zmieniając sylwetkę, czyli interpretację własnego utworu, kompozytor pozostaje wykonawcą różnie traktującym jedną i tę samą koncepcję artystyczną. Natomiast wnosząc poprawki do tekstu nutowego, tym samym przeprowadza on korektę nie tylko środków służących do przekazania informacji zamierzonej koncepcji artystycznej, ale i samej koncepcji artystycznej (np. 1 i 2 redakcja 1-go koncertu Rachmaninowa).

Przerwa w drodze od jednej koncepcji artystycznej (autora) do drugiej (wykonawcy) może być bardzo długa (kilka wieków) i nawet ostateczna (utwory nie wykonywane). Dlatego w celu wznowienia twórczego procesu muzycznego niezbędna jest aktywna wola interpretatora, który będzie w stanie wyzwolić energię, zaszyfrowaną w tekście nutowym, po swojemu interpretując „odgadniętą” główną myśl.

Jeśli tytuł utworu lub komentarz samego kompozytora nie zawierają mniej więcej konkretnych informacji odkrywających tajemnicę koncepcji artystycznej, to dla wykonawcy pozostaje tylko tekst nutowy z jego cechami ujęcia (fakturą). On z kolei nie ujawnia koncepcji kompozytora, ale tylko ją przybli-

za. Dlatego koncepcje kompozytora i interpretatora mogą znajdować się w różnych płaszczyznach, ale w określonych granicach napięcia emocjonalnego.

Napięcie emocjonalne brzmiącej muzyki to jedyny środek oddziaływania nie wymagający dodatkowego przekładu. Nawet nieprzygotowany słuchacz jest w stanie odczuć różne strony emocjonalne pod wpływem różnych pod względem napięcia emocjonalnego fragmentów (utworów). Napięcie (gr. *tonos*) to podstawowa cecha dowolnego utworu muzycznego. Właśnie ono leży u podstawy koncepcji artystycznej kompozytora (mniejsze znaczenie mają konkretne fakty, które spowodowały napięcie emocjonalne i pobudziły impuls twórczy). Dlatego uchwycenie napięcia emocjonalnego utworu przez wykonawcę to próba nastrojenia się na jednakową falę emocjonalną z twórcą tego utworu. Nastrojenie to, przy najszerszych odchyleniach interpretacyjnych, utrzymuje utwór w określonych granicach nastroju emocjonalnego: wesołego, smutnego, spokojnego, wzburzonego itd. Naruszenie tych granic nie jest interpretacją, a zniekształceniem (np. traktowanie wolnego, spokojnego utworu jako szybkiego, żywiołowego itp). Napięcie emocjonalne jest „mostkiem”, który może połączyć obie koncepcje artystyczne (kompozytorską i wykonawczą) w jednolity nieprzerwany potok energii twórczej pod warunkiem, że jest ona skierowana od utworu (tekstu nutowego) do wykonawcy, czyli będzie kształtowana przez energię zakodowaną w samym utworze, a nie odwrotnie.

Emocjonalna strona utworu łączy się u L. Mazela z pojęciem tematu „pierwszego rodzaju”, a więc wypowiedź autora wyrażająca określone uczucia, wywołane przez rzeczywistość lub bezpośrednio okoliczności życiowe. Tematy pierwszego rodzaju ucieleśniają w muzyce zjawiska o wartościach ogólnoludzkich (pozamuzyczne): stosunki między ludźmi, patriotyzm, stosunek do problemów życia i śmierci itp., dlatego łatwo poddaje się opisowi bez użycia fachowej terminologii, np.: muzyka przepojona jest smutkiem samotności lub budzi wspomnienia stanu zakochania, bądź wyraża niepohamowany poryw, zachwyty itp.

Temat „drugiego rodzaju” łączy się z ujawnieniem w utworze wypowiedzi o środkach wyrazu, o muzyce i jej możliwościach, np. wykorzystanie opadającej półtonowej intonacji westchnienia, wtórującej polifonii, nietradycyjnej kolejności harmonicznego i in.

Jeśli to określenie tematów pierwszego i drugiego rodzaju przenieść w kierunku problemów wykonawczych, to okaże się, że przed muzykiem interpretującym dzieło kompozytora staje zadanie polegające na, z jednej strony,

z głębszymi tajemnicami pierwszego rodzaju (nastrój, napięcie emocjonalne), z drugiej – opanowaniu dźwiękowych możliwości faktury, a więc tematu drugiego rodzaju.

Należy zauważyć, że interpretacja dowolnego preludium Chopina wymaga od wykonawcy wykonania zarówno jednego jak i drugiego zadania. Miniatury w różnych proporcjach zawierają elementy nowatorstwa kompozytorskiego (tematy drugiego rodzaju) w połączeniu z rozwiązaniem zadań ogólnoestetycznych (tematy pierwszego rodzaju).

„Graficzną” stronę utworu muzycznego zaczęto nazywać fakturą od chwili, kiedy nie tylko sama myśl muzyczna ale i sposób jej ujęcia, zaczęły nabierać indywidualnego charakteru. Za protoplastę niepowtarzalnych faktur uważa się Chopina. Tę obiektywną (zapisaną na papierze) fakturę utworu teoretycy rozumieją jako „ogół jego głosów” (i grup głosów) rozpatrywanych z punktu widzenia ich charakteru, połączenia i funkcji w muzycznej całości. I tak np. faktura jakiegokolwiek fragmentu może zawierać główny głos melodyczny (z możliwymi podwojeniami), głos basowy, głosy wytrzymujące dźwięki harmonii, głosy tworzące określoną figurację harmoniczną lub melodyczną, głosy podkreślające tę lub inną formułę rytmiczną, wreszcie głos (lub głosy), które wykonują melodię (tak zwany kontrapunkt), dopełniają główną melodię. Takie są w ogólnych zarysach podstawowe elementy faktury, możliwe „figuracje fakturowe głosów (grup głosów)”... I dalej... „faktura jest jednym ze stałych czynników określających charakter wyrazistości muzycznej”¹. Organicznie wpłata się ona w „artystyczną wartość utworu muzycznego, gdzie „melodyka, harmonia, fakturowe rodzaje ujęcia i forma muzyczna utworu są zaledwie różnymi stronami jednolitego żywego „organizmu” muzyki i ich prawidłowości podporządkowane są koncepcji artystycznej kompozytora”².

W tych (i podobnych), niewątpliwie słusznych sformułowaniach, odsłania się wizualny (nutowy) obraz utworu muzycznego z „teoretycznym” bogactwem możliwego brzmienia.

Wyjaśnienie terminu w ogólnie dostępnym znaczeniu, które znajdujemy w słowniku encyklopedycznym z 1979 roku, gdzie faktura (z łac. *factura* – opracowanie) traktowana jest jako:

- 1) w muzyce – całość środków przedstawienia muzycznego (melodia, akord, figuracja i in.), tworzący kanwę dźwiękową utworu,
- 2) w sztukach plastycznych charakter powierzchni utworu – odkrywa

1 L. Mazel, Budowa utworów muzycznych. Moskwa, „Muzyka”, 1979 r., s. 131-132

2 Skriebkow S.S., Artystyczne zasady stylów muzycznych, Moskwa 1973, s. 7

dwoistość jej funkcji, a mianowicie – konstruującą („całokształt tworzący”) i obrazową („charakter powierzchni”).

Łącząc to określenie z interesującym nas zagadnieniem można powiedzieć, że konstruująca to nutowo strukturalna strona faktury, a obrazowa – dźwiękowa, określająca „charakter powierzchni” brzmienia zapisanej w nutach faktury.

Oto dlaczego w objaśnieniu zawartym w muzycznym słowniku encyklopedycznym (1990 r.) faktura określana jest jako „końcowe ogniwo łańcucha” pojęć współzależnych: układ muzyczny (zasada ujęcia) – kanwa muzyczna (pierwotne, czasami schematyczne pojęcie) – faktura (końcowy wynik) okazała się postrzeganą zmysłowo, bezpośrednio słyszalną dźwiękową warstwą muzyki”. Ta definicja określa przede wszystkim plastyczną funkcję faktury, odzwierciedlającą poprzez umowne, rozpowszechnione wśród muzyków, opinie „materialność dźwiękową” utworu (zakres – „rozłożysta” – ciężar – „masywna”, gęstość – „przeźroczysta” i in.).

Obrazowość brzmienia, zapisana w nutach, za pośrednictwem wyboru barwy (pozycja rejestrowa) prowadzenia głosów i umownie przy wykorzystaniu pedału (była o tym mowa wyżej) należy do ogólnej charakterystyki dźwiękowej strony utworu. W każdym konkretnym przypadku wykonania tego samego utworu, na równi z ogólnymi, dużą rolę odgrywają charakterystyki indywidualne: barwa (sposób wydobycia dźwięku), prowadzenie głosów (oddanie pierwszeństwa temu lub innemu głosowi), jeden z wielu wariantów pedalizacji.

To oznacza, że wykonanie może dokładnie oddać tylko obiektywnie obrazową stronę faktury (zakres różnorodnych rejestrów). Realne brzmienie (subiektywnie obrazowa strona) wzbogaca ją, bądź zubaża.

Dlatego gdy czytamy (np. w książce Liszta) o utworach Chopina: „cudowne i bogate detale nie zaćmiewają całości... ornamentyka nie obciąża elegancji głównych zarysów”³, to jednocześnie otrzymujemy „przepis” na interpretację brzmieniową tekstu nutowego, ponieważ złe wykonanie może właśnie bogatymi detalami zaćmić całość, a ornamentyką przytłumić główne zarysy. Właśnie na tym polega wzajemne oddziaływanie obiektywnie obrazowej strony faktury i wariantu subiektywno-obrazowego. „Widzenie” faktury przez wykonawcę zamienia się w jej „słyszenie” które następnie materializuje się w dynamice, barwie, artykulacji, pedalizacji i in. środkach wyrazu rozłożonych w czasie, tworząc przestrzeń dźwiękową utworu.

³ Liszt F., F. Chopin, Moskwa 1956, s. 427

Stąd powstaje konieczność określenia faktury jako „artystycznie racjonalnej trójdzielnej muzyczno-przestrzennej konfiguracji kanwy dźwiękowej, zróżnicowanej i łączącej pionowo, poziomo i w głąb ogół komponentów (E.W. Nazajkiński), lub „artystycznej całości w budowie dźwiękowej kanwy muzycznej, utworzonej poprzez zestawienie jej elementów” (W.G. Moskalenko).

Zwróćmy uwagę, że przedstawione wyżej definicje dotyczą charakterystyki dźwiękowej faktury i mogą pełnić funkcję zarówno obiektywno-obrazową jak i subiektywno-obrazową. Tak więc, jeśli pojęcia „ogół komponentów” lub „zestawienie jej elementów” wypełnić konkretną treścią, to, w pierwszym przypadku, są to obiektywne (kompozytorskie) środki wyrazu: rejestr, prowadzenie głosów, harmonia itp. a w drugim – subiektywne (wykonawcze): barwa i proporcja dźwięku, artykulacja, skala dynamiczna, koloryt akustyczny i in. Przy czym zarówno w pierwszym jak i w drugim przypadku najlepszy efekt uzyskuje się zazwyczaj przy pomocy kilku środków, prowadzących do tego samego celu, oddziałujących najpierw na wykonawcę (tekst nutowy – potencjalne brzmienie), następnie na słuchacza (interpretacja tekstu nutowego – realne brzmienie).

Wielowarstwowość kanwy muzycznej znajdziemy praktycznie w dowolnym utworze Chopina. Rysunek fakturowy jego dzieł jest bardzo wyraźny i już przy pierwszym zetknięciu z utworem nakierowuje pracę słuchu wewnętrznego na budowanie brzmienia pionowego, poziomego, oraz na jego głębię (np. preludia 9, 13, 15 i in.). Współzależność brzmienia poszczególnych głosów uwarunkowana jest funkcjonalnością: melodia, bas i akompaniament, i określa obiektywnie obrazową charakterystykę utworu, a więc rozwija się na określonej przestrzeni rejestrowej. Ten układ rejestrowy określa obiektywną linię pionową chwilowego brzmienia, a rozwijanie się każdego z głosów w czasie – jego linię poziomą. Trzeci wymiar brzmienia – głębia – nie jest obiektywnie niezmienny, ponieważ wymaga współzależności nie tylko rejestrowej, ale i tembrowo-akustycznej. Dźwięk fortepianu łatwo jest zmienić, dlatego możliwe jest podkreślenie różnych warstw faktury (np. górny dźwięk w akordzie) w zależności od znaczenia tej warstwy w realizacji koncepcji artystycznej. Chopin znajduje różne sposoby przekazu tej informacji przy pomocy rysunku fakturowego (np. preludium Nr 8) i rozwarstwienia polifonicznego (prel. N 1), ale czasami problem proporcji brzmienia tembrowego pozostaje „między wierszami” (prel. N 13, 19).

Tembrowe budowanie faktury przez wykonawcę tworzy akustyczną linię pionową brzmienia. „Na powierzchni” znajduje się nie to, co zapisane jest

wyżej (w wysokim rejestrze), a to co wyraźniej brzmi i co zwraca na siebie uwagę podczas przesłuchiwania całości. Wykonawca według własnego uznania buduje pierwszy, drugi (i inne) plan brzmienia, przybliżając to co ma dla niego szczególne znaczenie i oddalając to, co drugoplanowe.

Wieloplanowość faktury określa specyfikę intonowania fortepianowego. W przeciwieństwie do instrumentów jednogłosowych, pianista buduje wzajemny stosunek dźwięków nie tylko w poziomie (intonowanie melodyczne), ale i w pionie. Każde konkretne subiektywno-obrazowe brzmienie odsłania zakres faktury przy pomocy różnorodnej współzależności tworzących ją głosów i określa strukturę dźwiękową koncepcji artystycznej.

Tę specyfikę najbardziej podkreślił i rozwinął Chopin w swojej twórczości. Dlatego Feinberg zauważa, że jego styl „bardziej uwidacznia się w linii pionowej, niż w kontrastowych poziomych liniach rozwoju. Jego idee muzyczne przejawiają się raczej w fakturze, niż w przeciwstawieniu tematów”⁴.

Chopin starannie opracowywał metodę kształtowania podstawowej idei i maksymalnie dokładna informacja o budowaniu pionowych proporcji brzmienia grała ważną rolę w jego realizacji. Tak niewątpliwie ogólne wyobrażenie całości doprowadziło do uściślenia zapisu nutowego etiudy Asdur, gdzie początkowe ujęcie melodii przy pomocy ćwierćnut niezupełnie odpowiadało koncepcji artystycznej kompozytora (być może zbyt „odrywał” melodię od pozostałej faktury) i Chopin usunął laski ćwierćnut pozostawiając tylko bardziej znaczące melodyczne i niektóre basowe nuty.

Warstwy intonowania pionowego budowane są w zależności od obiektywno-obrazowych charakterystyk tam, gdzie wyraźne są proporcje brzmienia (namacalne w tekście nutowym, jak w preludium Nr 9). W tego rodzaju fakturze każdy wykonawca w większym lub mniejszym stopniu zbuduje linię pionową brzmienia zgodnie ze schematem: pierwszy plan – melodia, drugi plan – bas, trzeci plan – akompaniament (triolami) w dowolnym wariacie subiektywno-obrazowego brzmienia. Ale w wielu przypadkach budowanie pionowych proporcji nie „leży na powierzchni” tekstu nutowego, dlatego wymaga od wykonawcy wytężonej pracy słuchowej.

W tym momencie należy poruszyć kwestię obszaru brzmienia i obszaru percepcji tego brzmienia. Jak wiadomo, słuch w pierwszej kolejności przyśwaja (chwytą) te dźwięki, które brzmią głośniejsz lub wyraźniej. Najczęściej jest to melodia zarysowana przez pianistę w procesie intonowania, która ma podstawowe wyraziste znaczenie, tworząc strukturę obrazu artystycznego.

⁴ Feinberg S.E., „Pianistyka jako sztuka”, wyd. Muzyka, Moskwa 1969, s. 96

Jej rozwój tworzy linię poziomą dźwiękoprzestrzennej perspektywy i „prowadzi” za sobą słuchacza.

„Zdarzeniowość” ogranicza się dla niego dramaturgią tego rozwoju. Wszystkie pozostałe elementy brzmiącej faktury są podporządkowane i odgrywają rolę drugoplanową. Obszar brzmienia wypełnia się w zasadzie tą główną ideą muzyczną. Percepcja tylko tego dominującego obszaru dźwiękowego jest charakterystyczna dla słuchania muzyki w ogóle. Na przykład przez miłośnika (nie profesjonalistę) muzyki klasycznej lub muzyka rozkoszującego się wykonaniem utworu w interpretacji bliskiej jego rozumieniu. W takich przypadkach można mówić o współbrzmieniu (zbieganiu się) obszaru brzmienia i obszaru percepcji.

Wykonawca, będący jednocześnie słuchaczem swojej gry, nie może sobie pozwolić na „zawężanie” obszaru percepcji brzmienia do jednego podstawowego elementu muzycznego. Ponieważ w tym wypadku współrzędne wertykalne mogą być sprzeczne względem siebie, zakłócając stylistyczne prawidłowości muzyki.

Logika języka muzyki powinna być stale uzupełniana przez wzajemny związek najdrobniejszych elementów. Profesjonalna percepcja powinna obejmować całą partyturę brzmienia z jej podstawowymi, pobocznymi i trzeciorzędowymi formacjami. Na to wskazywał Nejhaus zwracając uwagę na pracę słuchu w intonowaniu romantycznej homofonno-harmonicznej faktury: „Etiuda Chopina es-moll op. 10. Pierwszy plan – melodia, drugi plan – bas, długie, ciągnące się przez cały takt lub pół taktu dolne nuty, trzeci plan – ruch szesnastek w środkowym głosie. Przy nieprzebrzeganiu tej naturalnej trójplanowości, która za chwilę przechodzi w czterogłos, a więc wymaga już czterech planów, cały utwór, jakkolwiek „wyraziście” próbowano by go grać, staje się mglisty i niezgrabny”⁵. Zwiększenie warstw, o którym mówi Nejhaus, spowodowane zostało „zawężeniem” percepcji słuchowej i „nie trafianiem” na jej pole trzeciorzędowego elementu faktury (szesnastek).

Poszerzenie obszaru brzmienia pozwala czasami wzbogacić naturę intonowania artystycznego melodii przy pomocy żywego i wyraźnego tła, żeby podkreślić jej logiczno-znaczeniowe impulsy, jednocześnie je aktywizując. I tak na przykład w preludium e-moll opadająca półnutowa intonacja melodii może odezwać się „echem” w akordach akompaniamentu.

O znaczeniu obszaru percepcji słuchowej pisał i Goldenweizer: „nie można uchwycić tego co zasadnicze, jeśli to, co je otacza nie pomaga, nie harmo-

⁵ Nejhaus G., „O sztuce gry na fortepianie”, Moskwa, wyd. „Muzyka”, s. 87-88

nizuje, a przeciwnie – przeszkadza... Najbardziej prymitywny szablonowy akompaniament powinien żyć swoim rytmiczno-dynamicznym życiem i tylko na takim, do końca wyjaśnionym i wypracowanym tle może ożyć linia prowadząca, może pojawić się obraz całości⁶.

6 Goldenweizer A.B., O wykonawstwie muzycznym. Zagadnienia sztuki muzyczno-wykonawczej, Moskwa 1958, wyd. 2, s. 5

Obrazowy potencjał faktury

Materia brzmiącej muzyki jest bardzo niestabilna, ponieważ powstaje z dźwięków w czasie. W tekście nutowym możliwy jest zapis tylko umownych współrzędnych wysokości i szybkości następowania po sobie dźwięków. Te współrzędne mają stosunkowo stałe wielkości – odpowiednie nastrojenie instrumentu i skorelowanie następowania po sobie dźwięków z jednostką czasu (sekundą). Są one osnową każdego tekstu nutowego i niektórzy kompozytorzy, np. Bach, ograniczali się do tych środków, sądząc, że współrzędne te są same zdolne przekazać myśl artystyczną utworu muzycznego. Z czasem pojawiły się dodatkowe oznaczenia: dynamika, artykulacja, pedalizacja i słowne oznaczenie tempa oraz nastroju muzyki, które nie poszerzają, ale zawężają granice podstawowych współrzędnych: uściślenie siły, charakteru dźwięku, odchyłek czasowych. Kompozytorzy używają różnorodnych dodatkowych oznaczeń po to, by najdokładniej zapisać idealne brzmienie utworu, ale żywa muzyka (brzmiąca w wyobraźni lub pod palcami kompozytora), trafiając do innego świata materialnego (graficzny wizerunek na papierze) nieuchronnie traci swoje pierwotne walory. Płynną materię dźwięków kompozytor przerabia na materiał statyczny systemu znaków, zapewniając możliwość realizacji idei muzycznej, ale nie samej idei. Zapis nutowy spełnia tylko funkcję znakową. Natomiast wykonawca musi znowu przerobić utwór muzyczny, transformując statyczność grafiki nutowej na następowanie po sobie dźwięków. Przytoczony wcześniej schemat wznowienia procesu twórczego pokazuje, że przetwarzając tekst nutowy, wykonawca nie może „wrócić” do idealnego brzmienia (koncepcji kompozytora), ale na jego podstawie stworzyć własną koncepcję, swoje rozumienie idealnego brzmienia utworu (koncepcji kompozytora). Zapis nutowy jako taki nie „obejmuje” asocjacji emocjonalnych, ale może przekazać informację o potencjalnej możliwości „włączenia” ich w czasie żywego brzmienia.

Potencjalne brzmienie zależy od całokształtu wszystkich konkretnych warunków: obiektywnych (jakość instrumentu, akustyka itp.), subiektywnych

(myślenie muzyczne, technika, indywidualna maniera wykonawcy itp.), jak również przypadkowych (stan emocjonalny w czasie wykonania).

Tak więc utwór muzyczny popada w bezpośrednią zależność od indywidualnych cech wykonawcy, poczynając od wyartykulowania dźwięków i kończąc na ogólnej koncepcji, określającej kierunek znaczeniowy dramaturgii muzycznej. W wyniku doboru niezbędnych, czysto wykonawczych środków, powstaje nowe, idealne brzmienie utworu, teraz już w świadomości wykonawcy (wewnętrzne odczuwanie wykonywanej muzyki). Impulsem do doboru środków artystycznych jest budowa treściowa podtekstu utworu, lub, innymi słowy, koncepcja wykonawcza, która przy całej wielorakości wariantów realnego brzmienia tego samego utworu, „utrzymuje” go w określonych dźwiękowych i czasowych współrzędnych, naszkicowanych przez wykonawcę.

Z kolei koncepcja wykonawcza opiera się na tekście nutowym utworu, co powoduje odwrotną zależność (utwór popada w zależność od indywidualnych cech wykonawcy, a koncepcja wykonawcza zależy od obiektywno-obrazowych właściwości utworu).

Tak więc w osobliwym dwufazowym życiu utworu muzycznego istnieją dwa stabilizujące etapy: tekst nutowy – odnotowujący końcowy wariant fantazji kompozytorskiej i koncepcja wykonawcza – odnotowująca w pamięci końcowy wariant fantazji wykonawczej. Zarówno tekst nutowy, jak i koncepcja wykonawcza, mogą być zmienione przez ich autorów, ale równie dobrze mogą pozostać niezmienione. Jednocześnie istnieje zasadnicza różnica egzystencji tych dwóch faz utworu muzycznego. Pierwsza – tekst nutowy – może być dostępna dla szerokiego kręgu muzyków, podczas gdy druga – koncepcja wykonawcza – przejawia się w konkretnym brzmieniu (koncertowym bądź w nagraniu) tylko jako jednorazowy, czyli jeden z możliwych wariantów koncepcji wykonawczej. Natomiast ona sama jest „własnością” tylko samego wykonawcy jako sposób jego myślenia muzycznego w granicach danego utworu. Nawet przy pomocy słownego komentarza do swojej koncepcji, wykonawca może wskazać tylko zasadnicze punkty orientacyjne emocjonalnego i semantycznego rozumienia tematu, języka i faktury utworu muzycznego, bezmierna różnorodność współzależności których warunkuje wielorakość koncepcji wykonawczych tego samego utworu. Dla szerokiego kręgu słuchaczy staje się dostępny tylko jeden, teraźniejszy wariant tej koncepcji, który zawsze różni się od idealnego, istniejącego w świadomości wykonawcy.

Stworzenie interesującej koncepcji utworu muzycznego wymaga od wykonawcy twórczych poszukiwań, intensywnej pracy słuchu, jak również ro-

zumienia stylistycznych regularności muzyki, ponieważ idea wykonawcza jest wprost proporcjonalna do tego na ile wyraża ona charakterystyczne cechy utworu. Siła obrazu artystycznego zależy tak od wyobraźni wykonawcy, jak i stosunku tego obrazu do charakteru danego utworu. Dysproporcje z reguły osłabiają emocjonalną percepcję muzyki, ale im większa potencjalna wyrazistość faktury (np. połączenie taneczności i wyrazistości językowej w jednym utworze: mazurki, walce, polonezy Chopina) tym szerszy jest krąg możliwych rozwiązań konceptualnych. Rozpiętość ta szczególnie zwiększa się w utworach, które nie odzwierciedlają bezpośrednio jakichś zjawisk rzeczowych lub w utworach, których tytuły nie niosą w sobie programu emocjonalnego. Taka jest większość utworów Chopina (wśród nich i cykl preludiów). Podobne „...utwory są – w miarę szczególnego skoncentrowania w nich historycznie ukształtowanych środków muzycznych – jak gdyby szczególnego rodzaju magnesami, zdolnymi „przyciągać” różne treści”¹. Stosując ten obrazowy zwrot Mazela do pracy twórczej wykonawcy, można powiedzieć, że skupia się ona właśnie na tym, żeby wyłowić „punkty magnetyczne” przyciągania emocjonalnego w tym lub innym utworze. I im więcej znajdzie on podobnych punktów, tym lepiej udaje mu się odsłonić pełen wyrazu potencjał faktury.

W takim „chwytności” utworu przejawia się indywidualność muzyka-interpretatora. Innymi słowy, każdy z nich znajduje swoje punkty styczności, określające zupełnie różne emocjonalne podejście do tego samego utworu muzycznego, w wyniku czego ujawnia się ten lub inny sposób jego odczytania. Wtedy powstają sytuacje podobne do tej, którą opisuje W. Nikolajew w swojej książce o Chopinie: „Po wykonaniu przez Lenza tematu wariacji pierwszej części sonaty Beethovena As-dur, op. 26, wcześniej wysłuchanej przez Liszta, Chopin zauważył: „Czyż można mówić w tak napuszonej sposób?”². Przykład ten pokazuje, że w oddziaływaniu na ucznia, u dwóch wielkich muzyków ujawniły się różne punkty styczności (przyciągania) z tekstem muzyki Beethovena, ukryte w bogatym potencjale pełnej wyrazu faktury nutowej tego utworu. Tym bardziej do takiej wariantowości odczytania „prowokują” utwory romantyczne, które „burzą” klasyczne stabilne zasady budowania faktury (głos prowadzący, bas i akompaniament), w wyniku czego głos prowadzący może „wyrastać” z figuracji akompaniamentu i na odwrót – ginąć w nim, a ten z kolei, dzięki indywidualizacji, przepojony jest

1 Mazel L., „O typach koncepcji twórczej”, „Współczesna muzyka”, 1976, N 5

2 Nikolajew W., Chopin - pedagog, Wyd. „Muzyka”, Moskwa 1980, s. 70

pełnym wyrazu potencjałem, mającym możliwość, a niekiedy i konieczność, stać się głównym elementem bogactwa treści.

I tak tekst nutowy utworu muzycznego, mimo że nie posiada zdolności „włączania” napięcia emocjonalnego, zawiera (w zależności od wartości artystycznej utworu) potencjał środków wyrazu, który wykonawca może ukażać i rozwinąć w swojej koncepcji. Jednakże trzeba podkreślić, że mamy na uwadze poznanie wyrazistości faktury nie uciekając się do „metody zniekształcenia” według zasady: co by było gdyby akompaniament w preludium e-moll Chopina nie był napisany ósemkami w akordach, a np. ćwierćnutami? I jak ta zmiana wpływa na charakter (napięcie emocjonalne) utworu? Nas interesuje nie sama zasada budowy fakturowej, a artystyczna nieodzowność danej faktury. Analiza zasady budowy fakturowej skłania się ku teoretycznemu aspektowi poznania tekstu nutowego i odpowiada na pytanie jak to zrobił kompozytor, jakimi środkami fakturowymi? Natomiast wykonawców w pracy nad tekstem utworu bardziej interesuje pytanie, dlaczego tak zrobił kompozytor, dlaczego z ogromnej ilości wybrał właśnie ten, a nie inny wariant rozwiązania fakturowego?

Odpowiedź na to pytanie wykonawca znajduje drogą wyobrażenia. Poprzedza ono charakter wydobywania dźwięków i rozmieszczenie ich w czasie. I wtedy ta sama faktura, zapisana w nutach, poddaje się interpretacji, odpowiadającej temu wyobrażeniu. Na przykład powtarzające się nuty można przedstawić i jak krople deszczu – wtedy następowanie ich po sobie może być dość szybkie – i jak dzwony żałobne – wtedy szybkie tempo jest nie na miejscu, i jak przybliżenie i oddalenie jakiegoś przedmiotu – wtedy właściwe jest narastanie i następujące po nim zmniejszanie siły dźwięku itp.

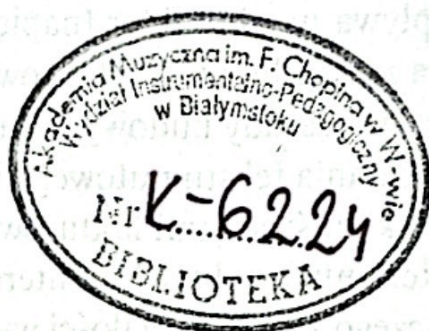
Wyobrażenie kieruje doбором subiektywno-obrazowych środków, w wyniku czego istotnie zmienia się realne brzmienie tej samej faktury nutowej.

I tak na przykład zmiana artykulacji, przy zachowaniu dynamiki i tempa, wpływa na „spoistość” brzmienia, a szybkość następowania po sobie dźwięków, przy pozostałych takich samych warunkach – wpływa na skalę napięcia emocjonalnego od nerwowości do miarowości i całkowitego spokoju, odpowiednio zmienia brzmienie pedału, charakter dźwięku i dynamika. Wszystkie ilościowe i jakościowe parametry brzmienia wyznaczane są przez wyobrażenie wykonawcy o bogactwie treści utworu, to ostatnie natomiast bezpośrednio wpływa na wybór środków wyrazu.

Metodą wyobrażenia w szerokim zakresie posługują się pedagodzy podczas pracy z uczniami, uciekając się do różnego rodzaju porównań, żeby wywołać w świadomości ucznia odpowiednie skojarzenia, które skorygują

wyobrażenie o wykonywanej muzyce i w następstwie ustalą odpowiedni wybór środków wykonania.

Każdy element tekstu nutowego nosi w sobie swoistą skalę możliwych wyobrażeń i nawet przy chęci autora (np. w niektórych utworach współczesnych kompozytorów wskazanie wartości fermaty w sekundach) maksymalnego zawężenia tej skali, jednak zachowana zostaje wariantowość wyobrażenia (choćby pod względem brzmienia, którego nie można zmierzyć). Dlatego można mówić o zależności różnorodności wyobrażenia od pełnego wyrazu potencjału faktury.



Spis treści

Oswojenie z muzyką w procesie wychowania estetycznego	5
O obrazie artystycznym i środkach jego wyrazu w sztuce pianistycznej (na przykładach doświadczenia pedagogicznego szkoły moskiewskiej)	13
Suita na fortepian M. Ravela „Tombeau de Couperin” rozprawa o wykonaniu oraz o możliwościach faktury (problemy interpretacji)	26
Forma i dramaturgia utworu muzycznego (zagadnienia interpretacji 30-ej sonaty Beethovena)	42
Mistrzostwo pianistyczne i opanowanie faktury utworów Chopina i innych kompozytorów	56
Wyrazistość faktury fortepianowej na przykładzie preludiów Chopina (notatki naukowe) Stylistyczne cechy faktury preludiów Chopina	86
Pianista i faktura	100
Obrazowy potencjał faktury	110

K-6224

LUDMILA

– pianistka

Muzycznej Ukrainy.



Urodziła się w Kijowie (Ukraina). Ukończyła Moskiewskie Konserwatorium, tamże ukończyła studia doktoranckie i dokonała przewodów naukowych w zakresie fortepianu. Od 1980 roku pracuje w narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy w Kijowie. Prowadzi klasę fortepianu i praktyki pedagogicznej. Od 1992 r. wykłada także w Państwowym Liceum Muzycznym w Bydgoszczy, a w latach 1993-1995 na zaproszenie Akademii Muzycznej w Bydgoszczy prowadziła kursy specjalistyczne z zakresu sztuki pianistycznej.

Od 1983 roku jest solistką Ukraińskiej Organizacji Koncertowej „Ukrkoncert”. Prowadzi ożywioną działalność artystyczną, występując w recitalach i koncertach symfonicznych. Dokonała nagrań radiowych i telewizyjnych. Jest autorem wielu artykułów poświęconych problemom pianistyki i edukacji estetycznej.

Profesor Wiktor Mierżanow – wybitny rosyjski pianista, kierownik katedry fortepianu w Moskiewskim Konserwatorium tak napisał: *Ludmila Kasjanienko jest niezwykle utalentowaną pianistką, posiadającą interesujący repertuar... Jej błyskotliwa działalność artystyczna w połączeniu z subtelnością i muzycznym talentem dają możliwość uzyskania niezwykle brzmienia i szczególnej ekspresji... W pracach badawczych Ludmila Kasjanienko wykazuje się umiejętnością wnikliwego dostrzegania i analizowania problemów tworzenia form, pokazuje różne drogi ich rozwiązywania wykazuje niezależność w określaniu roli pedału oraz pomysłowość doświadczonej pianistki w rozwiązywaniu zadań technicznych... Autentyczne pragnienie wniknięcia do najbardziej skomplikowanych obszarów kształtowania mistrzostwa pianisty, psychologii wykonawcy, jego indywidualności – wszystko to zawsze przyciągało baczną uwagę Ludmiły Kasjanienko.*

