

Determinanty wykonawstwa muzycznego Na marginesie *Partnerstwa w muzyce* Jerzego Marchwińskiego

1. «Teoretyzacja» koncepcji partnerstwa w muzyce

Książka Profesora Jerzego Marchwińskiego *Partnerstwo w muzyce* (Kraków 2010, PWM) przynosi więcej niż zapowiada tytuł. Owszem, tytułowe partnerstwo w muzyce jest jej osią tematyczną, ale zawiera ona ponadto opinie Autora dotyczące wielu innych kwestii wykonawczych (nie tylko z zakresu gry zespołowej), a także problemów z zakresu teorii wykonawstwa muzycznego w ogóle. Ponieważ są to opinie wybitnego pianisty i pedagoga – nie wolno wobec nich przejść obojętnie.

W „Przedmowie” do *Partnerstwa w muzyce* – pod której główną myślą *nota bene* podpisujemy się w pełni – Profesor Andrzej Jasiński podkreśla, że z Autorem książki go „wiele [...] łączy” (s. 5):

W młodości chodziliśmy do tych samych szkół – ogólnokształcącej i muzycznej, mieliśmy tę samą, bardzo dobrą profesorkę,¹ nasi ojcowie byli organistami, chodziliśmy na te same koncerty, występowaliśmy na tych samych popisach. Na koncercie dyplomowym w średniej szkole muzycznej wykonaliśmy z orkiestrą *Koncert a-moll* Griega: ja – część I, a On – część II i III. Pamiętam, ja grałem z łatwością i przyjemnością; On – kreował.

Może więc będzie nie od rzeczy, jeśli i my odnotujemy na wstępie, co nas łączy z Profesorem Marchwińskim. Otóż oboje jesteśmy z wykształcenia pianistami, a starsze z nas dodatkowo – synem (i wnukiem) organisty oraz uczniem Profesora Marchwińskiego w zakresie kameralistyki (w czasie studiów w ówczesnej warszawskiej PWSM – obecnie: UMFC); tak się ponadto złożyło, że starsze z nas w czasie popisu absolwentów (olsztyńskiej) PŚSM wykonywało *Koncert a-moll* Griega, tyle że część I – a więc część Profesora Jasińskiego, którą (jeśli zawierzyć wspomnieniu) grało jak On „z łatwością i przyjemnością”...

Trzeba jednak odnotować od razu jedną z rzeczy, która nas od Profesora Marchwińskiego różni (choć nas samych łączy). Otóż oboje jesteśmy logikami, a ogólniej – filozofami. Jest to o tyle ważne, że Profesor Marchwiński programowo i *explicite* dystansuje się od «teoretyzacji» swoich opinii. Podkreśla, że „jedynie możliwa” dla niego forma przedstawiania tych opinii – to „refleksje, sugestie, aluzje, sygnały” (s. 63). My natomiast niejako zawodowo jesteśmy – używając słów Profesora Marchwińskiego – „rozmiłowani w obiektywizowaniu wypowiedzi”, w mówieniu „bez cudzysłowu”, w „dochodzeniu do uogólnień” (s. 9).

¹ Chodzi o Stefanię Borkowską z częstochowskiej PŚSM.

Wbrew obawom Profesora Marchwińskiego – nie skłania to nas bynajmniej do zajmowania postawy „środowiskowych prześmiewców” (85). Stoimy natomiast na stanowisku, że koncepcja partnerstwa w muzyce i ogólniej opinie Profesora Marchwińskiego wyrażone w książce poświęconej tej koncepcji – nie tylko nic nie tracą, lecz przeciwnie: pod pewnymi względami wiele zyskają dzięki «teoretyzacji».

Jest ona właśnie głównym celem niniejszego tekstu. Polegać zaś będzie na takiej rekonstrukcji treści *Partnerstwa w muzyce*, aby w efekcie spełnione zostały w możliwie najwyższym stopniu oczekiwania, jakie ma filozof logikoidalny wobec wszelkiej teorii:

- (a) że dziedzina tej teorii będzie miała prosty model;
- (b) że teoria ta będzie sformułowana w ścisłym języku;
- (c) że tezy tej teorii będą dostatecznie uzasadnione – i to uzasadnienie będzie podane *explicite*;
- (d) że ujawnione zostaną najogólniejsze założenia, stanowiące fundament tej teorii.

Taka «teoretyzacja» ma naszym zdaniem walor nie tylko czysto teoretyczny, lecz także pedagogiczny: powinna ułatwić pełną interioryzację zrekonstruowanych w ten sposób opinii przez ich intencjonalnego adresata.

2. Model praktyki muzycznej

Teoria jest idealizacją: uproszczonym obrazem pewnej dziedziny – pewnego fragmentu świata.

Teoria muzyki – jest idealizacją «świata» muzyki.

«Wymodelujmy» sytuację, w której mówi się o wykonawstwie muzycznym (a to znaczy właśnie – dokonajmy odpowiedniej idealizacji: uproszczenia tej sytuacji). Wyjdźmy więc od następującej sytuacji idealnej:

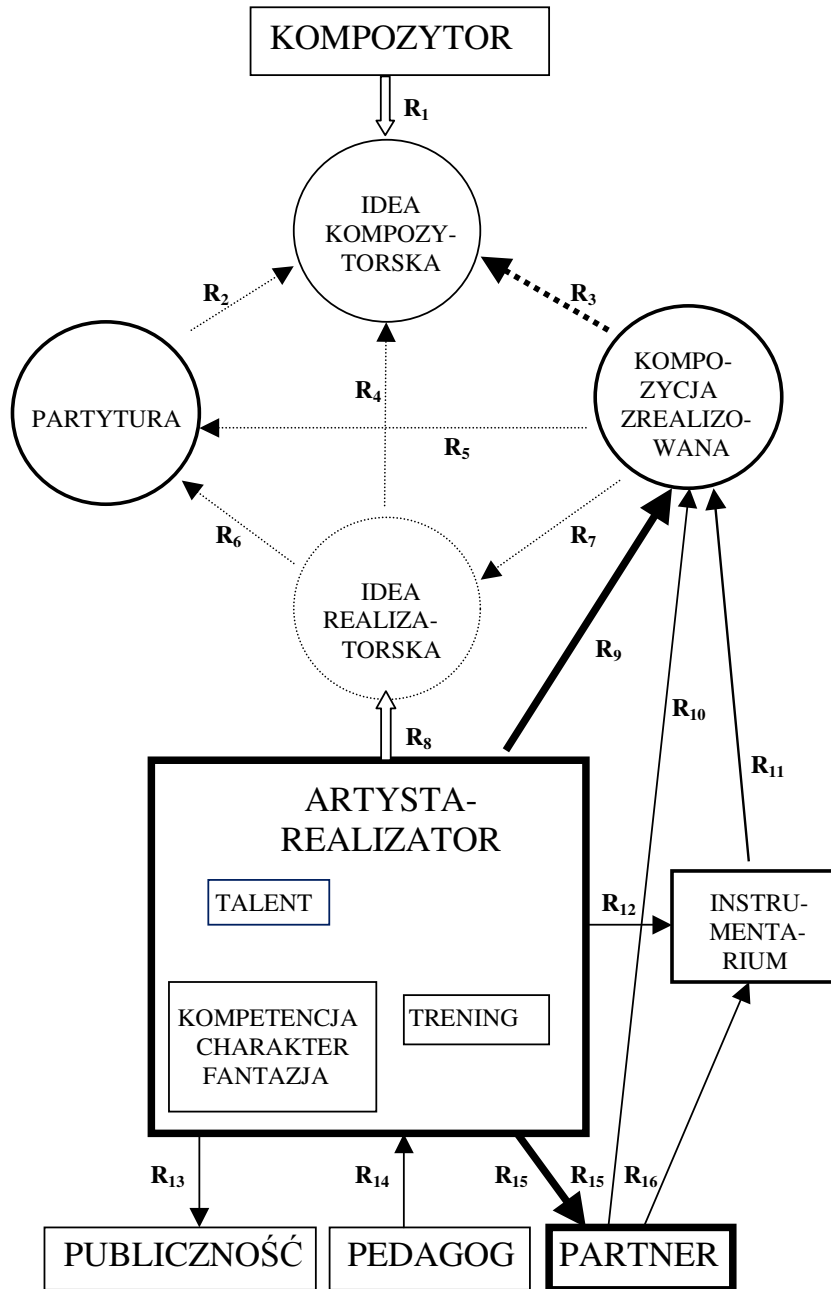
(1) Artysta² *A* wykonuje na instrumencie *I* kompozycję *K* wobec publiczności *P*.

Wyróżniliśmy cztery elementy – wykonawcę, instrument, kompozycję i publiczność – w tej elementarnej sytuacji. Możemy ją skonkretyzować uzupełniając ją o następujące elementy:

- (a) pedagog – nauczyciel artysty *A*;
- (b) partnerzy artysty *A* (ewentualnie z odpowiednimi instrumentami);
- (c) partytura³ kompozycji *K*, z której korzysta artysta *A*.

² Tu i niżej terminu „artysta” będziemy używać w odniesieniu do muzyka-wykonawcy.

³ W terminologii muzycznej używa się na ogół terminu „partytura” tylko w odniesieniu do zapisu kompozycji orkiestrowego; my rozszerzamy tu sens tego terminu w ten sposób, aby odnosił się do wszelkich «nut».



Zauważmy, że termin „kompozycja K ” sam wymaga uściślenia. Okazuje się bowiem, że chodzić tutaj może o jeden z następujących obiektów:

(d) idea kompozycji K – wytworzona w umyśle kompozytora i odwzorowana w partyturze;

(e) idea kompozycji K – wytworzona w umyśle artysty na podstawie partytury;

(f) realizacja kompozycji K – wytworzona efektywnie przez artystę (i ewentualnie jego partnerów) na określonym instrumencie.

W sytuację (1) wzbogaconą o elementy (a)-(f) (ale nadal bardzo uproszczoną!) – uwikłanych jest zatem dziesięć obiektów.

Spośród dziesięciu elementów sytuacji przedstawionej na powyższym modelu poddamy poniżej skrótovej z konieczności analizie «wnętrze» jedynie zrealizowanej kompozycji i realizującego tę kompozycję artysty – biorąc za punkt wyjścia to, co o nim mówi Profesor Marchwiński; o pozostałych elementach w Jego książce są zresztą jedynie krótkie wzmianki.

Pomiędzy obiektami sytuacji modelowej zachodzi oczywiście wiele najróżniejszych relacji. Zostaną one poniżej również poddane analizie, tyle że i w tym wypadku – w związku z treścią książki Profesora Marchwińskiego – będą nas interesowały zasadniczo (i to w różnym stopniu) jedynie relacje R_1 - R_{16} .

Zatytułowaliśmy nasz artykuł „Determinanty wykonawstwa muzycznego”, ponieważ uważamy, że kształt zrealizowanej kompozycji – i innych elementów sytuacji reprezentowanej przez nasz model – jest zdeterminowany (m.in.!) przez wszystkie pozostałe elementy tej sytuacji i system relacji między nimi.

3. Instrukcje i ich hipotetyczny fundament

Przejdźmy teraz do analizy wybranych elementów sytuacji modelowej i relacji pomiędzy tymi elementami.

Należy od razu na początku wyraźnie zaznaczyć, że to, co na ich temat Profesor Marchwiński pisze w swojej książce – ma postać nie deskrypcji, lecz norm. Chodzi Mu nie o sprawozdanie z tego, jak się tutaj rzeczy mają, lecz o wskazanie, jak się rzeczy – według Niego – powinny mieć: chodzi Mu nie o «byt», lecz o „powinności” (s. 61).

Różnie można rozumieć zdania o postaci:

(2) Osoba *A* powinna zrobić/robić to-a-to (lub postąpić/postępować tak-a-tak z osobą *B*).

(3) Przedmiot *P* powinien być taki-a-taki (lub pozostawać w relacji takiej-a-takiej do przedmiotu *Q*).

Wydaje nam się, po pierwsze, że kiedy Profesor Marchwiński formułuje zdania o takim kształcie (lub ich ekwiwalenty o innych kształcie), to chodzi mu o instrukcje, a więc o zdania, które po rozwinięciu przybrałyby postać odpowiednio:

(4) Jeżeli osoba *A* chce osiągnąć *X*, to osoba *A* powinna postąpić tak-a-tak.

(5) Jeżeli przedmiot *P* ma służyć do osiągnięcia *Y*-a, to przedmiot *P* powinien być taki-a-taki.

Wydaje nam się, po drugie, że w istotnych kontekstach wszystkie «instrukcje» (dyrektywy praktyczne) Profesora Marchwińskiego mają na miejscu ‘*X*’ i ‘*Y*’ to samo: „znakomite wykonanie (utworu)”.

Zauważmy, że za wydaniem każdej instrukcji kryje się uznanie pewnej zależności. Zależności te dla instrukcji typu (4) i (5) mają ogólną postać kolejno (pomijamy nawiasowe wersje z formuł (2) i (3)):

(6) Jeżeli osoba *A* nie zrobi/robi tego-a-tego, to osoba *A* nie osiągnie *X*.

(7) Jeżeli przedmiot *P* nie jest taki-a-taki, to za pomocą przedmiotu *P* nie osiągnie się *Y*.

Inaczej mówiąc – za sformułowaniem owych instrukcji kryje się przekonanie, że ich realizacja jest niezbędnym warunkiem sprzyjającym lub nawet niezbędnym (*eo ipso* determinantą!) znakomitego wykonania. Odnotujmy w związku z tym, że formuły typu (6) i (7) – mają status generalizacji empirycznych, czyli są oparte na doświadczeniu uzyskanym – w wypadku, gdy formułowane są przez ekspertów – w wyniku wieloletniego obcowania z odpowiednimi kompozycjami muzycznymi. Ocena prawdziwości tych generalizacji staje się możliwa dopiero po uściśleniu sensu terminu „znakomite wykonanie”: potoczne rozumienie tego terminu nie nadaje się do wykorzystania, gdyż jest ono notorycznie chwiejne (a sam termin jest w języku potocznym – wysoce nieostry).

Trzy najważniejsze rozumienia „znakomitości wykonania” – w każdym razie rozumienia, które są dopuszczalne na gruncie książki Profesora Marchwińskiego – mogą być oddane za pomocą słów: „perfekcja”,⁴ „naturalność” i „adekwatność”. Są to z pewnością słowa o różnym znaczeniu już choćby dlatego, że słowo „perfekcja” odnosi się do pewnej «absolutnej» cechy wykonania (mówimy: *x* jest perfekcyjne), słowo „adekwatność” odnosi się do pewnej relacji, w którą wchodzi wykonanie do czegoś innego (mówimy: *x* jest adekwatne wobec *y*), a pojęcie związane ze słowem „naturalność” stoi jakby pośrodku (mówimy: *x* jest naturalne – ale w tle tej naturalności jest coś innego niż *x*, jakiś wzorzec naturalności).

Oto prosty przykład, będący ilustracją tego, że to samo wykonanie może być perfekcyjne, a nie być zarazem adekwatne (w szczególności wobec idei kompozytorskiej). Przypuśćmy, że partytura jakiejś XVIII-wiecznej kompozycji dla sopranu koloraturowego rozpoczyna się od *tremolo* na dźwiękach d^3 - fis^3 , a śpiewaczka wchodzi z *tremolo* na dźwiękach fis^3 - fis^2 . Jeśli robi to pięknym głosem, «bez skazy», precyzyjnie, kunsztownie, mistrzowsko, zgodnie z zasadami rzemiosła śpiewaczego (por. s. 46) – mamy chyba prawo powiedzieć, że było to wejście perfekcyjne; mimo to na pewno wykonanie nie było adekwatne wobec partytury, gdyż były w niej inne dźwięki. A teraz – granie *Kunst der Fuge* Bacha przez orkiestrę jazzową mogłoby może być perfekcyjne i adekwatne (w zakresie tego, co jednoznacznie określa partytura), ale trudno

⁴ Jak zobaczymy niżej – być może lepszym terminem na oznaczenie tego, o co tutaj chodzi, byłby termin „perfekcja techniczna”, gdyż samo słowo „perfekcyjny” („doskonały”) może być użyte do wskazania najwyższego stopnia innych wartości, w tym np. adekwatności (por.: „perfekcyjna adekwatność”; niżej piszemy o doskonałym pedagogu). To, co dalej piszemy o perfekcji, stosuje się więc – ściślej mówiąc – właśnie do perfekcji technicznej.

byłoby chyba powiedzieć, że jest naturalne, mimo że partytura tej kompozycji nie przesądza ani tego, że dzieło to nie powinno być grane przez taką orkiestrę, ani tego, że jest np. przeznaczone na organy, na których brzmiałoby właśnie naturalnie.

Zanalizujemy teraz kolejno znakomitość-perfekcję, znakomitość-naturalność i znakomitość-adekwatność.

4. Perfekcja

W opinii Profesora Marchwińskiego:

(8) Kompozycja jest zrealizowana (wykonana) perfekcyjnie, gdy nie ma żadnych mankamentów technicznych w zakresie precyzji («czystości») i rytmiczności, artykulacji, agogiki i dynamiki.⁵

Czytamy w szczególności: „Troska o [...] pozornie nieważne detale odgrywa znaczącą rolę w jakości wykonania” (s. 72).

Trzeba przyznać, że napotykamy tutaj pewną istotną trudność związaną z odróżnieniem braku perfekcji od nieadekwatności. Wróćmy do utworu, którego partytura rozpoczyna się od *tremolo* na dźwiękach d^3 - fis^3 , i przypuśćmy, że śpiewaczka wchodzi z *tremolo* na dźwiękach d^3 - f^3 , wykonując to *tremolo* bez żadnych mankamentów technicznych. Otóż to perfekcyjne wykonanie *tremolo* jest zarazem nieadekwatne względem partytury, ale źródłem tej nieadekwatności może być bądź niedokładne odczytanie zapisu partytury, bądź – nieumiejętność wykonania *tremolo* na dźwiękach oddalonych o tercję wielką (por. także pianistę nie trafiającego w odpowiednie klawisze). Perfekcji wykonywania pewnego *tremolo* towarzyszy więc brak perfekcji (partactwo) w zakresie realizacji *tremolo* wymaganego przez partyturę.⁶

Są dwa warunki perfekcyjnego wykonania: dobre przygotowanie się (s. 55) do danego występu i ogólny profesjonalizm grającego (s. 59). „Bezwzględny imperatywem” (s. 57, 95) w zakresie przygotowania jest według Profesora Marchwińskiego, że „wszystkiego trzeba się po prostu, zwyczajnie, nauczyć” (s. 32).

Profesjonalizm artysty – to zdobyte przez niego umiejętności. Polega (m.in.) na umiejętności dowolnego (dodajmy: w granicach możliwości idealnego artysty oraz idealnego instrumentu) różnicowania wszystkich «elementów» muzycznych. Ten jest więc artystą-profesjonalistą – mówiąc w wielkim uproszczeniu – kto umie grać precyzyjnie («czysto») i rytmicznie, a przy tym różnicować pełną skalę artykulacji (...*legato-staccato*...), agogiki (...*lento-presto*...) i dynamiki (...*piano-forte*...).

⁵ Podkreślamy, że mowa tu jest o perfekcji (technicznej) – a nie o adekwatności wykonania.

⁶ Przypomina to sytuację osoby pływającej – jak to się mówi – po warszawsku (czyli po prostu nie umiejącej pływać). Rozstrzygnąć to, czy osobie tej brak umiejętności pływania kraulem czy delfinem, może tylko ktoś, kto zna jej intencje.

Warto może odnotować dyrektywę praktyczną Profesora Marchwińskiego odnoszącą się do perfekcji – aby ćwiczyć umiejętności agogiczno-dynamiczne przez «odwrócenie» (s. 89), tj. rozpoczynać ćwiczenie zmian tempa i dynamiki od ustalenia wartości skrajnych (kulminacji), a następnie do nich dostosowywać «resztę» (tj. np. *accelerando*, *crescendo* itd.).

5. Naturalność

Nienaturalnie zachowuje się hipokryta, tj. człowiek nieszczerzy, lub ekscentryk. Odpowiednio: gra naturalnie ten, kto gra zgodnie z własną ideą realizatorską (jest – jak to się mówi – wierny sobie), lub kto gra zgodnie z przyjętymi kanonami interpretacyjnymi. Nazwijmy te zgodności kolejno „naturalnością indywidualną” i „naturalnością kanoniczną”.

Wielu artystów koncentruje się na „poszukiwaniu oryginalności” (s. 60) – nawet kosztem naturalności indywidualnej. Profesor Marchwiński – tak jak zresztą i my – opowiada się za grą w tym sensie naturalną.

Wydaje nam się, że naturalność kanoniczna wykonania – o którą Mu przede wszystkim chodzi – jest pochodną głównie (a może nawet wyłącznie?) naturalności kanonicznej trzech operacji: frazowania, segmentowania i hierarchizowania realizowanej kompozycji. Schematyczna eksplikacja naturalności kanonicznej⁷ mogłaby więc wyglądać następująco:

(9) Kompozycja jest zrealizowana (wykonana) naturalnie, gdy sfrazowanie, usegmentowanie i zhierarchizowanie w tej realizacji są naturalne.

Postaramy się dalej odtworzyć i – dla dobra teorii – maksymalnie uprościć koncepcję naturalności frazowania oraz segmentowania i hierarchizowania kompozycji muzycznej zawartą częściowo *explicite*, a częściowo *implicite* w książce Profesora Marchwińskiego. Na tle takiej wyidealizowanej rekonstrukcji będzie nam łatwiej pokazać pewne wątpliwości, które – naszym zdaniem –ta koncepcja nasuwa.

5.1. Frazowanie

Załóżmy na początek, że mielibyśmy do czynienia wyłącznie z muzyką jednogłosową. Zgódźmy się, że kompozycja muzyczna jest zawsze ciągiem następujących po sobie dźwięków: jeden dźwięk nie stanowi jeszcze kompozycji.

Jakie teraz mogą być sytuacje?

Po pierwsze, te kolejne dźwięki są takie same: i co do wysokości, i co do długości, i co do głośności, i co do barwy (w szczególności są wykonane na tym samym instrumencie).

Po drugie, kolejne dźwięki mogą się od siebie różnić pod jednym z tych aspektów – wysokością, długością, głośnością, barwą – albo pod kilkoma (w różnych kombinacjach) lub wszystkimi aspektami. Mówimy wtedy, że dochodzi

⁷ Dalej będzie chodzić wyłącznie o ten rodzaj naturalności – dla uproszczenia będziemy więc opuszczać dodatek „kanoniczna”.

do zróżnicowania melodycznego, rytmicznego, dynamicznego lub kolorystycznego w ramach owej kompozycji.⁸

Już w takich wyidealizowanych jednogłosowych kompozycjach pojawia się problem frazowania, nazywanego przez Profesora Marchwińskiego ze względów sugestywno-dydaktycznych „interpunkcją deklamacji” (s. 12, 30, 64, 87).⁹

O tym, jak wielką wagę przywiązuje Prof. Marchwiński do naturalnego czyli – jak mówi – „logicznego” frazowania, świadczy to, że słowo „logika” (i pochodne) w tym sensie użyte, pojawia się na kartach jego książki ponad czterdziestokrotnie!¹⁰

Skorzystajmy z użytej przez Profesora Marchwińskiego analogii do mowy. Frazę „Daj jej!” można wypowiedzieć w ten sposób, że „daj” będzie (wyraźne i) głośniejsze niż „jej” – i w ten sposób, że będzie od „jej” (niższe i) cichsze. Zmienia to – literalny sens owej frazy: w pierwszym wypadku, akcent na „daj” sygnalizuje, że od adresata tej frazy jej nadawca oczekuje, że tamten coś pewnej osobie płci żeńskiej da, a nie np. zabierze. W drugim wypadku, akcent na „jej” sygnalizuje, że pewien przedmiot ma być danej owej osobie, a nie komuś innemu.

Podobnie ma się zmieniać «sens» frazy muzycznej. Inny jest wtedy, gdy jest to ciąg $\overset{\uparrow}{\downarrow}$, a inny, gdy jest to ciąg $\downarrow\uparrow$. Oczywiście można ów «sens» zmienić także różnicując barwę i długość dźwięków albo przerwy między nimi.

Wyobraźmy sobie jednak – a obecnie nie jest to już tylko kwestia fantazji – że kompozytor każdą nutę swojej partytury opatruje takimi oznaczeniami, iż wykonawca dokładnie wie, jak głośny i długi powinien być w sytuacji wykonawczej odpowiadający tej nucie dźwięk. Czy w ten sposób nie znika problem naturalnego frazowania? Czy jest wtedy miejsce na „interpretację”? Czy naturalność nie redukuje się wtedy do perfekcji i adekwatności? Czy wykonawcy nie pozostaje już tylko rola posłusznego – i sprawnego – odtwórcy idei kompozytorskiej?

W odniesieniu do muzyki – powiedzmy ostrożnie muzyki europejskiej do połowy XX wieku – jest to, przynajmniej, skrajna idealizacja. Dlatego problem naturalnego frazowania – pozostaje realnym problemem. Czym ma się kierować

⁸ W bardziej skomplikowanych kompozycjach mówi się jeszcze o zróżnicowaniu agogicznym, które tylko częściowo da się zredukować do zróżnicowania rytmicznego, i zróżnicowaniu metrycznym, które tylko częściowo da się zredukować do zróżnicowania dynamicznego.

⁹ Profesor Marchwiński wymienia na liście zasadniczych zagadnień wykonawczych poza frazowaniem także dynamikę. Wydaje nam się, że problem dynamiki jest *de facto* częścią problemu frazowania.

¹⁰ Zob. wystąpienia słowa „logika (deklamacji)”, „logiczny”, „brak logiki” itd. na s.: 10, 12 (trzy), 13, 14 (dwa), 15 (dwa), 23 (dwa), 29 (dwa), 30 (cztery), 63, 64 (cztery), 67 (trzy), 68 (dwa), 71, 75, 78, 86, 87 i 93. Podobny użytek robi Profesor Marchwiński w odpowiednich kontekstach ze słowa „sens” (s. 13) i „rozumiałość” (s. 15, 29). „Logiczność” przeciwstawiana jest w tych kontekstach „nonsensowi” lub „bezsensowi” (s. 14, 15, 23, 27, 29 i 80), a deklamacja (*resp.* narracja) – „dramat opowiedziany językiem dźwięków” (s. 67) – „bełkotowi” (s. 30). Analogie i metafory powyższe mają jednak, naszym zdaniem, pewną granicę: nie jesteśmy np. w stanie literalnie sparafrazować przeciwstawienia „wyliczyć pauzę” i „zrozumieć pauzę” (s. 85).

wykonawca, decydując się na ten lub inny sposób – jak by powiedział Profesor Marchwiński – deklamowania? Czym się różni – frazowanie dobre (naturalne), od złego (nienaturalnego)?

W wypadku mowy rzecz jest stosunkowo prosta. Sposób «frazowania» wypowiedzi językowej jest zdeterminowany przez jej intencjonalny sens. Ale tzw. język muzyki – co jak najślusniej podkreśla Profesor Marchwiński – jest asemantyczny (s. 12, 30): muzyka (instrumentalna) jest „światem czystej abstrakcji” (s. 63). Zasadniczo¹¹ muzyka nie jest o czymś: dźwięki nie oznaczają niczego – nie mają «zewnątrznego» sensu...

Trzeba tu odróżnić dwa wypadki. Pierwszy wypadek ma miejsce, gdy nasza wyidealizowana kompozycja jest śpiewanym tekstem; drugi wypadek – gdy jest «muzyką bez słów».

W pierwszym wypadku – zdaniem Profesora Marchwińskiego – frazowanie muzyczne jest zdeterminowane przez sens śpiewanych słów. Wtedy „logika tekstu determinuje logikę muzyki” (s. 63). Tutaj istnieją utrwalone konwencje, które ci, co władają kompetentnie «śpiewanym» językiem, obowiązani są po prostu znać i się do nich stosować pod groźbą deformacji struktury zdań (s. 64) i tym samym funkcji komunikacyjnych tego języka. Dobrym sposobem na ustalenie właściwego frazowania muzycznego w utworach wokально-instrumentalnych jest dlatego głośne recytowanie ze zrozumieniem skorelowanego z muzyką tekstu (s. 64).¹² Pozwala to w każdym razie na uświadomienie sobie, że „interpunkcji” nie wyznacza ani kreska taktowa, ani „grafika” łącząca nuty (np. w grupy czwórkowe) (s. 12).¹³

Zauważmy jednak, po pierwsze, że „logika tekstu” determinuje nie tyle „logikę muzyki”, ile określa, kiedy owa druga „logika” zostaje złamana. Jest bowiem wiele dopuszczalnych sposobów właściwego frazowania wypowiedzi „Daj jej!”, nawet jeśli przesądzone jest, że nadawcy chodzi o to, aby ktoś komuś coś dał, a nie np. zabrał. W konsekwencji – jest wiele dopuszczalnych sposobów frazowania odpowiedniego «tekstu» muzycznego, byleby nie sugerowały one, że domniemanemu nadawcy chodzi o to, aby coś dano tej właśnie, a nie innej osobie.

Po drugie, można sobie wyobrazić sytuację, w której kompozytor świadomie łamie owe konwencje i chce, aby frazowanie muzyczne odbiegało od reguł wyznaczonych semantyką tekstu. Czy nie jest tak np. w wypadku chóralu gregoriańskiego? Co wtedy począć z dyrektywą naturalności frazowania?

¹¹ Dodajemy to zastrzeżenie, gdyż niekiedy Profesor Marchwiński przeciwstawia *expressis verbis* „graniu o niczym” (s. 59, 66) „graniu o czymś” (s. 81). Wydaje nam się, że jeśli muzykaniewyposażona w wyliczone *explicite* dodatkowe konwencje jest o czymś, to co najwyżej o emocjach.

¹² Odnotujmy przy okazji, że wbrew sugestiom (por. s. 68) właściwa artykulacja tekstu pisanego wymaga czasem ignorowania spacji, która spełnia niekiedy funkcję analogiczną do kreski taktowej w partyturze. Por np. początek „Pieśni litewskiej” Chopina: „Bardzo/raniuchno, świeciło/słoneczko...”.

¹³ Mechaniczne dzielenie ciągów dźwięków zgodnie z kreskami taktowymi byłoby interpunkcyjnym „bełkotem” (s. 66).

Jak to teraz wygląda w wypadku «muzyki bez słów»? (Oczywiście chodzi o sytuację, w której szczegóły frazowania nie zostały dokładnie zaznaczone w partyturze.)

Profesor Marchwiński uważa, że także i w tym wypadku frazowanie może być naturalne lub nienaturalne, dobre lub złe, «sensowne» lub «bezsensowne». Daje przy tym wskazówki, jak wpaść na trop naturalnej, dobrej, «sensownej» interpretacji (w domyśle: zgodnej z ideą-intencją kompozytora). Najważniejszą z nich da się streścić w postaci dyrektywy – jak można by powiedzieć – wokalizacji melodyki: Ćwicząc dany utwór – śpiewaj jego melodie,¹⁴ gdyż „śpiew jest w minimalnym stopniu narażony na niebezpieczeństwo braku logiki” (s. 14), tj. złego frazowania. Można bowiem powiedzieć, że „wszystko, co nie jest śpiewem” w tym sensie, jest „hałasem” (s. 29).

Nie mamy wątpliwości, że stosując się do tych wskazówek (i przy spełnieniu innych, niezbędnych w takim wypadku warunków), uzyskamy wykonanie, które ocenilibyśmy jako znakomite. Rzecz jednak w tym, że nie potrafimy powiedzieć, dlaczego inny sposób frazowania („deklamacji”) byłby nienaturalny, zły i «bezsensowny» (i dlaczego byłby niezgodny z ideą-intencją kompozytora – w sytuacji, kiedy wola kompozytora nie znalazła wyrazu w oznaczeniach partytury, czyli sprawa należy do sfery interpretacji *sensu stricto*). Nie wiemy w każdym razie, czym poza intuicją można by się kierować w ocenie naturalności takiego frazowania.

5.2. Segmentowanie

Zdaniem Profesora Marchwińskiego, „wprawdzie łączenie zdań [muzycznych!] w dłuższą całość nie jest tak jednoznaczne jak w wypadku słów, ale wydaje się być wyraźnie dostrzegalne nie tylko podczas analizy, lecz również odczuwane wrażliwością wykonawcy i słuchacza” (s. 74).

Mamy podobne odczucia, ale – przyznajemy – nie potrafimy ich zadowalająco zwerbalizować. Dlaczego?

Wyjdźmy od spostrzeżenia, że kompozycja muzyczna jest przedmiotem złożonym: składa się z mniejszej lub większej liczby części. Nie jest to jednak dowolny ciąg tych części, następujących kolejno po sobie – lecz ciąg „logiczny” (s. 74), każda (oczywiście z wyjątkiem pierwszej) stanowi „kontynuację” poprzedniej (s. 75): części te tworzą (jak to się mówi) „jedność” (s. 24). Czym odróżnia się taki ciąg tworzący ową jedność – od dowolnego zbioru części uporządkowanych jedynie czasowo?

¹⁴ Dyrektywa ta jest obudowana uszczegółowieniami. Jeśli np. melodia jest nie do zaśpiewania, należy w każdym razie grać ją tak, «jak gdyby» była zaśpiewana przez idealnego śpiewaka. Jeśli melodia jest rozłożona w różnych głosach, to – podczas ćwiczenia – należy ją grać jedną ręką. Należy – podczas ćwiczenia – oddzielnie grać «drugi plan», co niekiedy (u pianisty) sprowadza się do grania samej lewej ręki. Itd., itd.

«Najprostsza» odpowiedź brzmiałaby: części „jedności” nie jest zbyt wiele i nie są one od siebie odseparowane zbyt długimi «przerwami» ciszy.¹⁵ Za przyjęciem pierwszego warunku przemawia to, że złamanie go prowadzi do «poszatkowania» utworu, a za przyjęciem drugiego – to, że połączenie nawet wielkich części kompozycji w partyturze oznaczeniem „*attacca*”, „bez oddechu” (s. 83), sprawia, że kompozycja ta staje się w odbiorze bardziej zwarta – staje się w większym stopniu „jednością”.

Widać jak na dłoni, że rzekoma prostota tej odpowiedzi okupiona jest nieusuwalną nieostrością zwrotów „zbyt wiele” i „zbyt długie”.

Na tym jednak nie koniec. Poszczególne części utworu – niezależnie od tego, czy chodzi o odcinki utworu jednoustępowego, czy ustępy utworu wieloustępowego (jeśli ma to być JEDNA kompozycja) – powinny być ponadto jakoś ze sobą «połączone»: w sposób jakoś podobny do tego, w jaki połączone są dźwięki w obrębie jednej frazy. Trudno tu niestety o bezwzględnie obowiązującą dyrektywę praktyczną: czasem WRAŻENIE tego rodzaju jedności daje jednolitość np. agogiczna lub dynamiczna wszystkich części – a czasem właśnie agogiczny lub dynamiczny kontrast; czasem «zlepia» części to, że któraś z nich jest *in toto* wyczuwalną kulminacją całego utworu – a czasem to, że cały utwór jest agogicznie lub dynamicznie homogeniczny.

Podjęcie optymalnej decyzji zwiększa się jeszcze na skutek tego, że wykonawca ma tutaj swobodę jedynie w wypadku kompozycji, których partytury nie mają w tej sprawie żadnych jednoznacznych sugestii kompozytora.

5.3. Hierarchizacja

Skomplikujmy sprawę i przejdźmy do muzyki wielogłosowej (w najprostszym wypadku – dwugłosowej).

Pojawia się teraz problem, który – w braku lepszego terminu – nazwaliśmy „hierarchizowaniem”, czyli problem relacji pomiędzy głosami. Głosy utworu wielogłosowego mogą być – ogólnie rzecz biorąc – względem siebie równorzędne¹⁶ albo jeden może być względem innych nadrzędny. Inaczej mówiąc: mogą być one w tym samym planie – bądź jeden z nich może być na planie pierwszym wobec pozostałych.¹⁷ W tym ostatnim wypadku ta nadrzędność, pierwszoplanowość, może trwać niezmiennie w ciągu całej kompozycji, ale może także «przechodzić» z jednego głosu na drugi. Podkreślmy, że nie chodzi tu o przeciwstawienie homofonia-polifonia. Nawet w fortepianowych kompozycjach homofonicznych – typu melodia-akompaniament – melodia może «przechodzić» z jednej ręki do drugiej – podobnie jak w

¹⁵ Oczywiście chodzi tu wyłącznie o „jedność”, którą ma zapewnić wykonanie – nie zaś o taką, która leży w gestii samego kompozytora (np. osiągnięta przez podobieństwo motywiki poszczególnych części).

¹⁶ Oczywiście jest, że wtedy granie „monotonne” i „płaskie” (s. 111) nie będzie nienaturalne.

¹⁷ Wybraliśmy terminy „pierwszy plan” i „drugi plan” na oznaczenie tego, co Profesor Marchwiński ujmuje za pomocą słów odpowiednio: „element wiodący” (a także: „element przewodni”, „kwestia wiodąca”, „rola wiodąca” i „element wtórujący” („akompaniament” *sensu stricto*, „element towarzyszący”, „wtór”).

kompozycjach kameralnych z jednego instrumentu do drugiego, pod pewnym względem analogicznie do tego, jak np. w fudze temat może «przechodzić» z jednego głosu do drugiego, wysuwając w ten sposób ów głos na plan pierwszy.

Prof. Marchwiński koncentruje się zasadniczo na tym ostatnim wypadku, tj. wypadku przemieszczania się planów. Zwraca uwagę zwłaszcza na kompozycje, w których to przemieszczanie jest nagminnie niezauważane – lub świadomie ignorowane – przez wykonawców, a odpowiednie kompozycje uchodzą za typ «permanentnej» melodii-z-akompaniamentem (i są tak grane), jakby do tego typu należały istotnie.

Taka – błędna – hierarchizacja sprawia, że wykonanie traci naturalność.

Jakimi środkami dokonuje się kontrastowania planów? Profesor Marchwiński zastrzega, że „nie jest proste znalezienie słów, które byłyby do końca skuteczne w sygnalizowaniu tego dość skomplikowanego problemu” (s. 85). Dlatego – świadomie – używa określeń nieoperatywnych, pisząc, że:

(a) to, co jest na pierwszym planie, powinno być grane „z przekonaniem” (s. 80, 81, 92), „pewnie” (s. 23), „natarczywie” (s. 14), „natrętnie” (s. 14), „z pełnym autorytetem” (s. 77, 81), ze „swadą” (s. 77, 81), z poczuciem, że grający jest „głównym aktorem dramatu” (s. 77), który powinien być wobec tego „nadobecny” (s. 80);

(b) to, co jest na drugim planie powinno być grane bardziej „nieśmiało” (s. 81), z zapewnieniem „maksymalnego komfortu” liderowi (s. 81).

Nie jest dla nas całkowicie jasne, dlaczego Profesor Marchwiński nie godzi się na demetaforyzację tych przeciwstawięń w kategoriach kontrastu dynamicznego. Przypuszczalnie chodzi ponadto o odpowiednią synchronizację «wertikalną» planów. Trudno tu o uogólnienie, ale można podać przykłady takiego wykonania, które odczuwamy jako pozbawione owej synchronizacji – jak np. *tempo rubato* drugiego planu przy *tempo giusto* pierwszego, antycypacja rytmiczna pierwszego planu przez drugi (odwrotność w obu wypadkach jest dopuszczalna, a nawet bywała w pewnych okresach obowiązującą manierą wykonawczą – por. np. notoryczne opóźnianie wejścia akompaniamentu u Ignacego Paderewskiego).

Tyle – o znakomitości-perfekcji i znakomitości-naturalności.

6. Adekwatność

Powinnością artysty jest wierność (respekt) wobec tekstu partytury – „fenomenalnie staranna realizacja zapisu” (s. 60). Przyjmijmy, że schematyczna formuła wyjściowa dla znakomitości-adekwatności brzmiałaby:

(10) Kompozycja jest zrealizowana (wykonana) znakomicie, gdy jest adekwatna wobec odpowiedniej idei kompozytorskiej.

Aby właściwie zrozumieć *definiens* formuły (10), musimy przyjrzeć się bliżej relacjom R₂-R₇ naszego modelu. Spójrzmy więc uważnie na ów model.

Wszystkie te relacje są – intencjonalnie – relacjami adekwatności.¹⁸ Zdaniem Profesora Marchwińskiego (i naszym):

(11) Partytura kompozycji, idea realizatorska i kompozycja zrealizowana – powinny być adekwatne wobec idei kompozytorskiej (por. relacje R_2 - R_4).

(12) Idea realizatorska powinna być (ponadto) adekwatna wobec partytury (por. relacja R_6).

(13) Kompozycja zrealizowana powinna być (ponadto) adekwatna wobec partytury i idei realizatorskiej (por. relacje R_5 i R_7).

W idealnym wypadku – tj. gdyby relacja adekwatności była po prostu relacją identityczności – formuły (11)-(13) przesądzałyby o tym, że wszystkie obiekty uwikłane w relacje R_2 - R_7 powinny być ze sobą identityczne.¹⁹ Jest jednak faktem, że tak nie jest: co więcej – tak być nie może, gdyż obiekty te mają różny status ontyczny. Partytura i realizacja – to obiekty fizyczne; idea kompozytorska i idea realizacyjna – to obiekty mentalne. Ponadto – partytura i realizacja nie mogą być identityczne, gdyż partytura jest konkretem, a realizacja procesem (a więc abstraktem); natomiast obiekty mentalne mogłyby być identityczne tylko wówczas, gdyby były wytworem jednego umysłu.

Kiedy więc mówi się o tych adekwatnościach – to ma się na myśli w poszczególnych wypadkach adekwatność pod pewnymi tylko względami. Wydaje się, że Profesorowi Marchwińskiemu chodzi o względy wyznaczone przez tradycyjnie rozumiane ELEMENTY MUZYCZNE. Co więcej – adekwatność tę rozumie On nie jako identityczność pod danym względem, lecz jako podobieństwo pod tym względem. W związku z tym np. partytura „jest tylko niedoskonałą [...] próbą przelania na papier idei kompozytora” (s. 84).

Zauważmy teraz, po pierwsze, że podobieństwo jest relacją stopniowalną: może być większe lub mniejsze. Tę stopniowalność dziedziczy wobec tego także znakomitość wykonania.

Ostatecznie więc zamiast formuły (10) mamy:

(14) Kompozycja jest zrealizowana (wykonana) tym znakomiciej, im jest adekwatniejsza pod większą liczbą względów wobec odpowiedniej idei kompozytorskiej.

Podpisujemy się pod tą formułą, mając skądinąd nadzieję, że oddaje ona także stanowisko Profesora Marchwińskiego w tej sprawie.

Na tym jednak nie koniec.

Zachodzenie poszczególnych typów relacji adekwatności jest, po drugie, stwierdzane na podstawie operacji epistemicznych o różnej sile «dowodowej». Zilustrujmy to na przykładzie relacji R_3 i R_5 . Adekwatność kompozycji zrealizowanej wobec partytury można ustalić empirycznie: wykonanie słyszymy

¹⁸ Odnotujmy, że R_3 jest superpozycją R_5 i R_2 oraz R_7 i R_4 , a R_5 jest superpozycją R_7 i R_6 .

¹⁹ Jeśli pominiemy zupełnie nieinteresujący teoretycznie wypadek, w którym chodziłoby o identityczność *sensu stricto* (kiedy w istocie mielibyśmy właściwie jeden obiekt – a nie cztery różne obiekty), to chodzić tu może wyłącznie o identityczność pod pewnym (ale wszędzie tym samym) względem.

– nuty widzimy. Inaczej jest w wypadku adekwatności kompozycji zrealizowanej wobec idei kompozytorskiej: ta ostatnia jest artyście bezpośrednio niedostępna – i wobec tego wszystko, czego kompozytor nie «zakodował» w partyturze, pozostaje w sferze mniej lub bardziej prawdopodobnych domniemań. Owe hipotetyczne komponenty idei kompozytorskiej – to jest to, co się w wykonaniu nazywa „interpretacją” *sensu stricto* (s. 64).

Po trzecie – i najważniejsze, jeśli za kluczową dla adekwatności wykonania uznamy adekwatność względem idei kompozytorskiej, a tak to jest na gruncie formuły (14) – skoro relacja R_3 jest superpozycją (złożeniem) relacji R_7 i R_4 , a ta ostatnia z kolei jest superpozycją relacji R_6 i R_2 , to o stopniu adekwatności, o której mowa (R_3) rozstrzyga status relacji R_7 , R_6 i R_2 . Jest jasne, że artysta-realizator nie odpowiada za stopień adekwatności R_2 , który jest wyłączną sprawą kompozytora. Pozostaje zatem adekwatność kompozycji zrealizowanej wobec idei realizatorskiej, a tej – wobec partytury.

Jest sprawą niezwyklej wagi, aby mieć pełną świadomość, że są to dwie różne sprawy. Bywają sytuacje, w których idea realizatorska jest w pełni adekwatna względem partytury, ale artysta nie jest w stanie owej idei wprowadzić w życie, gdyż się do wykonania odpowiednio nie przygotował, albo nie starcza mu środków technicznych, albo zżera go trema itd. Bywają też sytuacje, w których artysta potrafi i realizuje swoją ideę realizatorską doskonale, ale sama idea realizatorska nie jest adekwatna w sensie relacji R_6 , gdyż np. artysta niedokładnie odczytał partyturę albo nie znał odpowiednich konwencji symbolizacyjnych obowiązujących w danej epoce.

Na koniec jeszcze uwaga dotycząca adekwatności R_2 . Jak wspomnieliśmy – podkreśla to Profesor Marchwiński – partytura z zasadniczych względów nie jest adekwatna względem idei kompozytorskiej. Trzeba jednak pamiętać, że jest tak jedynie w wypadku, gdy – jeśli można tak paradoksalnie powiedzieć – idea kompozytorska jest idealnie adekwatna względem idei realizatorskiej (oczywiście chodzi o ideę realizatorską... kompozytora). Zakłada się więc tutaj, że idea kompozytorska jest możliwie pełna: w pełni określona pod możliwie maksymalną liczbą względów. Otóż założenie to może być świadomie nie odrzucane nie tylko przez aleatorystów. Nie tylko kompozytor-aleatorysta może znać za adekwatne względem jego idei dwie bardzo różne interpretacje danego utworu.

7. Artysta

Relacje R_2 - R_7 są relacjami «strukturalnymi». Pozostałe relacje – uwidocznione na naszym modelu – to relacje «aktywne», którym odpowiadają działania (*resp.* zachowania) pewnych przedmiotów (relacja R_{11}) lub ludzi (reszta relacji).

Przedmiotem szczególnego zainteresowania Profesora Marchwińskiego są trzy relacje «aktywne»: artysta-publiczność, pedagog-artysta i artysta-partner.

Analizę tych relacji poprzedzimy analizą czynników wpływających na kształt kompozycji-realizacji związanych bezpośrednio z samym artystą.²⁰ Są to:

- (a) talent;
- (b) inteligencja;
- (c) charakter: ambitność, kuraż, elastyczność i autokrytycyzm;
- (d) kompetencja;
- (f) fantazja;
- (h) trening.

Podzielamy pogląd Profesora Marchwińskiego, że wszystko są to niezbędne determinanty wykonania.

O talencie Profesor Marchwiński pisze wprost: „Talentu nie da się zastąpić niczym – ani inteligencją, ani tym bardziej ambicją” (s. 59).

Jeśli chodzi o ambicje – trzeba umieć je dobrze ulokować. Profesor Marchwiński przestrzega tu przede wszystkim przed stereotypem, zgodnie z którym „wykonawstwo zespołowe jest wykonawstwem niższej kategorii” (s. 47). Obsesja kariery solistycznej (s. 19, 54, 98) w zderzeniu z rzeczywistością – w której „zaledwie promil promila kształconych realizuje swoje życiorysy w wykonawstwie indywidualnym” (s. 47) – prowadzi często do katastrofy życiowej (niedosłęgo) artysty.

Kuraż potrzebny jest zwłaszcza po to, aby móc przewycięzać... lęk przed błędem (s. 115), który bywa zwłaszcza dla każdego – ale dla artysty szczególnie – czymś naprawdę paraliżującym.

Jeśli chodzi o elastyczność, to w wypadku muzyka ma ona dotyczyć przede wszystkim umiejętności adaptacji do różnych (często nieprzewidywalnych z góry) zewnętrznych okoliczności występu – warunków akustycznych, np. gry w mniej lub bardziej wypełnionej sali koncertowej (s. 113) i (dodajmy) gry na instrumentach o różnych możliwościach mechanicznych i kolorystycznych.

Kompetencja artysty powinna obejmować dwie sfery: muzyczną i pozamuzyczną.

W tym pierwszym wypadku chodzi o to, że do odtworzenia idei kompozytorskiej (do której, podkreślmy to jeszcze raz, nie ma bezpośredniego dostępu nikt poza samym kompozytorem) oraz zrozumienia partytury kompozycji (która tę ideę zawsze częściowo tylko odwzorowuje) – przydatna jest wiedza o okolicznościach powstania danego utworu, o kulturze epoki, w której ten utwór powstał, a w szczególności o panujących w tej epoce stylach muzycznych, a także o przyjmowanych w niej konwencjach co do notacji muzycznej (Profesor Marchwiński podkreśla przy tej okazji wagę znajomości języka włoskiego – jako do pewnego stopnia uniwersalnego języka muzycznego).

²⁰ Wyrażamy się tutaj bardzo ogólnikowo na temat statusu tych «wewnętrznych» składników OSOBY artysty, gdyż jest on dotąd przedmiotem dyskusji między ontologami.

W drugim wypadku chodzi o „znajomość [...] dziedzin [wiedzy] z pogranicza filozofii i psychologii” (s. 47, 107). Na tę kompetencję filozoficzno-psychologiczną Profesor Marchwiński kładzie nacisk tak silny, jak rzadko kto spośród artystów (i pedagogów), wypowiadających się na temat praktyki muzycznej. Zaryzykujemy następującą hipotezę, wyjaśniającą ów nacisk – także poza dziedziną partnerstwa muzycznego, gdzie potrzeba takiej wiedzy jest oczywista. Jeśli zgodzimy się mianowicie, że – mówiąc najostrożniej – co najmniej jedną z najważniejszych funkcji muzyki jest funkcja ekspresywna (o czym będzie jeszcze mowa niżej), to trafne domniemanie co do tego, jakie stany uczuciowe MÓGŁ wyrażać kompozytor, ma ogromne znaczenie dla adekwatności interpretacji – a trafność owego domniemania w dużym stopniu zależy od posiadanej wiedzy z zakresu właśnie psychologii i filozofii.

Profesor Marchwiński wyznacza też ważną rolę fantazji, uważając, że „wyobrażenia grającego [...] wpływa na jakość brzmienia” (s. 83).

Akceptując to ogólne spostrzeżenie, nie podejmujemy się jednak dokonania demetaforyzacji wypowiedzi, w których mowa jest o tym, że wskutek „wbijania” rąk w klawiaturę czy „wrzucania” ich nad fortepian – wydobywany dźwięk jest „jakby martwy”, „bez wibracji”, „pozbawiony urody”, „szpetny”; natomiast wyobrażenia sobie „unoszenia i odsyłania” pomaga nadać dźwiękowi „urodę” i „blask”. Jest zagadką psychiki ludzkiej – a psychiki artysty w szczególności – że takie obrazowe wskazówki spełniają w praktyce funkcje komunikacyjne lepiej niż czysto techniczne instrukcje typu „Unoś łokieć!”, „Uderzaj nie tak silnie!”, „Naciskaj klawisze posuwistym ruchem ukośnym!” itd.

8. Artysta i jego publiczność

Jeśli chodzi o relację artysta-publiczność (nawiasem mówiąc, nie ma w książce mowy o relacji odwrotnej: publiczność-artysta), to Profesor Marchwiński formułuje dyrektywę, którą można by ochrzcić mianem „dyrektywy prymatu publiczności nad artystą”, a która brzmi:

(15) Artysta powinien odnosić się poważnie do publiczności.

Jak to ujmuje Profesor Marchwiński – „gramy nie dla siebie; gramy dla innych” (s. 93). Dyrektywa ta ma w książce nawet ostrzejszą formę w postaci dyrektywy „aktorstwa muzycznego” (s. 93). Jest rzeczą oczywistą, że artysta-muzyk, podobnie jak aktor, nie ma obowiązku żywienia przeżyć wyrażanych w realizowanej przez siebie kompozycji. Profesor Marchwiński twierdzi więcej: że artysta-muzyk ma obowiązek nie-żywienia takich przeżyć; miałoby to, jak się zdaje, ułatwić koncentrację na samym SPOSOBIE gry – a w rezultacie przyczynić się do doskonalszego wykonania.

Zgódźmy się, że przynajmniej niekiedy część publiczności dysponuje własnymi ideami realizacyjnymi kompozycji wykonywanych podczas koncertu.

Prymat publiczności mógłby więc polegać, po pierwsze, na tym, że artysta dostosowuje swoje wykonanie do oczekiwań «wyrobionej» części publiczności – jeśli byłyby one różne od jego własnej idei realizacyjnej (no i oczywiście pod warunkiem, że te oczekiwania byłyby mu znane).

Wydaje się, że Profesor Marchwiński nie rozumie „prymatu publiczności” ani jako postulatu aktorstwa (gdyż postulat ten ma raczej charakter instrukcji czysto technicznej), ani jako postulatu konformizmu interpretacyjnego (gdyż byłoby to niezgodne z zalecaną przez Profesora Marchwińskiego dyrektywą adekwatności wykonania wobec własnej idei realizatorskiej – czyli dyrektywą artystycznej szczerości).

Wchodzą więc ostatecznie w grę dwa rozumienia „prymatu publiczności” – oba w pewnym sensie „pozamuzyczne”.

Po pierwsze, liczenie się z publicznością mogłoby polegać na doborze repertuaru odpowiadającym oczekiwaniom owej publiczności.

Po drugie, publiczność do tego, aby w pełni delectować się pięknem granego utworu, potrzebuje odpowiednich warunków, w szczególności aury pewnej niecodzienności, odświętności, skupienia. Stąd np. powinność strojenia instrumentów przy pustej widowni (s. 109), aby tej aury nie zakłócać.

Poważne odnoszenie się do publiczności – w tym drugim rozumieniu – obowiązuje artystę także po koncercie. Skoro niektórzy słuchacze oczekują, że koncert jest dla nich okazją do choćby przelotnego, ale bezpośredniego zetknięcia się z artystą, to, po czwarte, należy im tę okazję stworzyć – oddając się po występie do ich dyspozycji w *green-room*-ie (s. 109).

9. Artysta i jego pedagog

Jeśli chodzi o relację pedagog-artysta, to – wyjąwszy początkowy etap kształcenia, kiedy to nauczyciel powinien we wszystkim „prowadzić ucznia za rękę” (s. 56) – Profesor Marchwiński formułuje trzy dyrektywy, które nazwiemy kolejno „dyrektywą korygowania (błędów)”, „dyrektywą sugerowania (interpretacji)” i „dyrektywą kreacji kanonów (wykonawczych)”. Brzmiały one następująco:

(16) Pedagog powinien bezwzględnie korygować zauważone błędy w wykonaniu ucznia.

(17) Pedagog powinien jedynie sugerować interpretację *sensu stricto*.

Dwie te dyrektywy Profesor Marchwiński łączy w jednym postulatcie, zgodnie z którym pedagog powinien pokazywać uczniowi nie jak grać należy, lecz jak grać nie należy (s. 11). Pedagog, który stosuje się do tych dyrektyw – to postulowany przez Profesora Marchwińskiego ideał nauczyciela-doradcy, pedagoga-konsultanta. Dlatego z dezaprobatą pisze o pewnym „uważanym za bardzo wybitnego” pedagogu, który „gdy trafia do niego utalentowany uczeń, to musi go przede wszystkim zmiażdżyć [...], a potem dopiero odtworzyć od początku” (s. 71).

Nota bene – bylibyśmy skłonni ów ideał nauczyciela-doradcy w pewnym stopniu zrelatywizować. Istotnie: są uczniowie tacy, że postępowanie pedagoga-tyrana zabija ich osobowość twórczą. Są jednak i tacy, że ich «rozwichrzona» indywidualność wymaga ujęcia w karby kogoś «wewnętrznie» silniejszego niż nauczyciel-doradca. Widać więc, jak wielkie kompetencje psychologiczno-dydaktyczne powinien mieć doskonały pedagog: swój sposób postępowania musi on umieć dostosować do osobowości ucznia. Obowiązkiem nauczyciela – często wchodzącym w konflikt z jego własnymi ambicjami (sukces ucznia jest wszak zarazem sukcesem nauczyciela) – jest także rezygnacja z pełnienia funkcji pedagogicznych w dwóch wypadkach: gdy się ucznia już niczego nie da się nauczyć lub gdy to MY nie potrafimy już go niczego nauczyć.

Trzecia dyrektywa wiążąca idealnego pedagoga brzmi:

(18) Pedagog powinien skupić się na modelowaniu wykonanych kanonów wykonawczych.

Czytamy na ten temat w książce: „Zamiast przegrywać mnóstwo utworów zespołowych, o wiele skuteczniejszym i pożyteczniejszym jest perfekcyjne opracowanie podczas studiów niewielkiej ich ilości, jako wzorca i punktu odniesienia dla pożądanego poziomu przyszłych, kształtowanych już samodzielnie” (s. 49).

Oczywiście – przychodzi moment «wyzwolenia»: artysta zostaje bez swego pedagoga. Profesor Marchwiński – jak najślusniej – uważa że powinien być to moment przejścia od etapu doskonalenia do etapu (dożywotniego!) samodoskonalenia (s. 99), w którym miejsce pedagoga może ewentualnie zająć „sojuszniczy partner” (s. 42).

Relacja pedagog-artysta scharakteryzowana została wyżej za pomocą dyrektyw, odnoszących się do niektórych powinności dydaktycznych – i to sformułowanych bardzo ogólnie.

Trzeba więc, po pierwsze, podkreślić za Profesorem Marchwińskim, że powinnością pedagoga jest dbanie o właściwy kształt WSZYSTKICH subiektywnych determinant wykonawstwa leżących po stronie studenta, które nie są «darem Niebios» (jak talent, inteligencja czy fantazja), lecz dadzą się «wyrabiać». Nauczyciel więc powinien – jeśli to konieczne – powściągać aspiracje ucznia, zwiększać jego wiarę w siebie, skłaniać do trzeźwej samooceny, poszerzać jego wiedzę, a przede wszystkim nadzorować sposób ćwiczenia. (Uderzyło nas, że Profesor Marchwiński nie wspomina w tym kontekście o postulatcie pracowitości...)

Warto może, po drugie, zestawzić te błędy wykonawcze, o których Profesor Marchwiński w swojej książce wspomina *explicite* i o których można sądzić, że są tyleż nagminne, co szczególnie mocno zagrażają znakomitemu wykonawstwu.

Oto lista tych błędów:

- (a) nieróżnicowanie «interpunkcji muzycznej» we frazowaniu; jak pisze Profesor Marchwiński – „przecinek ma być przecinkiem, a nie kropką” (s. 64);²¹
- (b) «zadyszka» – czyli „skracanie czasu między frazami” (s. 87);
- (c) podkreślanie początku taktu, grupy lub łukowania (s. 12);
- (d) skracanie ostatniej miary w taktcie (s. 85);
- (e) zwalnianie «nakazanego» przez partyturę *a tempo* – po *rallentando* lub *rubato* (s. 72);
- (f) niedostateczne różnicowanie *ff* i *f*²² oraz *p* (zwykle grane jako *mp*) i *pp* (s. 88);
- (g) zbyt szybkie rozwijanie *crescendo* i *diminuendo* (s. 89);
- (h) «instynktowne» eksponowanie – przez pianistę – partii prawej ręki (s. 77), mimo że niekiedy pierwszy plan jest realizowany przez lewą.

10. Kameralistyka

Ze zrozumiałych powodów (por. tytuł), Profesor Marchwiński najwięcej uwagi w swojej książce poświęca relacji artysta-partner. Przy okazji wypowiada się na temat kameralistyki w ogóle.

Zacznijmy od zrelacjonowania i skomentowania tych właśnie wypowiedzi.

Zdaniem Profesora Marchwińskiego istnieją dwie formy wykonawczej „aktywności muzycznej”: indywidualna i kameralistyczna. Pierwsza ma miejsce, gdy wykonawca jest jeden, druga – gdy jest więcej niż jeden wykonawca (s. 96). Jest to niewątpliwie pewna konwencja terminologiczna. Na ogół do kameralistyki nie zalicza się kompozycji uważanych tradycyjnie za utwory na głos/instrument *solo* z akompaniamentem; tymczasem takie utwory Profesor Marchwiński ma również (zgodnie ze swoją definicją) za kompozycje kameralne – pisząc nieco sarkastycznie: „To nie akompaniator gra na fortepianie, to gra pianista” (s. 24).

Zdaniem Profesora Marchwińskiego obie te formy „aktywności” rządzą się tymi samym prawami: zarówno kompozycje solowe, jak i kameralne mają budowę «dwuplanową»; zarówno od wykonania kompozycji solowych, jak i kameralnych słusznie oczekuje się tego, żeby były znakomite (s. 46).²³

Konwencję Profesora Marchwińskiego akceptujemy jako w pełni akceptowalną metodologicznie – a ponadto mającą duży walor praktyczny (jako

²¹ Upraszczając wyjaśnienie podane w książce można powiedzieć, że w muzyce zmierzanie do «przecinka» to wznoszenie się, a do «kropki» – to opadanie (s. 66). Jeśli osiągnięcie wrażenia – odpowiednio – wznoszenia się i opadania ma być w gestii wykonawcy, to może on je różnicować za pomocą cezur: mniejszej po «przecinku», większej po «kropce».

²² Tu Profesor Marchwiński podaje wskazówkę, że aby takie zróżnicowanie osiągnąć – należy wypróbować grę *ff*, a potem do tego dostosować resztę (*f*, *p* i *pp*).

²³ Dlatego, zdaniem Profesora Marchwińskiego, kompozycje kameralne powinno się umieć grać – a fragmenty, w których dany instrumentalista jest na pierwszym planie, efektywnie grać – na pamięć (s. 56); partyturę na pulpicie należy traktować jedynie jako zabezpieczenie.

ułatwiająca przełamanie szkodliwych stereotypów dotyczących rangi «akompaniatorstwa») chociaż opatrzyłibyśmy ją dwoma zastrzeżeniami.

Po pierwsze, w tradycyjnym sensie słowa „kameralistyka” zawarte jest – według naszych intuicji semantycznych – m.in. to, że co najmniej dwaj wykonawcy kompozycji kameralnej są muzycznie «równoprawni», tj. w kategoriach Profesora Marchwińskiego: każda z partii takiej kompozycji pojawia się na jej pierwszym planie. Tymczasem są takie kompozycje na głos/instrument *solo* z akompaniamentem, w których akompaniament nigdy się na pierwszy plan się nie wydostaje.

Po drugie, w świetle konwencji Profesora Marchwińskiego nie jest dla nas jasny status przyznawany przez niego kompozycjom na głos/instrument *solo* z akompaniamentem orkiestrowym. Jak pisze on wprost – orkiestra w takich kompozycjach jest tylko „żywym instrumentem” (s. 32), a partnerem tzw. solisty jest w nich – dyrygent. Załamuje się w ten sposób przejrzysta myśl wyjściowa, że zasadą podziału kompozycji na solowe i kameralne jest liczba wykonawców. Zasada ta zostaje przez Profesora Marchwińskiego wzbogacona *de facto* o jakieś dodatkowe – ale nie wskazane *explicite* – komponenty. Powstaje natychmiast intrygujące pytanie, czy grających w orkiestrze muzyków, lub może grup muzyków (np. skrzypków, altowiolistów itd.), nie należy traktować jako wzajemnych partnerów? Pozytywną odpowiedź na to pytanie odczuwalibyśmy jako niezgodną z ogólnym «duchem» koncepcji partnerstwa w muzyce.

11. Artysta i jego partner

Jeśli chodzi o samą relację artysta-partner – to Profesor Marchwiński opiera ją jak najśluszniej na ideale kooperacji w ogóle.

Zdaniem Profesora Marchwińskiego kooperacja artysty i jego partnerów (i ogólnie: dwojga i więcej ludzi) wymaga od artysty,²⁴ aby postępował zgodnie z dyrektywami, które nazwiemy kolejno „dyrektywą szacunku”, „dyrektywą solidarności” i „dyrektywą synchronizacji”. Zauważmy od razu, że dwie pierwsze dyrektywy dotyczą relacji między muzykami, a trzecia – w istocie – relacji między ich «udziałami» w wykonaniu (choć w stylizowanej formie są w analogiczny sposób, jak dwie pierwsze).

Zgodnie z dyrektywą szacunku:

(19) Artysta powinien traktować partnera (z którym gra):

- (a) poważnie;
- (b) wyrozumiale (tolerancyjnie; s. 27);
- (c) ufnie (s. 27);
- (d) uprzejmie (taktownie, z kulturą; s. 37);

²⁴ Ponieważ drugim argumentem relacji artysta-partner jest w tym wypadku inny artysta, można powiedzieć, że kooperacja zachodzi między dwoma artystami lub między dwoma partnerami. Dyrektywy Profesora Marchwińskiego obowiązują więc obie strony kooperujące.

(e) opiekuńczo.

Jeśli muzyk traktuje swego partnera poważnie, to – dla przykładu – jest przygotowany już na pierwszą próbą (s. 44) i podaje dźwięk (A) do strojenia pięknie zagrany (i – dodaje Profesor Marchwiński – zatrzymuje go na pedale). Wyrozumiałość (tolerancja) przejawia się m.in. w gotowości do kompromisu np. w sprawie długości prób (s. 44). Postawa opiekuńcza obowiązuje zwłaszcza wobec śpiewaka, jest on bowiem „żywym instrumentem” (s. 44), który wymaga szczególnej troski. Postawy tej nie należy mylić z nadopiekuńczością, która jest w istocie formą egoizmu (s. 40).

Odnotujmy, że – w każdym razie jeśli chodzi o aspekty (a)-(d) – sympatia, o której mowa w dyrektywie (16), powinna być relacją symetryczną. „Nie ma zaufania i przyjaźni tylko w jedną stronę” (s. 27) – pisze Profesor Marchwiński.

Zdaniem Profesora Marchwińskiego dyrektywa szacunku – nie tylko w odniesieniu do partnerstwa muzycznego – opiera się na dwóch zasadach: zasadzie równości („*Zusammen, aber frei*”; s. 22) i zasadzie wolności (s. 115), które skądinąd wyrażają „fundamentalne potrzeby człowieka” (s. 22).

Zauważmy w związku z tym, że zasad tych nie należy w żadnym razie rozumieć jako głoszących odpowiednio, że wszyscy ludzie pod każdym względem są równi (mamy wtedy nie równość – lecz «równanie w dół»), i że każdemu człowiekowi wolno robić wszystko, co mu się podoba (mamy wtedy nie wolność – lecz «złotą wolność»). Sądzymy, iż Profesor Marchwiński zgodzi się nami, że zasady równości i wolności o tyle tylko są „podstawą partnerstwa”, o ile mają kolejno postać następującą:

(20) Podporządkowanie się komuś w określonym zakresie nie odbiera nam równości w innych zakresach: nie pociąga za sobą podporządkowania się temu komuś pod każdym względem.

Będąc więc np. członkami orkiestry mamy obowiązek podporządkowania się dyrygentowi podczas koncertu czy prób – kiedy trzeba stosować się do dyrektywy „Milcz i wykonuj!” (s. 45) – ale nie mamy obowiązku „służalczo-lokajskiego” (s. 28) posłuszeństwa poza salą koncertową.

(21) Wolno nie podporządkowywać się takim dyrektywom, dla których nie podano wystarczającego (racjonalnego) uzasadnienia.

Otóż dyrektywa szacunku jest *sui generis* konsekwencją akceptacji cudzej indywidualności, a w szczególności prawa każdego do równości i wolności – rozumianych właśnie zgodnie z formułami (20) i (21). Profesor Marchwiński uważa, że respektowanie lub nierespektowanie tych praw ma swój behawioralny wyraz i deklaruje: „Potrafię [...] łatwo usłyszeć, czy partnerzy [...] są równi i wolni, czy też zdominowani przez jednego” (s. 41).

Przejdźmy teraz do dyrektywy solidarności i dyrektywy synchronizacji.

Dyrektywa solidarności głosi:

(22) Partnerzy w grze powinni brać na siebie wspólnie odpowiedzialność za jakość wykonania (s. 32).

Profesor Marchwiński podkreśla, że realizacja dyrektywy solidarności bywa trudniejsza od wzięcia na siebie odpowiedzialności indywidualnej za wykonanie (s. 37).

Wreszcie zgodnie z dyrektywą synchronizacji:

(23) Artysta będący w danym momencie na planie drugim powinien synchronizować „swoje granie” z artystą będącym w tym momencie na planie pierwszym (s. 81).

Dyrektywa ta wymaga trzech komentarzy.

Po pierwsze, nie stanowi ona w żadnym razie legitymizacji złej praktyki supremacji tzw. solisty nad tzw. akompaniatorem (s. 95-96). Nie chodzi więc w niej o to, aby np. pianista „podażał” za śpiewakiem, lecz żeby z nim współgrał (s. 68); chodzi o „pionową zgodność dźwięku i słowa” (s. 68). Kompozycje na tzw. instrument (lub głos) solowy i fortepian – dodajmy od siebie: na ogół – to nie są kompozycje, w których ów instrument (lub głos) solowy jest *ex definitione* na pierwszym, a fortepian – na drugim planie. Zazwyczaj np. tzw. wejście «solisty» nie jest początkiem utworu, tylko płynną kontynuacją «przygrywki» fortepianowej (s. 70); to zresztą nakłada na «solistę» obowiązek bycia już przed ową «przygrywką» w gotowości do tego wejścia (palce na strunach, smyczek odpowiednio ustawiony, przepona «napięta» itd.).

Po drugie, synchronizacja, o której mowa w dyrektywie (23), dotyczyć powinna nie tylko aspektów rytmiczno-metryczno-agogicznych, lecz także „symbiozy” (s. 66) dynamicznej – której osiągnięcie skądinąd jest niekiedy rzeczą najtrudniejszą. Jak pisze Profesor Marchwiński – „dynamika nigdy nie powinna być niezależna od dźwiękowego kontekstu proponowanego przez partnera” (s. 72-73). Chodzi m.in. o to, że „każdy [głos i instrument] ma swoje limity dynamiczne” (s. 73), a np. w parach: skrzypce-wiolonczela, sopran-alt, tenor-baryton – pierwsze są bardziej słyszalne niż drugie (s. 73); stąd w pierwszych *forte* powinno być «cichsze» niż w drugich.

Po trzecie, zalecana w dyrektywie (23) synchronizacja wymaga do partnerów znajomości nie tylko swojej, lecz także pozostałych «partii». Każdy z nich powinien studiować – czytać, przegrywać – całą partyturę (s. 14), włączając w to, w wypadku kompozycji wokalnie-instrumentalnych, także warstwę słowną (s. 63).

Zakończymy naszą «teoretyzację» przytoczeniem słów Profesora Marchwińskiego w sprawie *pro domo sua*, leżącej nam głęboko na sercu – chociaż może będącej z dala od głównego nurtu przeprowadzonych przez nas tutaj rozważań – a mianowicie powinności artysty POLSKIEGO:

Namawiam, aby każdy, nawet młody wykonawca, miał w repertuarze jakiś choćby jeden krótki recital, w każdej chwili gotowy do wykonania, nawet bez rozegrania. W przypadku polskiego pianisty posiadanie urozmaiconego mini-recitalu chopinowskiego, z mazurkami, polonezem czy *Etiudą c-moll* zwaną „rewolucyjną”, uważam wręcz za nieodzowne. Ze zrozumiałych względów oczekuje się przecież od niego dzieł Chopina. [...]

Uważam za rodzaj powinności pokazywanie w świecie rodzimej twórczości. Miałem wielki szczęście uczestniczyć w występach wspaniałych partnerów na najbardziej prestiżowych estradach świata [...], w których jeśli nie wyłącznie, to w rozsądnych proporcjach znajdowały się polskie utwory. Zawsze przyjmowane [były] z podziwem pomieszanym z niedowierzaniem, często w klimacie sensacyjnego odkrycia (s. 110).

Z tymi słowami solidaryzujemy się wprost: bez żadnej dodatkowej «teoretyzacji».