

Dotyk fortepianu. Wybrane zagadnienia fenomenologii wykonania i percepcji utworu muzycznego

DOI: 10.14746/rfn.2018.19.7

Ponad pół wieku temu w *Studiach estetycznych* (t. III, 1966) opublikowano artykuł Andrzeja Pytlaka *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*. Warto nawiązać do tej przenikliwej i w wielu aspektach słusznej krytyki rozprawy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, a szczególnie do interesującej – z perspektywy wykonawcy – kwestii konkretyzacji estetycznej. Jak pisał Pytlak:

Ingarden wymienia cechy wykonania z pozycji słuchacza. To samo dotyczy konkretyzacji dzieła muzycznego. Nawet określenie dzieła muzycznego jako pozostającego do nas w transcendencji drugiego stopnia jest formułowane z pozycji słuchacza. Utwór jest według niego przeznaczony do słuchania. To prawda. Jest on jednak także przeznaczony do grania. Z istoty swej najpierw do grania, a dopiero potem do słuchania. Konkretyzacja dzieła muzycznego musi więc z konieczności być pojęta dwójako i dwustopniowo, czego Ingarden nie rozróżnia¹.

Andrzejowi Pytlakowi zawdzięczamy więc – na polskojęzycznym gruncie – impuls zachęcający do wglądu w przeżycie estetyczne wykonawcy, który jest pierwszym odbiorcą interpretowanego dzieła. Niniejszy

artykuł stanowi próbę opisu wybranych aspektów tego doświadczenia, ze szczególnym uwzględnieniem wielomodalnego, angażującego całego człowieka „zaturzenia w dźwiękach”. Zmysłem, który w naturalny sposób kojarzy nam się ze stanem „bycia pośród dźwięków”, jest słuch. Można zasadnie argumentować, że nie tylko z punktu widzenia wykonawcy, ale i niejednego wrażliwego odbiorcy, **słuchanie staje się modusem niewerbalnego myślenia**. Jeżeli jednak udzielimy głosu muzykowi–pianście, to okaże się, że w pracy przy instrumencie **ze słyszeniem bezpośrednio współpracuje zmysł dotyku**, podąża za nim i przekłada wyobrażenie brzmieniowe w sprawczy gest muzyka. Podkreślić należy, że rozważania niniejsze ograniczone będą do perspektywy pianistycznej, zaś szczególnie materiał muzyczny stanowi w tym artykule muzyka Claude’a Debussy’ego. Obiektywnym powodem tego wyboru jest setna rocznica śmierci tego kompozytora przypadająca na rok 2018, powody natury subiektywnej staną się, jak sądzę, czytelne w toku wywodu. Jedną z tych przyczyn wiąże się z postacią francuskiego pianisty i pedagoga, Alfreda Cortota, którego wyróżniał szczególnie sposób wydobycia dźwięku z fortepianu. Jako rozmiłowany w słowie artysta Cortot wielokrotnie werbalizował to, co jego uczniowie mieli odczuwać całym ciałem zaangażowanym w kreację brzmienia.

¹ A. Pytlak, *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Studia estetyczne*, t. III, Warszawa 1966, s. 91.

Specyficzna sztuka dotykania klawiatury, a więc *touché* Cortota naznacza całą jego metodę, o czym mógł się przekonać każdy studiujący we Francji pianista, o ile zetknął się z tą metodą w wymiarze praktycznym.

Warto zagłębić się w fenomenologiczne aspekty tej metody i powiązać ją z tym, co o cielesno-mentalnym stanie „aktywnego grania” może myśleć filozof w odniesieniu do źródła francuskiej myśli fenomenologicznej: Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Michela Henry’ego. Bez wątpienia ciało wydobywające dźwięk z fortepianu doświadcza bowiem tego, co Henry nazwałby być może „samopobudzeniem” czy inaczej „autoafektacją” – skoro sam grający ulega poruszeniu muzyką, którą kreuje. Patrząc zaś z perspektywy Merleau-Ponty’ego, można powiedzieć, że ciało muzykujące zanurza się w dźwiękach jako światło, a nawet „życiu” wobec niego zewnętrznym. W muzyce przejawia się „widzialne i niewidzialne”, zmysłowe i duchowe, nie domagając się werbalizacji – przynajmniej na etapie aktywnego stanu grania i „bycia pośród dźwięków”.

KONKRETYZACJA WYKONAWCZA: UCIELEŚNIENIE

Podstawowym uzupełnieniem fenomenologicznych rozważań Ingardena jest korekta sugerowana przez Andrzeja Pytlaka w kontekście analizy dzieła muzycznego jako pozostającego względem nas „w transcendencji drugiego stopnia”. Aby tę dwustopniowość przekroczyć, Pytlak każe nam sobie wyobrazić wykonawcę, który doświadcza transcendencji pierwszego stopnia (o ile można tak powiedzieć), bez jakiegokolwiek zapośredniczenia konkretyzuje bowiem zapis nutowy dany mu przez kompozytora. Słusznie powiada więc Pytlak, że w tym wypadku na konkretyzację wykonawcy „wpływa przeżycie aktywnego stanu grania, w którym wyznaczamy sobie sami dynamikę przebiegu utworów dźwiękowych. W wypadku słuchającego jedynie ją obserwujemy. Jest to zasadnicza różnica, czy odbieramy pewne zespoły wyglądom słuchowych według czyjejs propozycji, czy też wyznaczamy je sami”².

Zauważmy w tym miejscu, że wyznaczając wyglądy słuchowe samodzielnie, nie jesteśmy jednak w stanie – a przynajmniej przeczy temu doświadczenie większości muzyków – przejść nad nimi pełnej kontroli. Tym, co w wykonaniu szczególnie poruszające, jest jego jednorazowość, efemeryczność i narażenie na błąd, co na ogół przejawia się (poza skrajnymi przypadkami tremy dekonstruującej wykonanie) poprzez stan pokornej koncentracji wirtuoza na wykonawczym zadaniu. Muzyk – pokonując tremę z gorszym lub lepszym skutkiem – staje twarzą w twarz z kompozycją jako pewną transcendencją: doświadcza jej źródłowo, bez zapośredniczenia, jakie jest udziałem słuchacza. Jeżeli uznalibyśmy muzykę za transcendentną wobec grającego podmiotu, można byłoby następnie doszukiwać się w niej cech fenomenologicznej „żywej cielesności,” rozumianej nie jako substancja, ale splot widzialnego i niewidzialnego, gra napięć i odprężeń, pulsowanie życia. Filozofia, muzykologia i literatura piękna dowodziły nie raz, że muzyka skutecznie odgrywa rolę metafory życia, jak choćby wtedy, gdy postrzegamy ją jako sztukę oddającą wolę i jej poruszenia (Arthur Schopenhauer), dynamikę i morfologię uczucia (Susanne Langer) czy dynamikę dążeń i pragnień (Pascal Quignard), a może wreszcie – dialektykę oczekiwań i spełnień (Leonard B. Meyer). Wykonawca, o ile akceptuje takie metafory, spotyka się z „wołą, chceniem” albo „ucieleśnionym życiem” w postaci żywiołu dźwięków, który uzewnętrznia się poprzez akt grania na instrumencie. Sprecyzujmy więc: wirtuoz (ucieleśniona immanencja) udziela dziełu (transcendencji) gościny w fizycznym świecie *hic et nunc* poprzez akt grania na instrumencie. Rodzi się tutaj pytanie, czy podział na zewnętrzny wobec muzykującego ciała porządek dzieła muzycznego i na immanencję samego wirtuoza jest możliwy do utrzymania. Otóż wydaje się, że podział ten obowiązuje tylko na wstępnym etapie definiowania granic podmiotu (wirtuoz) i przedmiotu (dzieło muzyczne). Kiedy jednak wirtuoz zespala się z muzyką, konkretyzacja będąca jego udziałem zaciera granice podmiotu i przedmiotu doświadczenia: muzyk staje się ekranem dla muzyki, ucieleśnia ją.

Jest to zatem konkretyzacja, w której – jako wykonawcy – przekraczamy perspektywę estetyczną, bo ucieleśniamy muzykę, udzielamy jej gościny w swoim

² Ibidem.

wnętrzu bez zachowywania bezpiecznego dystansu wobec przedmiotu doznania. To miał chyba na myśli Alfred Cortot, gdy podczas kursów mistrzowskich kazał uczniom znikać i zapominać o sobie w interpretacji dzieła muzycznego. Rémi Jacobs cytuje takie uwagi Cortota w odniesieniu do *Sonaty* op. 109 Beethovena: „Końcówka nie należy już do tego świata. Jest transparentna, niematerialna. Trzeba, by zanikała cielesność i człowiek, by pozostało tylko promieniowanie. Proszę zapomnieć o swojej fizyczności grając ten utwór”³.

Podobna retoryka pojawia się przy okazji omawiania wariacji z *Sonaty* op. 111 Beethovena:

Jak nadać wariacjom z op. 111 ich prawdziwy charakter? Trzeba poszukiwać brzmień pozbawionych związku z ziemskim hałasem, odkrywać niebiański śpiew, kolor stwarzanego świata sprzed grzechu pierworodnego [...]. Czy to trudne? Myślę, że to w dosłownym sensie niemożliwe [...]. Wraz z Beethovem trzeba wypowiedzieć wojnę sztuce ozdobników, koronkowej doskonałości gry, w której nie ma duszy. Trzeba mieć serce w czubkach palców, by interpretować tę muzykę [...]. Proszę nie poruszać się na krześle. Książdz nie recytuje mszy tańcząc. Proszę nie przyjmować śmiesznej pozy śpiewaka, który ostentacyjnie mości się w kantylenie: proszę niezauważalnie wejść w muzykę⁴.

Ten cytat ujawnia kilka interesujących problemów. Przyjrzyjmy się im, analizując intuicje wielkiego pedagoga.

Po pierwsze, Cortot podkreśla duchowy wymiar muzyki „sprzed grzechu pierworodnego” i trudno nie mieć tutaj skojarzenia z fenomenologiczną fascynacją „przedrefleksyjnością”, etapem „sprzed poznania”, a także – pragnieniem uchwycenia istnienia „przed

rzeczami”. A przecież dążenie do oddania w sztuce tego, co ogólne, i tego, co istnieje *ante rem*, doskonale wypełnia się w muzyce. Ze szczególną mocą sugerował to w swojej fenomenologii Michel Henry⁵. Jednak bliska tej intuicji refleksja pojawia się także w *Oku i umyśle* Merleau-Ponty’ego: „muzyka jest [...] na przedpolu świata i dających oznaczyć się rzeczy”⁶.

Po drugie, sugerując, że „w koronkowej czystości gry nie ma miejsca dla duszy”, Alfred Cortot przekracza takie rozumienie uduchowienia gry, które, zakładając perfekcję i doskonałość, nie godzi się na żadną rysę na idealnym wykonaniu. Wykonanie jest w pełni ludzkie, bo jest zmysłowe i narażone na pomyłkę, błąd pamięciowy, nietrafiony czysto dźwięk.

Po trzecie wreszcie, dusza i serce muszą, zdaniem francuskiego mistrza, przeniknąć do czubków palców. „Zapomnieć o sobie i mieć serce w czubkach palców” – oto osobliwa rada Cortota. Łączą się w niej dwie ważne kwestie: j e d n o ś ć p o d m i o t u i m u z y k i (a więc brak podziału na immanencję i transcendencję, którą zakładaliśmy początkowo) oraz d o m i n a c j a d o t y k u , k t ó r y o d t ą d d e c y d u j e o m u z y c z n y m d y s k u r s i e.

DOTYK CORTOTA – PERSPEKTYWA PIANISTY

„Największym, niemożliwym do naśladowania darem Cortota jest charakter jego brzmienia. Powtórzmy w tym miejscu, że to idealna giętkość jego nadgarstka odpowiada za ten dotyk, którym zachwycał cały świat aż do końca swojej długiej kariery. Ten magiczny dotyk... czy był instynktowny, tak jak czysta i prosta dyspozycja mięśni?”⁷ – pytała niegdyś uczennica Cortota,

³ R. Jacobs, *Cortot et Beethoven*, [w:] *Actes des conférences 4–8 juillet 2012*, Tournus 2012, s. 73: *La fin n'appartient plus à ce monde. C'est transparent, immatériel. Il faut qu'il n'y ait plus là de chair, d'être humain, mais simplement des rayons. Et je vous en prie, faites-vous oublier physiquement en jouant cette oeuvre.*

⁴ *Le moyen de donner leur vrai caractère aux Variations de l'op. 111? Il est de chercher des sonorités sans aucune relation avec les bruits de la terre, d'inventer une sorte de ramage céleste, une couleur de création du monde avant le péché originel [...]. Est-ce difficile? Je crois que c'est, à la lettre, impossible [...]. Avec Beethoven, il faut déclarer la guerre à l'art d'agrément, à la perfection dentellière du jeu dont l'âme est absente. Il faut avoir le coeur au bout des doigts pour interpréter cette musique [...]. Ne remuez pas sur votre chaise. Un prêtre ne dit pas la messe en dansant. Ne prenez pas, non plus, l'attitude ridicule du chanteur qui s'installe ostensiblement dans sa cantilena: entrez dans la musique sans qu'un s'en aperçoive....* Por. B. Gavoty, *Alfred Cortot*, Paris 2012, s. 330.

⁵ W tym miejscu odsyłam Czytelników do znakomitej pracy poświęconej fenomenologii; por. M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry’ego*, Wrocław 2011, s. 215.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 19.

⁷ *Le don majeur, inimitable, de Cortot, c'est le caractère de sa sonorité. Répétons ici que la souplesse idéale de son poignet est en grande partie responsable d'un toucher dont, jusqu'à la fin de sa longue carrière, le monde entier s'est enchanté sans réserve. Ce toucher magique est-il tributaire du seul instinct, comme d'une disposition musculaire pure et simple?; I. Lefébure, Cortot, le poète du clavier, „Revue Internationale de Musique”; cyt. za: B. Gavoty, *Alfred Cortot*, op. cit., s. 297.*

Ivonne Lefébure. I prawdopodobnie wiedziała, że nic w przypadku Cortota nie było łatwe i wrodzone. Jego magiczny dotyk był owocem ciężkiej pracy. Cortot nigdy nie był cudownym dzieckiem. Jako chłopiec oblał egzamin wstępny do Konserwatorium Paryskiego, narażając się na gromki śmiech komisji. Potem, jako wolny słuchacz, obserwował lekcje innych, by po roku zdawać egzamin powtórnie. Miał spore kłopoty techniczne, ręce nigdy nie były mu całkowicie posłuszne – opracował więc *Racjonalne zasady techniki pianistycznej (Principes rationnels de la technique pianistique)*, które noszą ślady walki z własnymi słabościami. A jednak zachwycał dotykiem i brzmieniem, które było cudownie aksamitne i przenikliwe dźwięczne nawet w najcichszym pianissimo. Między 1920 a 1939 rokiem Alfred Cortot regularnie publikował w czasopiśmie „La Revue Musicale” analizy pianistycznych wyzwań zawartych w utworach kompozytorów francuskich; teksty te ukazały się po latach, zebrane w trzech tomach jako *Francuska muzyka fortepianowa*⁸. Wysławiał tam talent Claude’a Debussy’ego, Maurice’a Ravela i Gabriela Faure’go, ostro krytykował zaś Satiego za – jego zdaniem – wątpliwej jakości dowcip oraz dziwaczną skłonność do mistycyzmu. Surowo odnosił się też do francuskich przedstawicieli neoklasycyzmu początku lat trzydziestych, wytykając im formalistyczny chłód i brak ekspresji. O muzyce Debussy’ego zawsze wypowiadał się nie tylko z uznaniem dla jej postępowości, nowatorstwa i odwagi w poszukiwaniu nowego języka dźwiękowego, ale z zachwytem dla jej szczególnej poetyckości.

Tajemnica tej muzyki tkwiła także w kolorystyce dźwięku, jak choćby „w iryzującej, tęczowej mgłę”, którą, zgodnie z sugestią wykonawczą kompozytora, trzeba wykreować pianissimo w *Dzwonach brzmiących poprzez liście (Cloches à travers les feuilles)* – pierwszym utworze z II zeszytu *Obrazów (Images)* na fortepian. Aby to stało się możliwe, t r z e b a s ł u c h a ć z u b k a m i p a l c ó w, słuchać właśnie tam, gdzie dotykający czubek palca porusza klawisz i dociera – poprzez długą i pozornie czysto mechaniczną drogę – do rozwibrowanej struny fortepianu. To właśnie Debussy udzielił Cortotowi jednej z najważniejszych lekcji muzyki, a uczynił to pośrednio, poprzez słowa ośmioletniej córki Chouchou:

Kilka miesięcy po śmierci Debussy’ego – wspomina Cortot – przyszedłem do wdowy, by zagrać pierwszy zeszyt Preludiów. Rozplakała się, słuchając muzyki zmarłego małżonka. Zagaiłem wówczas Chouchou, czy twój tatuś grał w podobny sposób? – Nie, mój tatuś bardziej słuchał⁹.

Słuchanie „czubkami palców” wymaga analizy kilku szczegółów technicznych, wyróżniających dotyk Cortota. Kluczowa była w jego przypadku świadomość elastyczności nadgarstka, miękkość całego aparatu, zupełnie odmienna od nauczanej przez wielu pedagogów ustalonej pozycji przegubu i utrzymywania w gotowości palców przywykłych do ekonomicznej pracy, odskoku i kolejnego ataku klawisza. W szkole Cortota czubek palca nie atakuje klawisza. Jest natomiast, jak mawiał Roland Barthes, najbardziej erotyczną częścią ciała pianisty. Dotyk klawisza definiuje znak szczególny osoby, która stwarza dźwięk. To jednostkowe brzmienie może rezonować z subiektywnymi wyobrażeniami słuchacza lub nie – dlatego, zdaniem Barthes’a, relacja pomiędzy słuchaczem a obcym wykonawcą staje się niekiedy niezwykle intymna, miłosna. Ten znak szczególny jest właśnie „fakturą głosu” czy „ziarnem głosu” (fr. *grain de la voix*), które definiują odmienność każdego wielkiego wirtuoza.

Oto jak Barthes opisywał swoją fascynację dotykiem Wandy Landowskiej – zarejestrowanym na nagraniu: „Mogę słuchać obdarzony pewnością – pewnością ciała, rozkoszy – jak klawesyn Wandy Landowskiej wydobywa się z wnętrza jej ciała, a nie pochodzi z drobnych ćwiczeń innych klawesynistów (palcówek praktykowanych do tego stopnia, że klawesyn zamienia się w całkiem odmienny instrument)”¹⁰.

Zapytajmy więc, co odczuwa pianista w kontakcie z klawiaturą, gdy poszukuje brzmienia dzwonów poprzez liście albo kroków na śniegu. Należałoby wspomnieć o „kolistości” doświadczenia dźwięku wydobywanego z fortepianu przez czubki palców. Zgodnie z lekcją, jakiej udziela nam Maurice Merleau-Ponty, ciało, także pianisty, „widzi siebie jako coś, co widzi [...], dotyka siebie jako coś, co dotyka”¹¹. Parafrazując to zdanie, można powiedzieć: ciało grające słyszy siebie jako coś, co słyszy, czuje siebie jako

⁸ Por. A. Cortot, *La musique française de piano (1939–1943)*, 3 tomy, Paris 1981.

⁹ B. Gavoty, *Alfred Cortot*, op. cit., s. 143–144.

¹⁰ Por. R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015 nr 5: *Audifolia*, s. 237.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, op. cit., s. 22.

coś, co czuje klawiaturę i zapośredniczoną przez nią pracę mechanizmu fortepianu. A więc: poprzez czubek palca odczuwa pracę młotka, który uderza w strunę, tłumika, który wycisza jej wibrację, czuje też pracę pedału, na którym spoczywa – niekiedy lekko drżąca z powodu tremy – stopa. Ciało grające łączy się z instrumentem poprzez dotyk czubków palców dłoni, lecz także stóp. Ciało spoczywa na krześle, lecz niekiedy unosi się i trwa w zawieszeniu, mając oparcie jedynie w pedale, podłodze i klawiaturze. Oparciem dla grającego ciała jest wówczas rozwibrowany mechanizm fortepianu. Ciało stapia się z tą materią i udziela jej, poprzez ruch, swojego życia.

SZTUKA DOTYKANIA KLAWISZY

Fenomenolog anatom sprowadziłby nas na ziemię, zadając w tym miejscu pytanie o rację istnienia dziesięciu palców pianisty. Taką rolę wybiera Peter Szendy w poświęconej cielesności muzyków książce *Membres fantômes. Des corps musiciens* (2002). Jego zdaniem, palce są narzędziem najściślej połączonym z wyobraźnią wirtuoza. Utwór muzyczny domaga się pragmatycznego użycia palców, zakładając nawet ich redukcję (co widać w bardzo osobistym wyborze palcowania przez każdego z pianistów), choćby po to, by wyrównać brzmienie. Gdy przyjrzymy się naszym dłoniom, zrozumiemy, dlaczego nie wszystkim palcom jest wygodnie na białych klawiszach fortepianu: tylko kciuk i palec piąty czują się na nich komfortowo, podczas gdy palce wskazujący, środkowy i serdeczny wołają przebywać na czarnych klawiszach. W zależności od układu dźwięków, które tworzą daną pianistyczną figurę, można dopasowywać do tej figury układ własnej dłoni. Nie trzeba więc używać do gry dziesięciu palców ani nawet obu rąk. Szendy'ego fascynuje przemyślana sublimacja narzędzia wykonawczego: nieużyteczne członki milczą, aby muzyka mogła lepiej zabrzmieć. Organologiczne studium Szendy'ego poświęcone jest sztuce takich przejść i połączeń pomiędzy klawiszami, palcami, dłońmi, które doprowadzają do ugruntowania łączności grającego ciała z frazą muzyczną¹².

¹² Por. P. Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris 2002, s. 50–59.

To, co nazywamy palcowaniem – aplikaturą – ma umożliwić wykonanie trudnego manualnie zadania, przede wszystkim jednak jest sposobem uzewnętrznienia retorycznej potrzeby wirtuoza. W baroku François Couperin numerował palce i ten zabieg digitalizacji zaczynał, zdaniem Szendy'ego, dominować nad notacją dźwięków. Cyfrowo sprecyzowana *Sztuka dotykania klawesynu* (*L'art de toucher le clavecin*) nie była jednak tożsama z muzyką. Zachodzi tu relacja podobna do tej między gramatyką a deklamacją. Trzeba najpierw nie tylko rozszyfrować dźwięki i przypisane im palcowanie, lecz także sprawdzić, jak zmiana w palcowaniu zmienia retoryczny wydźwięk frazy. Dlatego też można domagać się, jak Carl Philipp Emanuel Bach, by ręka klawesynisty lub pianisty zawsze była stwarzana na nowo. Dobrze, by znała reguły ekonomicznego, wygodnego użycia klawiatury: jednak nawet one nie są skodyfikowane raz na zawsze. Każdy pianista znajduje własne, a więc wygodne dla jego ręki, pozycje na klawiaturze. Jest to ogromnie istotne w chwilach stresu i tremy estradowej. Nasze palce wówczas drżą, pocą się i ześlizgują z klawiszy, w wyniku czego do idealnie zaplanowanej kreacji wykonawczej mogą wkraść się pomyłki, dźwięki fałszywe i bolesne dla ucha rysy na krystalicznie czystej koncepcji artystycznej¹³.

Należy w tym miejscu podkreślić dwie istotne kwestie. Z jednej strony, muzyk nie może mieć nigdy pewności, że w czasie koncertu trema odmieni go w sposób pozytywny, a zatem, że będzie mobilizująca, uskrzydlająca, a nie – destrukcyjna i paraliżująca. Z drugiej strony, na pozytywną przemianę można zapracować, o ile dostatecznie dużo czasu poświęci się na ćwiczenie pewnych automatyzmów, odruchów, które zadziałają nawet w chwili tremy. Niemal każdy błąd można zatuszować, reagując odpowiednio szybko, tak, by w kontekście, powiedzmy, niespodziewanie zaakcentowanego dźwięku zbudować inny rodzaj kulminacji, a mianowicie taki, który uzasadni „przypadkowe” zaakcentowanie dźwięku. W takiej sytuacji działa tajemnicze połączenie pomiędzy uchem a palcem, nie doprowadzając nawet do konceptualizacji tego, co się wydarzyło: ręka pianisty wykonuje po prostu ruch,

¹³ Problem ten pojawia się w moim tekście poświęconym dyskursowi dotyku w wykonawstwie muzycznym i chirurgii, napisanym wspólnie z Piotrem Zielińskim; por. A. Chęćka, P. Zieliński, *Dyskurs dotyku. Pomiędzy automatyzmem a kreacją*, [w:] *Dyskursy sztuki, dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Lublin 2018, s. 281–295.

który w danym kontekście brzmieniowym będzie gwarantował pożądany efekt. Nie zawsze występ na scenie wiąże się z estetyczną ekstazą artysty i słuchaczy. Niekiedy jest walką o przetrwanie i ciężką pracą. Na klawiaturze miesza się krew z potem. Umysł pianisty w panice czeka, kiedy skończy się upokorzenie i męka, to wystawienie na działanie setek wektorów sił psychicznych płynących ku scenie z widowni – jak trafnie ujmuje ów stan Arnold Berleant.

„I będąc przedmiotem krytycznej oceny” – dodaje filozof – „wykonawca wystawia się na widok w całej swej niedoskonałości. Niewiele sytuacji może zastraszyć bardziej”¹⁴. Jak się ratować? Jak odnaleźć przyjemność muzykowania? To pytania, na które można próbować odpowiedzieć z perspektywy psychologicznej. Fenomenolog dostrzega te implikacje, jednak stara się skupiać uwagę na szczególnych cechach wykonawczego doświadczenia percepcyjnego. I podkreśla jego somatyczny charakter.

Głównym elementem w somatycznym zaangażowaniu w muzykę jest zmiana świadomości zmysłowej. Stanowi to samo sedno intensywności doświadczenia wykonawcy. Słuch staje się bardziej wyostrzony, świadomość dotyku bardziej wrażliwa i delikatna. Ogólna percepcja somatyczna staje się bardziej czuła. Owo zwiększenie się percepcji chodzi własnymi drogami. Idealnie jest, jeśli jej kształty i niuanse współgrają ze stopniowym rozwijaniem się utworu¹⁵.

Ostatnie dwa zdania zasługują na szczególną uwagę. Berleant uświadamia bowiem czytelnikom, że wykonawca właściwie nigdy nie może być panem własnych zmysłów. Nie tylko bodźce wzrokowe i słuchowe, ale także dotykowe mogą zdezorganizować nawet najprecyzyjniej zaplanowane wykonanie. Rzeczywistość sceniczna nie jest nigdy w pełni przewidywalna i stabilna, w doświadczeniu wykonawcy ma o n a r a c z e j p ł y n n y c h a r a k t e r. Doświadczenie tej płynności może powodować chęć przejścia nad nią kontroli – co sprzyja różnym „fanaberiom” artystycznym. Przykładem bodaj najmniej kontrowersyjnej spośród nich mogłaby być potrzeba gry przy małej lampce oświetlającej klawiaturę – jak w przypadku Światosława Richtera. Organizacja własnego pola

widzenia może dawać poczucie bezpieczeństwa i wrażenie kreowania tego, co słyszalne. Bo jak zauważa Berleant, na oswojenie sytuacji scenicznej widoczność ma ogromny wpływ, „gdyż podobnie jak w przypadku współzależności zmysłów powonienia i smaku, tak słuch i wzrok są ze sobą powiązane w przypadku percepcji muzyki”¹⁶.

Interesująca i ważna jest jednak także relacja pomiędzy zmysłem dotyku i słuchu.

ZAMKNIĘCIE OCZU – PERSPEKTYWA FENOMENOLOGICZNA

Dotyk jest jednym z podstawowych zmysłów definiujących odbieranie rzeczywistości. Ewolucyjnie jest zmysłem najstarszym. Składają się nań odczucia wrażeń dotykowych płynące ze skóry i narządów głębszych¹⁷. Dotyk wiąże się także z odczuciem położenia ciała, co okazuje się niezwykle ważne u muzyków, gdy nie patrząc na swoje dłonie, wyczuwają ich położenie na klawiaturze. Dlatego też niektórzy wirtuozi lubią grać z zamkniętymi oczami nie tylko publicznie, ale także podczas wielu godzin ćwiczeń przed koncertem. Daje im to poczucie kontroli nad muzyczną materią. Pewność uzyskiwana podczas ćwiczeń z zamkniętymi oczami wynika nie tylko z poczucia, że trafiają celnie w klawisz mimo braku kontroli wzrokowej; bierze się ona także z redukcji bodźców rozprasających muzyka podczas gry. Przyglądanie się biało-czarnej mozaice klawiatury wcale nie ułatwia trafiania celnie we właściwe klawisze, przeciwnie, często prowokuje to, co pianiści potocznie nazywają „graniem po sąsiadach”.

Jak może to wyglądać w praktyce?

W początkowych taktach ostatniego preludium Debussy'ego *Sztuczne ognie* (*Feux d'artifice*) prawa ręka wykonuje kilka szybkich skoków ze średniego rejestru klawiatury do rejestru wysokiego, a trudność owych skoków polega na natychmiastowym przeniesieniu ręki wykonującej drobną figurację w dynamice pianissimo do rejestru wyższego, gdzie ma celnie trafić oktawę. Ręka nie przenosi się zatem w ustalonej pozycji oktawy, lecz w „locie” zmienia swoje ułożenie i napięcie tak, by z drobnej techniki palcowej przejść

¹⁴ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 234.

¹⁵ Ibidem, s. 240.

¹⁶ Ibidem, s. 241.

¹⁷ Por. B. Helm, *Felt Evaluations: A Theory of Pleasure and Pain*, „American Philosophical Quarterly” 2002 t. 39 nr 1, s. 13–30.

do gry oktawowej. Zamknięte oczy pozwalają pianiście kontrolować przeniesienia ręki niejako całym ciałem, a ściśle rzecz ujmując – zmysłem propriocepcji, dostarczającym mózgowi informacji o całym tonusie mięśniowym. Tym, co może zaburzyć wyćwiczony spokój i pewność ruchu (przypominającego celne złapanie muchy przez kota), może być klawiatura fortepianu odmienna od znanej i oswojonej w procesie ćwiczenia. Abstrahując od osobniczych upodobań, można byłoby uogólnić, że najmniej przyjemne niespodzianki wiążą się z klawiaturą śliską i plastikową, niedającą dłoni poczucia przyczepności do podłoża. Nawet z potocznego doświadczenia wiemy, że dotyk może być bardzo przyjemny albo skrajnie nieprzyjemny. Wyobraźmy sobie więc, jak nieprzyjemny może być dla pianisty dotyk klawiatury mokrej od potu (aby i tę ewentualność oswoić, wielu pianistów ćwiczy, zwłaszcza przed konkursem, smarując sobie palce kremem).

Nie zawsze gramy w komfortowych warunkach, na dobrze znanych fortepianach. Niekiedy sala bywa nieprzyjazna, a fortepian skrajnie niemiły nie tylko w brzmieniu, ale i w samym dotyku. I nie mam tu na myśli jedynie nieprzyjemnej dla opuszków faktury klawiszy. Fortepian nie tylko bywa źle nastrojony, ale zdarza się, że miewa niewyrównane brzmienie. Oznacza to, że poszczególne klawisze różnie reagują na taki sam ruch i impuls palca, co np. powoduje, że niektóre dźwięki nagle „wyskakują” jako zbyt ostre.

Spróbujmy sobie wyobrazić, co odczuwa pianista w tak niekorzystnych warunkach – szczególnie wtedy, gdy ćwiczył w warunkach lepszych, bardziej profesjonalnych. Są to nieprzewidziane okoliczności, które – podobnie jak trudna akustyka sali – mogą zdeorganizować wykonanie. Zdarzają się jednak przyjemne niespodzianki. Nawet w warunkach konkursowych, gdy uczestnicy rywalizują ze sobą i są szczególnie wyczuleni na bycie ocenianym i porównywanym do siebie nawzajem, możliwe jest wytworzenie przyjaznej, intymnej wręcz aury występu. I tutaj powraca fenomenologiczny fantazmat muzykowania z zamkniętymi oczami. Kiedy oświetlona scena izoluje wykonawcę od wyciemnionej widowni, tworzy się bezpieczna przestrzeń budowana przez dźwięk płynący z fortepianu. Można mieć zatem wrażenie, że pianista samodzielnie tę przestrzeń aranżuje i czyni ją sobie poddaną.

Powstaje pytanie, kogo uczynić patronem takiego doświadczenia. Pozwolę sobie zaproponować tutaj dwie kandydatury. Maurice Merleau-Ponty poznaje i opisuje świat zewnętrzny wobec żywej cielesności Ja. Chiazma – rozumiana w naszym przypadku jako wzajemne przenikanie się ciała grającego oraz instrumentu, który rozbrzmiewa dziełem muzycznym – łączy wirtuoza z pudłem rezonansowym, młotkami, tłumikami i strunami, ale także umożliwia jedność przeżytego, uwewnętrznionego, przyswojonego przez wykonawcę materiału dźwiękowego z tym, co fizyczne, akustyczne, materialne. Wymiana dotyczy nie tylko duchowego i cielesnego, pasywnego i aktywnego, materialnego i intencjonalnego, ale także „ja” (wykonawcy) i „nie-ja” (kompozytora). Jest spotkaniem podmiotowości i sprawstwa wykonawcy z żywiołem dźwięków zaplanowanych przez kompozytora. Wykonawstwo muzyki utrwalonej w postaci partytury i czekającej na akt żywej interpretacji jest także chiazmą terażniejszości i przeszłości, żywego i martwego, zewnętrznego i wewnętrznego. Merleau-Ponty, choć był daleki od analizowania muzyki, w istotny sposób inspiruje wykonawcę do penetrowania zasięgu jego własnego „mogę”, którym próbuje on zawładnąć światem interpretowanych, cudzych (kompozytorskich) dźwięków. To władanie znajduje się, w przypadku pianistyki, w dosłownym sensie, w zasięgu dotyku.

Druga kandydatura to Michel Henry. Jego fenomenologia może odpowiadać bardziej tym wykonawcom, którzy skupiają się na własnym świecie wewnętrznym. To, co zewnętrzne, zostaje przez Henry’ego zdeprecjonowane na tyle, by nawet zakwestionować sensowność mimetyczności *Dzwonów brzmiących poprzez liście*, *Kroków na śniegu* (*Des pas sur la neige*) czy *Ogrodów w deszczu* (*Jardins sous la pluie*) Debussy’ego. Miłośnik tezy o asemantyczności muzyki mógłby zatem z satysfakcją przyswoić sobie tę filozofię. W jej świetle muzyka ma być abstrakcyjna, podobnie jak wszelkie malarstwo, zdaniem Henry’ego, jest abstrakcyjne. Być może więc muzyka nie reprezentuje życia, ale je oddaje?¹⁸ A wykonawca oddaje poprzez grę napięć i odprężeń, kolorów i brzmień – sposoby życia własnej, monadycznej i ucieleśnionej podmiotowości? Te pytania świadomie

¹⁸ M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry’ego*, Wrocław 2011, s. 225.

pozostawiam bez odpowiedzi, zachęcając wykonawców do wglądu we własne „bycie pośród dźwięków”. Może jednak w tym przypadku, czyli na styku filozofii i żywej sztuki, jednoznaczne odpowiedzi nie istnieją? Wydaje się bowiem, że wykonawca – jako nieświadomy wyznawca filozofii Henry’ego – wybiera niekiedy świat zamkniętej, monadycznej samo-doznaniowości, w której ryzykuje izolację od intersubiektywnych znaczeń. W innym razie, powraca do świata i przekracza własną immanencję, a dzieło muzyczne traktuje jako tajemnicę, która przychodzi z zewnątrz. Jeśli sugeruje ona mimesis, jak muzyka Debussy’ego, to wykonawca staje się uczniem Merleau-Ponty’ego także i w tym sensie, w jakim potrafi słyszenie i dotyk podporządkować temu, co widzialne czy wyobrażone. Alfred Cortot wydaje się właśnie takim przykładem pianisty, który podporządkowuje całą swoją zmysłową kreację muzyki jej wyobrażonemu obrazowi. W tym celu musi też nauczyć się metaforycznie „znikać”, by nie zasłaniać sobą dzieła.

ZAKOŃCZENIE

Konkretyzacja ucieleśniona, której dokonuje pianista, byłaby więc w świetle powyższych rozważań zerwaniem z ową „dwustopniową transcendencją”, jakiej przeciwstawił się Andrzej Pytlak w swoich uwagach do koncepcji Romana Ingardena. W perspektywie Merleau-Ponty’ego konkretyzacja wykonawcza dałaby muzykowi dostęp do źródłowej obecności rzeczy. Warto uświadomić sobie, że percepcja wykonawcy jest przez nas, odbiorców, postrzegana jako jego własna ekspresja. Wykonawca doświadcza współegzystencji ze światem dźwięków zaprojektowanych przez kompozytora i udziela siebie temu światu, zmieniając zapisaną w nutach potencjalność w żywe brzmienia. Perspektywa zarysowana przez Michela Henry’ego sprzyja akcentowaniu „ja” wykonawcy, pulsowaniu w nim bycia, i tym samym wydaje się oddalać wykonawcę od „transcendencji” dzieła muzycznego. Póki rozważamy przypadki realizacji zapisu kompozytorskiego w duchu „wierności” temu, co wobec nas zewnętrzne, perspektywa Merleau-Ponty’ego wydaje się bliższa powołaniu wykonawcy.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Ziarno głosu*, przeł. Jakub Momro, „Teksty Drugie” 2015 nr 5: *Audiofilia*, s. 229–237.
- Berleant Arnold, *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Universitas, Kraków 2007.
- Chęcka Anna, Zieliński Piotr, *Dyskurs dotyku. Pomiędzy automatyzmem a kreacją*, [w:] *Dyskursy sztuki, dyskursy o sztuce*, red. Teresa Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018, s. 281–295.
- Cortot Alfred, *La musique française de piano (1939–1943)*, 3 tomy, Presses universitaires de France, coll. „Quadrige”, Paris 1981.
- Gavoty Bernard, *Cortot*, Buchet-Chastel, Paris 2012.
- Helm Bennett, *Felt Evaluations: A Theory of Pleasure and Pain*, „American Philosophical Quarterly” 2002 t. 39 nr 1, s. 13–30.
- Jacobs Rémi, *Cortot et Beethoven*, [w:] *Actes des conférences 4–8 juillet 2012*, Imprimerie Schenck, Tournus 2012.
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Murawska Monika, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry’ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Pytlak Andrzej, *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Studia estetyczne*, praca zbiorowa, t. III, PWN, Warszawa 1966.
- Szendy Peter, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Éditions de Minuit, Paris 2002.

SUMMARY

Anna Chęcka

The touch of a piano. Selected issues of phenomenology of performance and perception of a musical work

The main purpose of the article is to reflect on performer’s aesthetic concretization of a musical work. The virtuoso’s concretization blurs the boundaries of the subject and the object of experience: the musician becomes a screen for music, embodies it. The artist’s perception is sharpened, which is shown in the article based on the experience of

a pianist performing Claude Debussy's music. Especially important – apart from hearing – is the sense of touch in this experience. The analysis of the experience of the perceptive performer presented here is in a significant way inspired by the pedagogical practice of the French pianist, Alfred Cortot – his statements, recordings and testimonies of his pupils. On the theoretical side, it is founded on the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and Michel Henry, and indirectly also refers to the comments of Roman Ingarden about aesthetic concretization.

Keywords

hearing, touch, perception, concretization, piano