

*Recenzje. Polemiki*

**Joanna Jemielnik**

**Stanisław Będkowski, Agnieszka Chwiłek, Iwona Lindstedt,  
*Analiza schenkerowska, Musica Iagellonica, Kraków 1997***

Od kilkudziesięciu lat teoria Heinricha Schenкера zajmuje ważne miejsce wśród metod analitycznych dotyczących muzyki opartej na materiale tonalnym. W pełnej postaci została przedstawiona w pracy *Der freie Satz*, wydanej w Wiedniu w roku 1935. Przed II wojną światową analiza Schenкера nie znalazła uznania w Niemczech i Austrii i mimo upływu wielu lat nadal jest tam traktowana, poza nielicznymi wyjątkami, z dużą rezerwą.<sup>1</sup> W końcu lat trzydziestych została rozpropagowana w Stanach Zjednoczonych przez działających na emigracji jego uczniów, m.in. Oswalda Jonasa i Felixa Salzera, a w la-

tach siedemdziesiątych stała się jednym z najczęściej stosowanych sposobów analizy muzyki tonalnej w tym kraju. Modyfikacje i rozwój idei w środowisku teoretyków amerykańskich przyniosły jej niezwykłą popularność i zaowocowały powstaniem metod neoschenkerowskich i postschenkerowskich. Dzięki licznym publikacjom w języku angielskim i szerokim kontaktom z muzykologami brytyjskimi teoria warstw zdobyła wysoką rangę w krajach anglojęzycznych. Wykorzystywana jest w większości prac analitycznych pochodzących z tych krajów, w czystej lub zmodyfikowanej, unowocześnionej postaci, jako schenkerowski

---

<sup>1</sup> Idea Schenкера jako metoda analizy stała się tematem wielu kontrowersyjnych dyskusji metodologicznych w środowisku teoretyków niemieckich, m.in.: C. Dahlhausa, L. B. Meyera i H. Federhofera. Problem ten trafnie ujmuje też Maria Piotrowska w swojej książce *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku* (1982), wskazując, że źródłem tych antynomii jest właściwe dla tradycji muzyki niemieckiej, od J. S. Bacha do Schönberga, podejście do czasoprzestrzeni muzycznej i estetyki formy. M. Gołąb, *Analiza i dzieło. Na marginesie polemik wokół teorii Heinricha Schenкера*, „Muzyka” 1986, nr 4, s. 25, 33.

sposób patrzenia na dzieło muzyczne z zastosowaniem elementów oryginalnej notacji analitycznej.

W Polsce analiza schenkerowska jest nauczana w co najmniej dwóch ośrodkach uniwersyteckich — w Krakowie i Warszawie. W literaturze polskojęzycznej nie było jednak pozycji o charakterze podręcznika, który w sposób systematyczny i ścisły przedstawiałby teorię warstw. Omawiana książka autorstwa trojga muzykologów — Stanisława Będkowskiego, Agnieszki Chwiłek i Iwony Lindstedt — jest zatem pracą bardzo oczekiwaną i ważną. Obok wiadomości ściśle instruktażowych, omawiających szczegóły i praktyczne zastosowanie metody, autorzy przedstawiają genezę i filozofię stanowiącą podbudowę całego systemu. Publikacja jest realizacją jednego z celów programu TEMPUS, w ramach którego organizowane były kursy popularyzujące analizę schenkerowską. Autorzy podręcznika, czynni uczestnicy tego typu seminariów w Egham pod Londynem oraz w Warszawie (1996) i Krakowie (1997), dalecy są od idealizacji teorii. Przyznają jednak, że ta metoda niewątpliwie pozwala nauczyć dostrzegania w różnorodnym, nawet najbardziej zawiłym fakturalnie i harmonicznym materiale muzycznym, procesy, które są strukturalną podstawą wielu rozwiązań szczegółowych w zakresie techniki kompozytorskiej. Dlatego tak ważny jest aspekt pedagogiczny tej pracy, zakładający przedstawienie koncepcji teoretycznej i możliwości badawczych analizy Schenkera od poziomu elementarnego po zaawansowany.

Autorzy jednoznacznie stwierdzają, że jest to podręcznik analizy schenkerowskiej, a nie analizy Schenkera. Wprowadzają terminologię i symbolikę stosowaną współcześnie. Modyfikują oryginalne

rozwiązania stosowane przez samego autora metody i konfrontują je z wynikami analiz innych schenkerystów. Wzorem dla przedstawianego podręcznika była książka Allena Forte'a i Stevena E. Gilberta *Introduction to Schenkerian Analysis* (Nowy Jork 1982), będąca do dziś standardem pedagogicznym współczesnego nauczania teorii warstw, oraz fundamentalna praca Schenkera *Der freie Satz*. W układzie formalnym polski podręcznik jest odzwierciedleniem etapów zastosowania tej metody. Składa się z *Wprowadzenia* oraz trzech części, których tytuły noszą nazwy głównych poziomów, na jakich przeprowadzana jest analiza: *Warstwa powierzchniowa* (*Vordergrund*, ang. *foreground*), *Warstwa środkowa* (*Mittelgrund*, ang. *middleground*) i *Warstwa głęboka* (*Hintergrund*, ang. *background*).

We *Wprowadzeniu* Stanisław Będkowski przypomina sylwetkę Heinricha Schenkera. Konfrontuje źródła obcojęzyczne dotyczące jego pochodzenia, miejsca i daty urodzenia, wskazując na rozbieżności występujące w piśmiennictwie angielsko- i niemieckojęzycznym, na które powołują się polskie publikacje. Autor szczegółowo wymienia prace powstałe po 1900 r., dokumentujące początki nowej idei oraz zasady jej stosowania. Omawiając podstawowe założenia tej oryginalnej koncepcji, przypomina pogląd jej twórcy, w którym głosił, że metody analityczne i teorie stworzone później niż same badane utwory są sprzeczne z rzeczywistymi, właściwymi dla czasów ich powstania zasadami kompozycji. Jako negatywne przykłady Schenker podawał teorię Jeana Philipa Rameau oraz analizę formalną i harmoniczną Hugo Riemanna, uznając je za nieodpowiednie do interpretacji teoretycznej utworów XVIII i XIX wieku.

Obie koncepcje są sprzeczne z zasadami kompozycji, ponieważ prowadzą do błędnych wniosków, wskazujących mianowicie, że melodia była zdominowana przez czynnik wertykalny. Schenker podkreślał, że to kontrapunkt i podręcznik Johanna J. Fuxa były źródłem techniki i wiedzy kompozytorskiej, nie tylko dla Jana S. Bacha, Carla Ph. E. Bacha, ale także dla klasyków — Josepha Haydna, Wolfganga A. Mozarta, a nawet Ludwiga van Beethovena. Dlatego punktem wyjścia jego koncepcji było twierdzenie, że podstawą myślenia muzycznego u kompozytorów europejskich była zawsze linia melodyczna rozumiana jako ruch dźwięków w czasie. To kontrapunkt stanowił podstawę kształtowania formy utworów. Harmonia była jedynie środkiem porządkującym plany horyzontalne. Teoretycy jego czasów nie rozpoznali i nie docenili tego aspektu kompozycji tonalnych. W analizie schenkerowskiej najistotniejsze jest rozdzielenie materiału muzycznego na bardziej i mniej ważny z kontrapunktyczno-harmonicznego punktu widzenia. Będkowski podkreśla, że wymaga to określenia podstawowych akordów rządzących poszczególnymi fragmentami kompozycji oraz konieczności nowej ich klasyfikacji nie ze względu na wymiar wertykalny, lecz z punktu widzenia prowadzenia głosów.

Na tej podstawie Schenker wyróżnia tzw. *Stufen* (ang. *Scale — steps*, brak polskiego odpowiednika nazwy) — akordy istotne funkcyjnie, budowane na podstawowych stopniach skali, oraz akordy przejściowe (tu brak niemieckiego i angielskiego określenia ich nazwy), które powstają najczęściej w wy-

niku linearnego ruchu głosów i są przyporządkowane do funkcji akordu podstawowego. W rezultacie podsumowania większej liczby akordów przejściowych stanowią one jedność z funkcją główną. Będkowski przypomina, że dla Schenkera nie jest ważne lokalne, doraźne działanie funkcji harmoniczej, ale jej efekt dalekosiężny. Autor rozdziału nie podaje jednak, istotnej już na tym etapie omówienia teorii informacji, że dla Schenkera funkcjami głównymi są jedynie dominanta i tonika, a pozostałe akordy traktowane są jako przejściowe.<sup>2</sup> W związku z tym traci sens tradycyjne pojęcie modulacji. Strukturalnie ważna jest funkcja, która działa na dłuższy przebieg, mimo iż aktualnie nie brzmi. W perspektywie całej formy opartej na systemie dur–moll tonika zachowuje swój nadrzędny status, gdyż powrót do niej przy końcu kompozycji jest nieuchronny.

Najważniejszą czynnością w procesie analizy jest redukcja, która pozwala na rozdzielenie materiału muzycznego na ważny i mniej ważny. Staje się ona podstawą do wyłonienia trzech podstawowych poziomów, tzw. warstw strukturalnych (*Schichten*, ang. *structural layers*): warstwy głębokiej (którą w koncepcji Schenkera stanowi praosnowa), środkowej i powierzchniowej. Wyodrębnienie warstw wynika, jak podkreślano wcześniej, z kryterium kontrapunktyczno-harmonicznego. We *Wprowadzeniu* autor zaledwie sygnalizuje ich znaczenie i sposób analizy.

W kolejnym podrozdziale autor definiuje podstawowe dla techniki redukcji pojęcie diminucji melodycznej. Będkowski zwraca uwagę, że termin ten nie zo-

<sup>2</sup> Efekt dalekosiężnego oddziaływania głównych akordów związany jest z kluczowym dla teorii Schenkera zjawiskiem prolongacji, które zostało szczegółowo omówione przez A. Chwiłek w rozdziale poświęconym warstwie środkowej (s. 53–64).

stał wprowadzony przez Schenkera, lecz pojawia się już w XVI wieku w traktatach Giovanniego Battisty Bovicellego, wprowadzającego śpiewaków w arkana sztuki ozdabiania prostych linii melodycznych. W zrozumieniu podstawowej idei Schenkera pomocna jest też znajomość zasad stosowania techniki wariacyjnej, a szczególnie wariacji ornamentальной, która polega właściwie na diminuowaniu tematu. Będkowski przedstawia zasady redukcji, jako odwrotność tradycyjnej analizy formalnej, polegającą na wyabstrahowaniu tematu, którego właściwie nie znamy, z pojedynczej wariacji. Zatem celem jest wyłonienie istotnego strukturalnie materiału, który ukryty jest wśród dźwięków będących tylko jego ozdobnikami. Diminucje realizowane są przy pomocy dźwięków przejściowych, sąsiednich, skoku konsonansowego i rozłożonego akordu (przytoczone są nazwy niemieckie, angielskie i skróty oznaczeń). Autor rozdziału w przystępny sposób definiuje kryteria zaszeregowania dźwięków. Podaje liczne proste przykłady obrazowo ilustrujące ich praktyczne rozpoznanie i sposób realizacji redukcji w analizie motywów, z uwzględnieniem akordów prolongowanych, w powszechnie znanych utworach Beethovena — *Sonatinie* op. 79 oraz I i III wariacji z cyklu *Sechs Variationen* WoO 70.

W zakończeniu rozdziału przedstawiono podstawowe zasady graficznego zapisu analizy schenkerowskiej, który jest jej nieodzownym składnikiem. Twórca metody we wstępie do *Fünf Urlinietafeln* (1932)<sup>3</sup> uznawał, że szkice

analityczne są wystarczającą prezentacją wyników analizy (s. 12). Nie wymagają komentarza słownego, ponieważ same w sobie są rodzajem uproszczonej — ale realnej — kompozycji, wprowadzonej dzięki redukcji do najgłębszej i najwłaściwszej prezentacji struktury muzycznej. Chociaż znajomość znaczenia symboli graficznych jest nieodzowna w zrozumieniu idei analitycznych Schenkera, autor rozdziału potwierdza, że wielu muzykologów wskazuje na ich niejednoznaczność. W rezultacie nie zawsze możliwa jest pełna interpretacja wykresów. Wykorzystywane są tu znaki tradycyjnej notacji muzycznej — pięciolinia, znaki nut wskazujące jedynie na ich wysokość (całkowicie w myśl zasad redukcji pomijany jest rytm), jednak ich znaczenie jest zupełnie odmienne (s. 21). Stanisław Będkowski podkreśla, że elementy graficznej notacji analitycznej będą wprowadzane stopniowo i stosowane tak, jak w większości prac muzykologicznych. Autor przestrzega przed pochopnym wyróżnianiem — które dźwięki są strukturalnie ważne i stanowią prolonację, a które są przejściowe i stanowią konsonansowe uzupełnienie (ten element analizy jest omówiony dokładnie w następnym rozdziale). Prawidłowa redukcja dotyczy każdego etapu analizy, a powstała w jej wyniku struktura powinna być muzycznie poprawna z tradycyjnymi regułami kontrapunktu i harmonii.<sup>4</sup> Będkowski słusznie zauważa, że zabieg taki może okazać się dość skomplikowany w odniesieniu do utworów romantycznych, w których kompozytorzy

<sup>3</sup> M. Gołąb w artykule *Główne nurty badań schenkerowskich, bibliografia z lat 1904–1984*, „Muzyka” 1986, nr 4, s. 74. wprowadza zapis tytułu *Fünf Urlinie — Tafeln*. W *Encyklopedii Muzyki*, PWN, 1995, s. 793, zapis *Fünf Urlinien — Tafeln*.

<sup>4</sup> Schenker nawiązuje do tradycyjnych reguł harmonii i kontrapunktu, w których ważne jest na przykład właściwe rozwiązywanie dysonansów, unikanie równoległych kwint i oktaw (s. 22).

często swobodnie stosowali te reguły, ale w dziełach o złożonej fakturze polifonicznej może dostarczyć interesujących informacji o ukrytej strukturze formy.

Stosując podstawowe elementy notacji schenkerowskiej, autor przedstawia próbki analizy wcześniej cytowanych wariacji Beethovena, fragmentów *Ronda* KV 494 Mozarta (brak wskazania tonacji) oraz *Allegra* z *Kurze und Leichte Klavierstücke* C. F. E. Bacha (brak numeru opusu kompozycji). Przykłady analizy schenkerowskiej wydrukowane są w takiej kolejności, że przedstawiają najpierw prolongację harmoniczną, redukcję powierzchniową i oryginalne pełne wersje fragmentów utworów (s. 24, 25). Biorąc pod uwagę założenie schenkerowskie, że analiza ma przedstawiać wewnętrzną, najbardziej ukrytą strukturę utworu, układ kolejności diagramów jest logiczny — od redukcji do pełnej wersji fragmentu.

Rozdział kończą zadania przeznaczone do samodzielnej realizacji przez osobę studiującą książkę. Podobnie jak wcześniej wykorzystano znane fragmenty kompozycji klasycznych: Haydna — *Divertimento B-dur* (brak danych bibliograficznych), Mozarta — fragmenty *Sonat* KV 457, cz. III, KV 331, cz. I, KV 545, cz. II, *Rondo* KV494 oraz Schuberta — *Impromptus B*, op. 142, nr 3. Interującym pomysłem jest wprowadzenie na końcu książki klucza, który pozwala sprawdzić prawidłowość dokonanych analiz. Wątpliwości budzi jednak dobór zaproponowanych przykładów i ich rozwiązania (choć wybór materiału jest sprawą indywidualną, co

zaznacza autor w kluczu zadania 3, s. 165). Odpowiedzi dotyczące zadań 1, 2 i 3 praktycznie nie przedstawiają redukcji, gdyż są w zasadzie oryginalnym tekstem, tylko bez kresek taktowych, repetowanych wartości nut i głosów śródkowych, stanowiących uzupełnienie harmoniczne (s. 165). Rozwiązania przykładów 5 i 6 wskazują na redukcję uwydatniającą postawę harmoniczną prezentowanych fragmentów (s. 166). Diminucja warstwy melodycznej górnego rejestru sprowadzona jest do eliminacji dźwięków repetowanych w melodii.

Rozdział drugi, autorstwa Agnieszki Chwilek, przedstawia najistotniejsze elementy i zjawiska występujące na poziomie warstwy powierzchniowej: prolongację, relacje i zjawiska związane z prowadzeniem głosów oraz zjawiska występujące w replikach praosnowy.<sup>5</sup>

Chwilek szczegółowo rozpatruje kluczowy element systemu Schenker — zjawiska prolongacji — czyli przedłużenia zasięgu działania danego dźwięku lub akordu poza jego fizyczną obecność. Mogą one występować zarówno przed elementem podlegającym przedłużeniu, jak i po jego wystąpieniu. Podkreśla, że mogą one być rozpatrywane zarówno na poziomie warstwy środkowej (gdzie mają ściśle określoną konstrukcję i funkcję, przez co wchodzi w bliskie relacje ze strukturami warstwy głębokiej), jak i powierzchniowej (gdzie odgrywają zdecydowanie mniejszą rolę w kształtowaniu zasadniczej struktury utworu, ale są istotne dla indywidualnej formy konkretnego dzieła muzycznego).<sup>6</sup> Podstawowe rodzaje prolongacji, typowe dla warstwy

<sup>5</sup> S. Będkowski we *Wstępie* sygnalizował występowanie tych elementów. Zjawiskom prolongacji i praosnowy poświęcone są także obszernie fragmenty następnych rozdziałów: *Warstwa środkowa* i *Warstwa głęboka*.

<sup>6</sup> Sam Schenker poświęca niewiele uwagi prolongacjom w warstwie powierzchniowej.

środkowej i powierzchniowej, określane są jako sprzężenie, górne i dolne przeniesienie oktawowo, rozpostarcie interwału, interioryzacja, eksterioryzacja, zaścępstwo i przenikanie trybów. Chwilek, chcąc uniknąć nadinterpretacji tego zjawiska na poziomie warstwy powierzchniowej, podaje zwięzłe definicje. Liczne przykłady z prac Schenkera oraz Forte'a i Gilberta ilustrują zasady ich funkcjonowania. Wszystkie terminy opatrzone nazwami niemieckimi i angielskimi. W tekście pierwszego podrozdziału zamieszczone są także starannie dobrane zadania do samodzielnej realizacji pochodzące z podręcznika Forte'a i Gilberta. Wątpliwości może budzić jedynie wprowadzenie, zarówno w przykładach jak i w zadaniach oraz ich rozwiązaniach, nowych oznaczeń cyfrowych, które nie są wyjaśnione na tym etapie omawiania analizy lecz później, w kolejnych podrozdziałach — piątym i szóstym (np.: 3 przykład, 9, 10, s. 30, 31). Nieprecyzyjne są też oznaczenia literowe. W odpowiedzi do zadania 7, s. 167 — oznaczenie „RT” wydaje się być błędem drukarskim i powinno być zapisane jako „RA”. Natomiast „N” jest oznaczeniem dźwięku sąsiedniego, które autor poprzedniego rozdziału oznaczał w przykładach symbolem „S”.

Z przedstawionym zjawiskiem prolongacji związane są inne elementy odnoszące się m.in. do linearnego ruchu głosów — linearny wzór interwałowy, melodia złożona, dźwięki dopełniające, dźwięk przykrywający. Wiele z definiowanych pojęć zostało wprowadzonych przez Forte'a i Gilberta, autorów angielskiego podręcznika. Każdy z terminów jest krótko zdefiniowany, zilustro-

wany przykładem oraz wyodrębnioną notką o zasadzie zapisu. Autorka systematyzuje całą terminologię i przygotowuje osobę studiującą podręcznik do dalszego, trudniejszego etapu analizy na poziomie warstwy środkowej. W tekście rozdziału znajdują się liczne polecenia realizacji diagramów warstwy powierzchniowej, środkowej, odszukania dźwięków przykrywających, wyznaczenia lokalnych pralinii. Zadania są fragmentami utworów J. S. Bacha, Beethovena, Haydna, Chopina, pochodzą z prac Schenkera oraz Forte'a i Gilberta.

Rozdział poświęcony warstwie środkowej, także autorstwa A. Chwilek, jest w pewnym sensie kontynuacją i rozwinięciem zagadnień z poprzedniego paragrafu. Już na wstępie autorka sygnalizuje, że wprowadzie podstawę jedności dzieła w koncepcji poziomów strukturalnych tworzy warstwa głęboka, to przejście od idei podstawowej do pełnej jej realizacji dokonuje się właśnie w warstwie powierzchniowej i środkowej. Tu znajdują się wszelkie elementy decydujące o odrębnym, wyjątkowym kształcie każdego dzieła muzycznego. Autorka zwraca uwagę na trudności analizy tego poziomu, ponieważ jest on strukturą złożoną wewnątrznie z wielu zhierarchizowanych zjawisk i poziomów. Ta złożoność nie jest jednoznacznie określona i wynika ze stopnia komplikacji struktury konkretnego utworu. Przykładem tego jest właśnie prolongacja. Pewne rodzaje tego zjawiska, jak sygnalizowano w poprzednim rozdziale, należą do warstwy środkowej i są bezpośrednio związane z warstwą głęboką, przez co odgrywa ono istotne znaczenie także w procesach struktury po-

---

Analizy na tym poziomie ogranicza do przytaczania przykładów muzycznych z oszczędnymi komentarzami (s. 29).

wierzchniowej (np.: prolongacja rozłożonego akordu basowego, przerwanie pralinii oraz jej różnorodne rozszerzenia i modyfikacje, przenikanie trybów, obniżenie sekund, dźwięki sąsiednie, zastępstwo, wznoszący ciąg inicjalny, inicjalny akord rozłożony, repliki praosnowy). Mniejszą rolę ma eksterioryzacja, interioryzacja, rozpostarcie interwału, sprzężenie i przeniesienie oktawa. Warto zwrócić uwagę, że kilka z wymienionych zjawisk było przedstawianych w rozdziale poświęconym warstwie powierzchniowej (np.: eksterioryzacja, interioryzacja, przenikanie trybów, zastępstwo). Ponowne omawianie tych pojęć w kolejnych rozdziałach wprawdzie przedstawia rozszerzony zakres ich zastosowania na wyższym poziomie, ale brakuje potwierdzenia, że w zasadzie chodzi o to samo zjawisko. Na przykład eksterioryzacja w obu podrozdziałach (por. 4.2, s. 37–39 i 8.3, s. 82–83) definiowana jest jako zjawisko nakładania się na siebie komórek dźwiękowych, niezwiązane z dźwiękiem czołowym pralinii, zaliczane przez Schenkera do warstwy powierzchniowej. Chwilek powołuje się na pracę Forte'a i Gilberta, którzy uzależniają przynależność tej prolongacji do warstwy środkowej od jej związków z innymi rozległymi prolongacjami na tym poziomie (por. s. 38 i 83). Autorka zwraca uwagę, że postacie i funkcje eksterioryzacji należącej do warstwy powierzchniowej są tożsame z występującymi w warstwie środkowej. Notacja jest taka sama na obu poziomach (por. s. 37, 83).

Wśród wielu rozdziałów poświęconych różnym zjawiskom prolongacji Agnieszka Chwilek omawia ciąg (*Zug*) (rozd. II, 7.6, s. 69–73). Choć w teorii Schenkera jest jednym z najważniejszych elementów, autorka poświęca mu stosunkowo mało miejsca, a definicja i opis tego zjawiska nie są podane wystarczająco jasno i precyzyjnie. Ten ważny element występuje w warstwie środkowej<sup>7</sup>, ale zawsze jest ściśle związany z warstwą głęboką, z prolongacją dźwięków pralinii. Autorka wymienia ciągi wznoszące i opadające. Ze względu na ambitus Schenker zasadniczo wyróżnia ciągi tercjowe i kwintowe.<sup>8</sup> Według autorki podstawowym warunkiem istnienia ciągu jest obecność jego skrajnych dźwięków w akordzie stanowiącym podstawę dźwięku prolongowanego przez ten ciąg (s. 69). Autorka wyjaśnia, że Forte i Gilbert dopuszczają obecność ciągów ograniczonych interwałem dysonansowym — trytonem w obu postaciach oraz ciągi septymowe, definiowane w podręczniku angielskim jako pozorne (s. 72). Na temat tego zjawiska pojawiają się także wzmianki w rozdziale omawiającym warstwę powierzchniową przy definiowaniu rozczłonkowania (*Gliederung*) (s. 49).

Niewątpliwie trudności w interpretacji poszczególnych terminów i związanych z nimi zjawisk wynikają z pewnej niejednoznaczności interpretacji, która właściwa jest nawet dla samego Schenkera, podającego niejednokrotnie jedynie krótkie, lakoniczne uwagi i komentarze do swoich analiz.<sup>9</sup> Rezultatem są,

<sup>7</sup> M. Gołąb w swoim słowniku terminologii schenkerowskiej wyjaśnia, że jest to najistotniejszy rodzaj prolongacji melodycznej występujący szczególnie w warstwie powierzchniowej i środkowej. M. Gołąb, *Leksykon terminologii schenkerowskiej*, „Muzyka” 1986, nr 4, s. 66.

<sup>8</sup> Gołąb wymienia jako podstawowe ciągi tercjowe, kwartowe i kwintowe (s. 66).

<sup>9</sup> C. Schachter, podkreślając doniosłe znaczenie Schenkera dla nowoczesnej analizy

znane z literatury przedmiotu, odmienne wyniki diagramów u teoretyków badających te same kompozycje, a także dyskusje co do prawidłowości analiz zrealizowanych przez samego Schenker. Dlatego cenną wskazówką są uwagi zawarte w *Der freie Satz* we wstępie do rozdziału poświęconego warstwie środkowej. Za autorem koncepcji A. Chwilek przypomina, że jedynym sposobem stworzenia poprawnego diagramu jest po pierwsze redukcja diminucji powierzchniowej, następnie za pomocą kolejnych posunięć redukcyjnych konstruowanie „coraz krótszych wersji” zapisu analitycznego, aż do osiągnięcia praosnowy. Przez cały czas konieczne jest zapisywanie rozpatrywanych prolongacji i weryfikowanie ich na instrumencie (s. 53).

Ostatnia, trzecia część podręcznika autorstwa Iwony Lindstedt, poświęcona jest analizie na poziomie warstwy głębokiej. Ten etap pracy badawczej nad utworem wymaga złożonych procedur redukcyjnych, ponieważ jest podstawowym poziomem odniesień dla pozostałych warstw — środkowej i powierzchniowej. W procesie analizy poziom warstwy głębokiej stanowi punkt docelowy redukcji wszystkich realnych przedstawień dźwiękowych do jego struktury fundamentalnej, jaką jest praosnowa (*Ursatz*). Autorka przedstawia podstawę filozoficzną leżącą u źródeł koncepcji praosnowy, w której opracowania pojedynczego dźwięku (toniki) razem z pierwszymi tonami harmonicznymi tworzącymi trójdźwięk jest określane jako *Klang in der Natur* (s. 90). W innym miejscu przypomina, że sam Schenker przedstawiał swoją teorię jako „metaforę prokreacji gdzie trójdźwięk (porównany

do żeńskiego łona), wypełniony dźwiękami przejściowymi (męskie nasienie), daje życie muzycznej treści — melodii” (s. 95).

Lindstedt zaznacza, że w teorii warstw praosnowa ma dwa teoretyczne aspekty: pralinę (zwaną też linią fundamentalną), która jest celem ruchu melodycznego, i rozłożony akord — cel ruchu harmonicznego. W praktyce sam Schenker uznawał, że pralinia nie może istnieć samodzielnie, ponieważ współdziała z praosnową w strukturze kontrapunktycznej. Istotna jest tutaj informacja, że dźwięki pralini nie muszą pojawiać się w najwyższym głosie. Mogą być umiejscowione w głosach środkowych albo też, w wyjątkowych wypadkach, w ogóle nie występują, ponieważ są zastępowane przez dźwięki należące do innej warstwy. Według Schenker pralinia wyraża jakiś ciąg (*Zug*), np. tercjowy, kwintowy, oktawowy, i ma istotne znaczenie w ruchu horyzontalnym. W ciągach dźwiękowych urzeczywistnia kompozytor siebie, następstwa te sankcjonują jego istnienie. To stanowi o organicznych właściwościach struktury fundamentalnej (praosnowy). Lindstedt przytacza kolejne etapy formułowania i rozwoju koncepcji praosnowy i starannie dokumentuje bibliografię, w której Schenker przedstawiał swoją teorię. Podkreśla, że w zasadzie nigdy nie sformułował reguł wyjaśniających dokładnie, w jaki sposób powinna być wykonana poprawna analiza. Jego uwagi, instrukcje dotyczyły tylko aspektu teoretycznego lub pedagogicznego, ale nigdy nie były przewodnikiem analitycznym. Dlatego autorka podsumowuje w czternastu punktach zasady analizy warstwy głębokiej.

---

formalnej, zarzucał mu niejednoznaczność celów redukcji i brak jasnych kryteriów klasyfikacji prolongacji do określonych warstw (s. 53).

To zestawienie jest bardzo ważnym fragmentem rozdziału. Porządkuje elementy analizy przedstawione we wcześniejszych fragmentach książki oraz systematyzuje ich graficzno-symboliczny zapis. Przybliżając genezę przyjęcia przez Schenkera koncepcji praosnowy oraz sposoby jej wyodrębniania w przebiegu formalnym, autorka nie zapomina o przedstawieniu jej krytyki. Teoretyk pokazał możliwość głębszego zrozumienia struktury muzycznej przez odkrycie, że powierzchowne zdarzenia muzyczne w kompozycji w specyficzny sposób powiązane są z organizacją fundamentalną. Dlatego w literaturze przedmiotu zdobycze Schenkera oraz jego teoria transformacji melodyczno-harmonicznej na różnych poziomach redukcyjnych do dziś uważane są za jedne z najciekawszych w naszym stuleciu i porównywalne z osiągnięciami w zakresie badania osobowości Freuda oraz z podstawowymi wyznacznikami myśli filozoficznej Goethego.<sup>10</sup>

W krytyce teorii Schenkera podkreślany jest fakt, że praosnowa może być rozdysponowana na różne sposoby, chociaż ona w założeniu ma jednoznacznie decydować o wyborze środków w poszczególnych warstwach. Tak więc te same utwory mogą być przez schenkerystów interpretowane odmiennie. Autorka przytacza w zasadzie jeden przykład takiej odmiennej analizy, zestawiając oryginalny diagram analizy Schenkera — *Arii B-dur* Haendla (tu ponownie brak numeracji), z odmiennym schematem Forte'a. W ten sposób Lindstedt zale-

dwie sygnalizuje dyskusję i krytykę tej teorii, które pojawiały się w wielu pracach m.in. Carla Dahlhausa, Leonarda B. Meyera, Soni Slatina, Hellmuta Federhofera.<sup>11</sup> Autorka zwraca także uwagę, że sztuka graficznego przedstawiania analizy nie jest niczym wyjątkowym w pracach teoretyków okresu działalności twórcy teorii. Podobne diagramy można spotkać w pracach Heinricha Ch. Kocha, Paula Hindemitha, a także Alfreda O. Lorenza.<sup>12</sup> Dostrzegalny jest także związek analizy graficznej z praktyką wykonawczą i zapisem generalbasu w XVII i XVIII w. To sztuka diminucji i rozwijania linii melodycznej poszczególnych głosów przedstawiona w traktatach Fuxa i Bernharda oraz zasady ornamentacji i improwizacji z dzieł C. F. E. Bacha stały się źródłem inspiracji dla symbolicznej notacji Schenkera.

Problem formy muzycznej zajmuje centralne miejsce w teorii analitycznej Schenkera, który wielokrotnie podkreślał w swoich pracach jej ścisły związek ze strukturą fundamentalną. Autor *Der freie Satz* był przeciwny traktowaniu formy jako powierzchniowego aspektu muzyki i dlatego zrezygnował z tradycyjnego podziału i sposobu traktowania współczynników (motyw, fraza, zdanie, temat, melodia, proporcje). Chciał wyjaśnić, jaka jest jej zależność — w sensie strukturalnym — w stosunku do obecności podzielnej lub niepodzielnej praosnowy.

W ostatnim fragmencie podręcznika przedstawiono przydatność me-

<sup>10</sup> Autorka powołuje się na pracę A. Forte, *Schenker's Conception of Musical Structure. A Review and an Appraisal with Reference to Current Problems in Music Theory*, „Journal of Music Theory” 1959, nr 3 oraz William Pastille, *Music and Morfology: Goethe's Influence on Schenker's Thought*, [w:] *Schenker studies*, New York 1990, Analiza schenkerowska (s. 101).

<sup>11</sup> M. Gołąb, *Analiza i dzieło...*

<sup>12</sup> W pisowni liter imion i w nazwiskach znalazły się błędy literowe (s. 104).

tody Schenkera do analizy podstawowych form muzycznych: pieśni, allegro sonatowego, rondo, fugi, formy cztero- i jedno- i dwuczęściowej, wariacji, czterogłosowego chorału i form improwizowanych (preludium, fantazji, etiudy). Autorka, powołując się na pracę *Der freie Satz*, przytacza zasady analizy i klasyfikacji form zaproponowane przez Schenkera<sup>13</sup> (s. 109 i dalsze). Najobszerniejszy fragment analiz obejmuje omówienie allegro sonatowego. Autorka stosuje ciekawe zestawienie. Porównuje zasady podziału przedstawione w tomie II *Form muzycznych* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej (1987), z wynikami analiz Schenkerowskich. Podkreśla, iż „w teorii Schenkera tradycyjna terminologia oznaczająca poszczególne odcinki formy sonatowej służy jedynie komentarzom wyjaśniającym diagramy analityczne [...] to nie tematy ani motywy konstytuują formę sonatową, lecz rozmaite techniki diminucyjne: rozkomponowanie akordu, przeniesienie oktawowo i repetycje” (s. 127). Spostrzeżenia te ilustrują przykłady analiz fragmentów sonat Mozarta, Beethovena oraz pełna analiza pierwszej części Sonaty C-dur Hob. XVI/21 Haydna.

*Analiza schenkerowska* jest pracą interesującą i użyteczną pod względem dydaktycznym. W zamierzeniu autorów książka stanowić ma pomoc w nauczaniu form muzycznych, ale korzystanie z niej wymaga dobrej znajomości zasad harmonii, kontrapunktu oraz umiejętności słyszenia wewnętrznego. W podręczniku położono nacisk na zastosowanie tej metody do analizy form konwencjonalnych, najczęściej omawianych w praktyce pedagogicznej. Tym samym wielokrotnie

podkreślane są związki koncepcji schenkerowskiej z tradycyjną nauką harmonii i kontrapunktu. Pewne zastrzeżenia może budzić układ formalny zagadnień. Duża liczba przykładów pozwala wprawdzie, przy dokładnej analizie, na rozszyfrowanie omawianych pojęć i zweryfikowanie zdobytej wiedzy w zadaniach przeznaczonych do samodzielnej realizacji. Prowizoryczne przedstawianie istotnych dla początkowych etapów analiz problemów we wcześniejszych fragmentach książki, a dopiero dogłębne ich omówienie kilka rozdziałów później, nie zawsze ułatwia zrozumienie znaczeń wprowadzanych terminów i symboli graficznych. Także podział pracy na rozdziały, z których każdy jest innego autorstwa, wprowadza pewną niejednorodność w zakresie nomenklatury i powtórzenia treści teoretyczno-historycznych dotyczących omawianej koncepcji. Niedostatkami są też błędy edytorskie: brak tonacji w wymienionych przykładach sonat Mozarta, numerów opusu przy utworze Haydna w pierwszym rozdziale, błędy literowe (np. s. 97, 104). Poważnym uchybieniem jest brak pełnej bibliografii wykorzystanych materiałów.

Książka nie jest jedynie podręcznikiem i prezentacją metody analitycznej, ale przedstawia genezę i filozoficzną koncepcję teorii, co jest niewątpliwie zaletą podręcznika. Poglądy i przemyślenia Schenkera dotyczące zagadnień formy, techniki kompozytorskiej, a przede wszystkim dzieła muzycznego, są podstawą do zrozumienia pełnej koncepcji techniki warstw. Nie ulega wątpliwości, że teoria ta była rewolucją w historii doktryn muzycznych. Jej wartość polega dzisiaj nie tyle na penetracji szczegółowych założeń, lecz na in-

<sup>13</sup> *Der freie Satz*, par. 308.

spiracji do „wdarcia się pod powierzchnię dzieła muzycznego i takie ukierunkowanie, by nie dreptać takt po takcie za narracją muzyczną, co określać ma nowe cele i metody analizy”.<sup>14</sup> Także sama praosnowa nie może być jedynym punktem widzenia na tonalne dzieło muzyczne. Wobec analizy schenkerowskiej sformułowano, także w literaturze polskiej, liczne zastrzeżenia wskazujące na ograniczenia i niebezpieczeństwa związane z jej stosowaniem. Z drugiej strony, wielu teoretyków zwraca uwagę, że dostrzega ona pewne aspekty kompozycji tonalnych, które są pomijane

przez inne metody analityczne, i dlatego nie można jej całkowicie przekreślić jako nieprzydatnej do badania dzieła muzycznego.

Polski podręcznik *Analizy schenkerowskiej* nie wyczerpuje całego zakresu problematyki, jaki powinien być uwzględniony w teoretycznych rozważaniach nad tą koncepcją, ale niewątpliwie przybliża ją szerszemu gronu odbiorców. Książka z powodzeniem wypełnia lukę w dotychczasowej polskojęzycznej literaturze muzykologicznej i stanowi dobre wprowadzenie do nauki analizy tą metodą.

### Maria Przychodzińska

Irena Zielińska, *Młdzież wobec wartości muzyki współczesnej*,  
Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Warszawa 2002

Książka I. Zielińskiej *Młdzież wobec wartości muzyki współczesnej* jest wynikiem wieloletnich przemyśleń nad estetycznym i ogólnokulturowym charakterem współczesnej muzyki umownie zwanej „artystyczną”, także wynikiem przeprowadzonych i opisanych przez nią eksperymentów pedagogicznych poświęconych miejscu tej muzyki w edukacji humanistycznej-estetycznej młodzieży. Powstała też jako sprzeciw wobec dominującej i narzuconej młodzieży kultury masowej, jej bezalternatywności (M. Janion) oraz bezwzględnej obronie jej przez zwolenników — teoretyków i menedżerów.

Autorka przyjmuje wyraźną postawę aksjologiczną — broni kultury wyższej, w tym też kultury muzycznej, zarówno przekazanej przez wielowiekową tradycję europejską jak i powstającej współcześnie. Broni też obecności tej kultury w edukacji; jest przekonana, że przede wszystkim szkoła może spełnić niezbędne warunki przygotowujące do ujmowania wartości tej muzyki: systematycznie wspierać wysiłek poznawczy i budzić motywację.

Takiemu programowi edukacyjnemu poświęcona jest książka. Dwie jej części, pierwsza przedstawiająca podstawy teoretyczne, druga badania własne nad per-

<sup>14</sup> M. Gołąb, *Analiza i dzieło...*, s. 39.

cepcją muzyki współczesnej przez młodzież, są ze sobą ściśle zintegrowane i wielostronnie naświetlają temat.

W części teoretycznej autorka przedstawia swe poglądy na współczesne problemy edukacji muzycznej, jej zagrożenia i możliwości. To tu przeprowadza dyskusję ze zwolennikami poglądu o wartościach kultury masowej i wyłącznie łatwych formach obcowania z muzyką. Można by zarzucić programowi I. Zielińskiej jednostronność — wprowadzanie młodzieży w tradycję i współczesność wyższej kultury muzycznej z pominięciem np. tak zwanej „muzyki kultur świata”, eksponowanej przez kulturę masową, ale również przez hasła wychowania międzykulturowego. Można by, gdyby nie fakt, że jest ona świadoma wartości wychowawczych różnych treści i form kontaktów z muzyką, a tu — jedynie na użytek udowodnienia większej niż się przyjmuje wrażliwości muzycznej młodzieży — koncentruje się na wybranym obszarze kontaktu młodzieży z muzyką współczesną przynależną do kultury wyższej.

W kilku rozdziałach części teoretycznej autorka analizuje status estetyczny muzyki współczesnej w sferze odkryć brzmieniowych, indywidualności form, nowych rejonów ekspresji wychodzących poza dotychczas znane i poza tradycyjną kategorię piękna, nowych sposobów funkcjonowania symboliki muzycznej. Równocześnie podkreśla, że trzon wartości pozostaje tu niezmienny w stosunku do wielkiej tradycji muzycznej. Jest nią nadal odkrywczość, oryginalność, konstrukcyjna doskonałość dzieła, ważność przekazu, siła ekspresji. To te wartości różnią wybitne dzieła sztuki od prostoty powielanych wzorów muzyki pop.

Obszerne analizy wymienionych wartości mają wielostronny wymiar. Oparte są na estetyce ogólnej (problematyka wartości i przeżycia estetycznego), na muzykologii (problematyka muzyki współczesnej, zróżnicowanie jej form, gatunków, stylów pluralizm jakości), na teorii kultury (opisy funkcjonowania symbolu), na psychologii ogólnej (teoria poznania) i muzycznej (percepcja muzyki i jej uwarunkowania). Autorka analizuje dogłębnie funkcjonujące od dawna oraz nowe teorie, dając dowód biegłej orientacji w tej wielowątkowej problematyce, umiejętność wyłuskania tego, co oryginalne, i dojrzałość własnej oceny.

Opisy wybranych dzieł muzyki współczesnej podawane jako przykłady ilustrujące ogólne tezy, dokonywane są z kompetencją muzykologiczną, a równocześnie są wyrazem artystycznej wrażliwości autorki.

Ta część książki sama w sobie jest ciekawym studium nad dylematami kultury współczesnej i wartościami współczesnych dzieł. Podkreślić jednak należy, że w ujęciu dr Zielińskiej część ta ma służyć jej programowi edukacyjnemu. Wszystkie treści zmierną ku wykazaniu tego, co ważne dla kontaktu młodzieży z muzyką współczesną. Autorka przyjmuje:

— podstawą stosunku dzieło–odbiorca jest relacjonizm wartości muzyki; potencjalne — ujawniają się w przeżyciu estetycznym odbiorcy;

— muzyka — sztuka w swej dźwiękowej naturze autonomiczna staje się w odbiorze indywidualnym i społecznym „tekstem kulturowym” przekazywanym przez symbol;

— nosicielami wartości muzycznych są: brzmienie, forma, ekspresja;

— muzyka współczesna, jak żadna tradycyjna zastygła w swej doskonałości, ma walor doświadczenia współczesności;

— wartości w niej zawarte mogą być ujmowane przez młodzież o przeciętnych uzdolnieniach muzycznych pod warunkiem pobudzania procesów poznawczych i motywacji;

— nakazem wychowania powinno być uwolnienie młodzieży od przeciętności narzucanych norm kultury pop i uświadamianie jej — wartości samodzielnej oceny estetycznej i indywidualności przeżycia estetycznego.

Autorka sformułowała, a przygotowani przez nią nauczyciele przeprowadzili, cykl dziesięciu lekcji, których tematy wynikały z treści teoretycznych analiz.

1. Eksperyment.
2. Tradycja we współczesności.
3. Nowe rejony ekspresji.
4. Lamentacje.
5. Muzyka a kosmos.
6. Muzyka a natura.
7. Dramaturgia formy utworu.
8. Folklor — fascynacja witalną siłą rytmu.
9. Co to jest postmodernizm?
10. Wielcy mistrzowie polskiej muzyki współczesnej.

W drugiej części poświęconej badaniom I. Zielińska odwołuje się do współczesnych badań nad preferencjami młodzieży w sferze wartości (H. Świdry, M. Szymańskiego, M. Manturzewskiej, W. Pielasińskiej, B. Kamińskiej i innych).

Pytania badawcze dotyczą: poziomu podstawowych umiejętności odbioru muzyki przez młodzież klas licealnych w zakresie wcześniej opisanych czynników i potrzebnej tu wiedzy; wpływu przeprowadzonych lekcji na percepcję tych czynników, a zwłaszcza najtrudniejszego

z nich — przebiegu formy: wpływu zdolności muzycznych na odbiór dzieł współczesnych; akceptacji przez uczniów poznawanej muzyki (także w zakresie tych samych czynników), zainteresowań uczniów muzyką. To ostatnie pytanie autorka mogłaby pominąć, porusza ono nowy problem, słabiej związany z podstawowymi pytaniami.

Hipotezy sformułowane są szczególnie i jasno. Ustalono zmienne niezależne (edukacja, poziom zdolności muzycznych) i zakłócające.

Program przeprowadzono w 1999 r. w liceach ogólnokształcących w Kielcach i Warszawie w dwóch grupach młodzieży: mającej przedmiot „muzyka” i nie mającej go. Badaniami objęto 282 uczniów.

Dla stwierdzenia wyników przeprowadzonego programu zastosowano narzędzia badawcze: Sprawdzian Umiejętności Odbioru Muzyki Współczesnej — autorstwa I. Zielińskiej; Test Inteligencji Muzycznej H. D. Winga; Kwestionariusz Zainteresowań Muzycznych Uczniów — autorstwa także I. Zielińskiej. Narzędzia te, zwłaszcza pierwsze i drugie dobrze korespondują z pytaniami badawczymi i hipotezami.

W materiał zebrany w badaniach I. Zielińska wnika głęboko. Przeprowadza analizę statystyczną, podaje liczne zestawienia danych, z których wiele uwzględnia wartości średnie i odchylenia standardowe oraz istotność różnic. Dla niektórych zestawień np. odbioru formy stosuje analizę wariancji z dodatkową statystyką *Eta* kwadrat. Jest rzeczą ryzykowną stosowanie statystyki do analizy złożonych stosunków odbiorców ze sztuką. Autorka wychodzi z tego obronną ręką. Statystyka zastosowana jest w sposób przemyślany i rzetelny.

Szczególnie ważne są analizy opisowe danych statystycznych. Wnikają głęboko w te dane, zachowując równocześnie wobec nich dystans, interpretując je ostrożnie, zawsze w nawiązaniu do specyfiki sztuki i przeżycia estetycznego. Unikają jakichkolwiek manipulacji, które miałyby przemawiać na korzyść założeń autorki. Ta rzetelna analiza prowadzi do potwierdzenia lub negacji szczegółowych założeń, zawartych zwłaszcza w hipotezach.

Na uwagę zasługują cytowane w wyborze wypowiedzi uczniów. Autorka odnosi się do nich z ostrożnością, świadczą one jednak niezbitie o wrażliwości estetycznej badanej młodzieży, nierzadko też o wrażliwości na słowo opisujące muzykę.

Dr Zielińska przywołuje też badania innych autorów; na ogół pokrywają się one z jej badaniami. Uprawniony jest zatem jej sąd, że dane wynikające z jej obliczeń statystycznych nie mają charakteru przypadkowego.

Wyniki badań pozwalają stwierdzić autorce, co następuje.

1. W pełni uzasadniony jest sprzeciw wobec twierdzenia o niemożności kontaktu młodzieży z kulturą wyższą, w tym z muzyką współczesną.

2. Szkoła poprzez lekcje muzyki ma pełną szansę rozwoju wrażliwości estetycznej młodzieży, nawet w obszarze uznanym za trudny.

3. Przeciętne zdolności muzyczne wystarczają do odbioru niektórych warstw muzyki współczesnej, pozwalającego na jej estetyczne przeżywanie.

Równocześnie autorka z ostrożnością podchodzi do wartości wychowawczych muzyki. Ukazując, jakie rejony poznania i wyobraźni może ona rozwijać, nie broni jej omnipotencji wychowawczych, np. prostej przekładalności doznań estetycznych na sferę etyczną.

Książka poza wymienionymi walorami poznawczymi może stanowić model badań w tak złożonej dziedzinie, jak kontakt młodzieży ze sztuką, a także podstawę dla praktyki pedagogicznej w określonym zakresie wychowania estetycznego-muzycznego.

### Renata Gozdecka

Nicolas Cook, *Muzyka*, tłum. M. Łuczak,  
Pruszyński i S-ka, Warszawa 2000

Pytanie o istotę muzyki nieustannie powraca na łamach wielu publikacji podejmujących tę tematykę. Nurtuje z jednakowym nasileniem zarówno badaczy, jak i rzeszę słuchaczy. Czym jest mu-

zyka, jak ująć jej znaczenie, na jakie cechy należy wskazać i jaka jest jej rola — oto niektóre z wielu pytań, na które w dalszym ciągu nie znajduje się jednoznacznych odpowiedzi. Wiemy jednak, iż

podstawowe zastosowanie muzyki, jakim jest czynienie życia człowieka przyjemniejszym, nie jest jedyną rolą, jaką ona pełni.

Jak powszechnie wiadomo, spośród wielu istniejących rodzajów muzyki każdy prezentuje odmienny styl i poziom. Zatem niemożliwe jest zastosowanie jednego systemu wartości. Sytuacja ta wynika w znacznej mierze z umiejętności wielopłaszczyznowego percypowania dzieła muzycznego. Można zatem mówić między innymi o odbiorze płaszczyzny brzmieniowej (jako odczytywaniu mikrostruktur muzycznych), wyobraźniowej (jako płaszczyzny utworu wynikającej z wyższego poziomu odbioru muzyki, gdzie słuchacz rozpoznaje m.in. styl muzyki, kompozytora, budowę kompozycji i jej interpretację), płaszczyzny emocjonalnej czy wreszcie semantycznej.

Pytanie o znaczenie muzyki jest pytaniem odnoszącym się również do problemu jej miejsca w życiu ludzi oraz jej ważności. Odpowiedzi można osadzić w obszarze ról, jakie muzyka może odgrywać; a zatem pełniąc wiele istotnych funkcji i nie będąc wyłącznie zamkniętą dziedziną sztuki — wnosi wiele wartości ogólnoludzkich, a kontakt z nią wzbogaca wnętrze słuchacza. Jeżeli założyć, iż słuchanie muzyki odbywa się z powodu jej zawartości emocjonalnej, należy wówczas dodać, iż muzyka przekracza barierę percypowanych dźwięków, w których nie znajdujemy w dosłownym znaczeniu żadnych emocji. A zatem odpowiedź na pytanie dotyczące sensu muzyki może zostać udzielona poprzez wskazywanie na zawarte w niej znaczenia. Warto przytoczyć w tym miejscu

teorię znaczeń S. Langer<sup>1</sup>, dla której muzyka miała przede wszystkim znaczenie symboliczne, co w konsekwencji ukazuje muzykę jako język uczuć. Próby odczytywania znaczenia podejmowano wielokrotnie, czego przykładem jest interpretacja onomatopieczna, idąca w kierunku rozpoznawania natury w brzmieniu muzyki.

Muzyka wszakże nosi w sobie ogromny, nieograniczony potencjał znaczeń (nie pomijając przy tym znaczenia autonomicznego, nie odwołującego się do zjawisk pozamuzycznych). Czy zatem należy ją traktować jako czystą abstrakcję, czy też delektować się jej bogactwem znaczeń? Wielu interesujących odpowiedzi udziela Nicolas Cook, autor niewielkiej książki, opatrzonej nie zdradzającym szczegółów tytułem *Muzyka*<sup>2</sup>, z serii *Bardzo krótkie wprowadzenie*. W swojej pracy szuka odpowiedzi na szereg pytań, zachowując, co wielokrotnie podkreśla, ostrożny optymizm dotyczący zarówno samej muzyki jak też zdolności jej rozumienia. Stara się nakreślić pewien rodzaj mapy mieszczącej wiele zjawisk muzycznych, istotnych dla czytelnika, który nie oczekuje od autora tak zwanego ABC muzyki (co może nieopatrzenie zasugerować tytuł książki). Książka ta mówi zatem nie tylko o znaczeniu muzyki i znaczeniach w muzyce, ale również podejmuje zagadnienie sposobu myślenia o niej. Autor ma głębokie przekonanie o ogromnej roli muzyki, twierdząc, iż muzyka nie jest „czymś” w sensie przedmiotu aż do momentu, kiedy zostanie uprzedmiotowiona w wyniku procesów myślowych — werbalnie bądź materialnie (w trakcie pisania).

<sup>1</sup> S. Langer, *Nowy sens filozofii*, tłum. A. Bogucka, Warszawa 1976.

<sup>2</sup> Autor jest profesorem Katedry Muzyki i dziekanem Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie w Southampton.

W rzeczywistości jest to olbrzymi paradoks, co prawdopodobnie ma poprzez zaciekawienie zachęcić czytelnika do dalszego studiowania omawianej pozycji.

### **Wartości w muzyce — walory muzyki**

Opierając się na dowodach estetyki muzycznej i aksjologii, wartości w muzyce można rozpatrywać zgodnie z założeniami dwóch koncepcji: obiektywistycznej — jako efekt oceny dzieła pod kątem płaszczyzny materiałowej i konstrukcyjnej oraz subiektywistycznej — jako rezultat wartościowania właściwego dla słuchacza-odbiorcy. Rezultatem połączenia odczuć obiektywnych i subiektywnych (teorie relatywistyczne) jest odczucie wartości w zestawieniu z cechami dzieła i oceną odbiorcy. Muzyka prezentuje światopoglądy różnych kultur — w różnych kręgach kulturowych wyróżniamy odmienne kryteria wartościowania muzyki.

Obok klasycznego postrzegania tej problematyki czytelnik styka się z szerszym spojrzeniem na walory muzyki. Cook nie wprowadza czytelnika na teren powyższych rozważań — analizując problematykę wartości, opiera je na rozważaniach zrozumiałych dla współczesnego, młodego, nie zawsze wtajemniczonego w arкана muzyki czytelnika: odwołuje się do bliskich mu przykładów i skojarzeń. Należy tutaj wspomnieć chociażby o reklamach telewizyjnych, w których muzyka jako środek do przekazywania znaczeń (z uwagi na czasochłonne i mniej przekonujące wyrażanie znaczeń słowami) jawi się jako symbol dążeń, aspiracji i spełnienia marzeń. To zastanawia autora, który podejmuje próbę zdefiniowania muzyki jako dźwięków wywołujących pozytywne wrażenia słuchowe bez względu na zawarte w niej

jakiegokolwiek znaczenia i w tym postrzega jej wielką wartość. Ze względu na fakt, iż skojarzenia związane z muzyką różnią się w zależności od narodowości słuchacza, jawi się ona również w charakterze symbolu tożsamości regionalnej czy narodowej. Innym istotnym walorem, na który zwraca uwagę autor, jest wielki wkład muzyki w więź solidarności pomiędzy przedstawicielami tzw. pokolenia młodości. Współczesne młode pokolenie, poddane wpływowi muzyki zachodniej, dzieli się na wiele odrębnych subkultur posiadających własną tożsamość muzyczną. A zatem, wybierając określony typ muzyki, demaskujemy swoje preferencje, czyli samych siebie. Oto konkluzja autora, będąca refleksją w kwestii bogactwa muzycznych znaczeń.

Krytyczne stanowisko wobec muzyki popularnej, a zwłaszcza, jak zauważa autor, heavy-metal, koncentruje się głównie na jej cechach emocjonalnych i kontrkulturowych, nie wskazując na jej związki z muzyką klasyczną, co jednak ma miejsce w utworach wielu zespołów.

Autentyzm jako kolejna ważna wartość muzyki opatrzona jest w książce obszernym komentarzem. Cook podkreśla rolę muzyków rockowych, kształtujących własną tożsamość muzyczną, bo grających swoją muzykę na żywo, oraz innych wykonawców, głównie popowych, będących wyłącznie odtwórcami. To wywyższenie w hierarchii twórców nad odtwórcami zostało narzucone również koncertom fonograficznym (w dziedzinie muzyki klasycznej), które chcąc podnieść jakość swoich produktów, muszą poszukiwać oryginalnych, nietuzinkowych, wręcz charyzmatycznych interpretacji (np. Beethoven w wykonaniu Polliniego czy też dyrygujący symfonią Mahlera Rattle). Muzyka bowiem może się podobać, czyli mieć dla słu-

chacza wartość z uwagi na wiele warstw, spośród których, obok brzmienia, stylu epoki, stylu kompozytora, formy i jakości wyrazowych muzyki, podkreślić należy również interpretację.<sup>3</sup> Autor słusznie wspomina, iż w licznych publikacjach poświęconych tzw. muzyce poważnej czyta się tak naprawdę o kompozytorach, pomijając zupełnie wykonawców, a nieliczne wzmianki dotyczą swobody interpretacji, ekstrawagancji lub przesadnej wirtuozerii (dość wspomnieć chociażby Ivo Pogorelicia). A zatem promując przede wszystkim samego muzyka, a nie muzykę, nadaje się wysoką rangę sławnym wykonawcom jako twórcom, hołdując jednocześnie koncepcji autentyzmu, tak istotnego dla wspomnianej wcześniej muzyki rozrywkowej, gdyż „muzyka musi być autentyczna, aby w ogóle zasługiwać na miano muzyki” (s. 23).

### Muzyczne muzeum

Punktem wyjścia dla drugiej części książki jest kult „olbrzyma” muzycznego (jak nazwał go J. Brahms) — L. van Beethovena (postaci tej autor poświęcił osobną książkę *Beethoven: Symphony No. 9*, 1993). To wobec jego osoby przez wiele lat kompozytorzy określali własną tożsamość artystyczną; to jego muzyka, zwłaszcza *IX Symfonia*, przeciwstawiła się tradycji poprzez wprowadzenie do niej śpiewu i z tych powodów głównym celem słuchaczy stało się zrozumienie jego muzyki. Odbiorcy muzyki Beethovena poprzez jej słuchanie odczuli możliwość duchowego zjednoczenia się z kompozytorem — z jego cierpieniem i genium.

Wykonawca odtwarzający dzieła muzyczne nadaje im wraz z dyrygen-

tem własną wizję i interpretację. Pozostaje zatem, obok wspomnianych wyżej dwóch elementów — kompozycji i wykonawstwa — trzecia umiejętność: analiza. W tym momencie autor zbliża się do jednego z głównych celów polskiej edukacji muzycznej, jakim jest przygotowanie słuchaczy do świadomego odbierania repertuaru muzycznego. Jednak, co słusznie podkreśla, zamiast biernej analizy dzieł należy zachęcać słuchaczy — uczniów do twórczego odbioru muzyki, ściśle związanego z komponowaniem i wykonawstwem. Opisując interesująco fenomen Beethovena Cook uświadamia czytelnikowi, że taki sposób patrzenia na muzykę przeszłości jest bardzo korzystny, ponieważ obecne rozumienie muzyki Beethovena sytuuje się wyżej niż rozumienie jego współczesnych. Jak słusznie konstatuje autor — jesteśmy obdarzeni mądrością później urodzonych. Te rozważania stanowią punkt wyjścia do stworzenia metafizycznego kapitału estetycznego, jakim jest „muzyczne muzeum”. Postulat ten wysunięty przez F. Liszta nie wpłynął na rzeczywiste powołanie takiej instytucji, jednak pozwolił stworzyć pewne ramy i dzięki nim nadać muzyce określone miejsce w dziedzictwie kulturowym, bowiem tzw. „repertuar”, „kanon dzieł” czy „przeboje muzyki” w rzeczywistości stanowią „muzyczne muzeum”.

W dalszej części książki autor snuje rozważania na temat obecnej sytuacji muzyki współczesnej. Dokonuje tego na kanwie przemyśleń dotyczących tzw. konsumpcji muzyki, będącej w pewnym sensie produktem handlowym. Zaskakuje czytelnika odważnymi zestawieniami m.in. kompozytorów obok właścicieli wysokiej klasy restauracji, rodzaje

<sup>3</sup> B. Smoleńska-Zielińska, *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa 1991.

muzyki obok kuchni różnych narodów, Beethoven i zaraz w sąsiedztwie Reich, Oldfield, „Spice Girls” — wszystko to w kontekście zaniku różnic chronologicznych i geograficznych dwudziestowiecznego rozwoju techniki. Sprzeciwia się też podziałowi sztuki na niską i wysoką, twierdząc, iż trudno jest zakwalifikować konkretne przykłady muzyczne do poszczególnych klas (błędem jest utożsamianie muzyki rozrywkowej ze sztuką niską, a wysokiej z tradycją klasyczną, chociaż wielu muzykologów z pewnością się z tym stanowiskiem nie zgodzi). Z kolei można spotkać się z poglądem, iż to muzyka klasyczna właśnie przechodzi swoisty kryzys, co dla jednych jest faktem, a dla pozostałych przesadnym stwierdzeniem. Przedstawiając ponury obraz współczesnej muzyki poważnej, prezentuje argumenty przeciwko opinii, iż całą muzykę klasyczną dotknął spadek zainteresowania. Mnożąc przykłady popierające swoje tezy, Cook zwraca uwagę na fakt wykorzystania muzyki pop w repertuarze muzyki klasycznej (Nigel Kennedy) oraz dowodzi, iż przemysł fonograficzny wykorzystał muzykę klasyczną, czerpiąc duże zyski finansowe. Kryzys muzyki dostrzega nie w samej muzyce, a w sposobie myślenia o niej, gdyż kategorie pojęciowe stanowią główny nurt zainteresowania autora. Zwraca uwagę na dwa nawyki w myśleniu o muzyce: skłonność do ignorowania czasu i tendencję do myślenia, iż muzyka odzwierciedla świat zewnętrzny. Tym zagadnieniom poświęca dwie dalsze części swojej książki. Na uwagę zasługują zamieszczone reprodukcje i ilustracje, na których kanwie snute są rozważania autora (F. Khnopff, *Słuchając Schumanna*, 1883; E. L. Lami, *Słuchając symfonii Beethovena*, 1840; O. Barrett, *Beethoven bliski końca*, 1938).

### Muzyka pomiędzy nutami

Współczesne sposoby notacji muzycznej dają olbrzymie możliwości zapisywania muzyki; magnetofony, samplery czy nagrywarki cyfrowe zapisują bez wyjątku dźwięki z najdrobniejszymi ich niuansami. Jednak minione lata, wykorzystujące tradycyjne możliwości notacji muzycznej w postaci znaków, wzbogaciły „muzeum muzyczne” o tomy zbiorów, nadając namacalną formę tak ulotnego zjawiska, jakim jest muzyka. A zatem jeżeli nadal korzystamy z tradycyjnej notacji muzycznej, to pełni ona, poza funkcją „konserwującą”, kilka innych ważnych zadań. Wśród nich autor, niestety, nie wymienia tak ważnej funkcji jak edukacyjna, będąca funkcją przewodnią w kształceniu muzycznym przyszłych „konsumentów” muzyki klasycznej i nie tylko. Podstawowa struktura dźwiękowa to jedynie namiastka muzyki; ponad nią widnieje nieskończona przestrzeń możliwości interpretacyjnych. W momencie przepływu informacji, jaki zachodzi pomiędzy kompozytorem a wykonawcą lub, ogólnie ujmując, pomiędzy muzykami, notacja, jak określa to autor, dokonuje przeniesienia światopoglądu muzycznego. I z tym poglądem, czytając rozdział poświęcony „wymagowanemu przedmiotowi”, jakim jest muzyka, należałoby się zgodzić.

Lektura książki Cooka przybliży czytelnikowi również zagadnienie „obrazowej” teorii znaczeń w muzyce. Idea ta, sięgająca czasów Pitagorasa i mówiąca, iż muzyka to obraz kosmicznej harmonii świata i mikrokosmos odzwierciedlający makrokosmos, potwierdza teorię o możliwościach ukazywania zjawisk pozamuzycznych. Autor, ujmując to bardziej elastycznie i współcześnie, stwierdza, iż znaczenia wyrażane przez muzykę miesz-

czą się w ramach teorii afektów. Będąc na gruncie estetyki, postrzega artystę jako udostępniającego „nowe sposoby tworzenia naszego poczucia rzeczywistości” (s. 86). Swoje myślenie na temat form obrazowania muzyki w ciekawy sposób ukazuje na przykładzie hymnu RPA *Nkosi Sikelel' iAfrica*<sup>4</sup>. Pieśń ta, mająca ogromne znaczenie polityczne (sprzeciw wobec polityki apartheidu), ukazuje zarazem nadzieje i dążenia tego państwa. Innym znaczeniem tej pieśni jest sam akt jej wykonywania — obrazuje bowiem jedność — tworząc ją zarazem. Dodatkowo jej układ harmoniczny zbliża ją do tradycji europejskich, a wraz ze śpiewem chóralnym kreuje akt polityczny. Z tych powodów słuchacz nie kojarzy jej z nazwiskiem kompozytora (E. Sontonga), ponieważ fakt ten niewiele ma wspólnego z jej rzeczywistym znaczeniem. Sytuacja ta przedstawia się zupełnie odwrotnie, jeśli słyszy się utwór np. Beethovena, który kojarzony jest z obrazem kompozytora, jaki powstał pod wpływem znajomości osoby kompozytora i jego muzyki. Tak więc na kanwie powyższych i temu podobnych analiz autora, czytelnik zgodzi się ze stwierdzeniem, iż należy zachować równowagę pomiędzy samą kompozycją a jej odbiorem — jej znaczeniem.

### Muzyka i płeć

Sięgając po karty historii muzyki, nawet mało wprawiony obserwator zauważy, iż wśród sławnych nazwisk kompozytorów kobiety nie zaznaczyły swojej obecności. Nie jest prawdą, iż kobiety nie zajmowały się muzyką w ogóle; pozostawały w domach, grając dla przyjaciół, a jeśli publikowały utwory, to najczęściej przyjmując pseudonimy. Zaś te

panie, które otwarcie komponowały, narażone były na zarzuty ze strony recenzentów-mężczyzn. Fakt, iż muzykę i płeć łączy wiele wspólnych cech, w zasadzie nie ulega wątpliwości.

W muzyce wielu kompozytorów można by doszukiwać się cech typowych dla danej płci. Należy tu podzielić zdanie autora, iż muzyka Beethovena demaskuje cechy heroiczne i asertywne, zaś Schuberta łagodność i spokój. Muzykę z przełomu XVIII i XIX w. uważano za zajęcie kobiece, zwłaszcza wymienić należy gatunek *pieśń z akompaniamentem*. Autor słusznie zauważa, iż „pieśń artystyczna w pierwszej połowie XIX wieku stanowiła scenę silnie naznaczoną polityką seksualną; z jednej strony dawała mężczyznom rzadką sposobność doświadczenia całkowicie niedostępnej, zakazanej strony własnej natury, ale z drugiej zagrażała ich tożsamości. Była ziemią niczyją” (s. 132).

W miarę upływu lat kobiety stawały się coraz bardziej aktywne; w XX wieku notuje się już znaczną liczbę kobiet-kompozytorów, nie pomijając również ich sukcesów w muzyce popularnej. Cook przypomina również o dyskryminacji płci, czego przykładem jest wykluczająca kobiety męska obsada Orkiestry Wiedeńskiej (z wyjątkiem harfistek), zgodnie ze słynnym już powiedzeniem jej dyrygenta H. von Karajana — „miejsce kobiet jest w kuchni a nie w orkiestrze symfonicznej”. Rozdział ten, bogaty w wiele kontrowersyjnych i intrygujących czytelnika wątków, najbardziej pozostaje w pamięci, zaś zagadnienia, omówione powyżej, są jedynie zasygnalizowaniem tej tematyki.

Książka Cooka została zredagowana interesująco, a zamieszczone w zakoń-

<sup>4</sup> *Essential guide to the classics*, „Classic CD”, January 1999, nr 107.

czeniu źródła cytatów i literatura uzupełniająca (również w języku polskim) poszerzają wiedzę czytelnika w zakresie poruszanych problemów. Z uwagi na niejednokrotne prowadzenie rozważań w sposób wielowątkowy i zagęszczenie myśli książka może okazać się pozycją trudną w odbiorze. Być może wskazane byłoby wcześniejsze zapoznanie się

z innymi publikacjami (np. Z. Lissy<sup>5</sup>, S. Langer, B. Smoleńskiej-Zielińskiej, C. Dahlhausa, H. H. Eggebrechta<sup>6</sup> czy K. Guetzalskiego<sup>7</sup>). Natomiast słuchając muzyki i wykorzystując wiedzę teoretyczną, powinniśmy dążyć do rozumienia znaczenia muzyki, jako, jak mawiał N. Cook, istotnej części kultury, społeczeństwa i nas samych.

### Agnieszka Weiner

Lech Z. Niekrasz, *Chopin gra w duszy japońskiej*,  
Impuls, Kraków 2000

#### Konkurs straconych szans

XIV Konkurs Chopinowski stanowiąc wspaniałe zwieńczenie Roku Chopinowskiego, obchodzonego niezwykle uroczysto w naszym kraju. Od strony organizacyjnej przygotowano się do niego szczególnie starannie, a sam konkurs poprzedzono wstępną selekcją, przeprowadzoną na podstawie nagrań na kasetach wideo. W wyniku przesłuchań do udziału zakwalifikowano 94 pianistów, reprezentujących 25 krajów. Skład wyłonionej grupy potwierdził charakterystyczne ostatnio tendencje — wśród młodych pianistów więcej niż połowę stanowili uczestnicy z Dalekiego Wschodu.

Mogłoby to wydać się zastanawiające w przypadku Konkursu Chopinowskiego. W kraju naszym panuje bowiem przekonanie, iż Chopina najlepiej interpretuje Polak. Taka opinia znana jest powszechnie. Edward Auer, juror ostatniego konkursu stwierdza: „Polacy mają jedyną receptę na granie Chopina — trzeba mieć polską duszę”.<sup>1</sup> Jakkolwiek w tym stwierdzeniu jest dużo prawdy, to jednak wydaje się, że pogląd taki nie ogranicza nas do wielbienia muzyki najwybitniejszego polskiego kompozytora wyłącznie w wykonaniu utalentowanych rodaków.

Teza, iż Polacy mają szczególne uzdolnienia do grania muzyki Chopina ma swoją historię. Zrodziła się na prze-

<sup>5</sup> Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.

<sup>6</sup> C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992.

<sup>7</sup> K. Guetzalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Kraków 1999.

<sup>1</sup> Wywiad z E. Auerem, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 20.

łomie XIX i XX wieku. To wówczas pojawiły się pojęcia takie jak: styl polski w muzyce Chopina, polska szkoła interpretacji muzyki Chopina. Niestety teza ta w świetle wyników ostatnich konkursów chopinowskich wydaje się coraz trudniejsza do obrony.

### W poszukiwaniu przyczyn

Refleksje w podobnym tonie można by snuć w związku z innym, wielkim artystycznym przedsięwzięciem, jakim był LV Festiwal Chopinowski w Dusznikach Zdroju. Do udziału w nim szef artystyczny Piotr Paleczny zaprosił kilkunastu zwycięzców liczących się międzynarodowych konkursów pianistycznych: im. Fryderyka Chopina w Warszawie, im. Królowej Elżbiety w Brukseli, im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie, im. Marguerite Long w Paryżu, im. Ferruccio Busoniego w Bolzano, im. Clary Haskil w Vevey, im. Ivo Pogorelicia w Los Angeles, im. Marthy Argerich w Buenos Aires, im. Vana Cliburna w Fort Worth oraz konkursów w Cleveland, Monachium, Londynie, Tokio i Konkursu Chopinowskiego w Miami.

Wśród triumfatorów tych wielkich konkursów byli przedstawiciele wielu narodowości. Niestety, brak wśród nich Polaków. Na dramatyczne pytanie: dlaczego — jest prosta odpowiedź. Od sukcesu naszego rodaka Krystiana Zimmermana w 1975 r., żaden z polskich pianistów wykształconych w kraju nie znalazł się na podium zwycięzców międzynarodowego konkursu.

„Stan polskiej pianistyki jest — delikatnie mówiąc — mi-

zerny. Kryzys ten nie dotyczy tylko ostatnich miesięcy, lecz dość długiego okresu, mierzono go sporą ilością lat.”<sup>2</sup>

Można by zapytać, czy słuszne jest, że ocenia się osiągnięcia polskiej pedagogiki w oparciu o konkursy międzynarodowe. Dziś wielu nie wątpi, że odpowiedź na to pytanie musi być twierdząca. Choć zdarzają się i opinie odmienne.

„Konieczne jest stworzenie możliwości startu do kariery dla młodych artystów bez potrzeby angażowania się w tak ryzykowną i niepewną sprawę, jaką jest konkurs.”<sup>3</sup>

Póki co, niczego takiego nie wymyślono. Pozostają więc konkursy. Stanowią one nie tylko „bramę do międzynarodowej kariery”, ale także wskaźnik kompetencji uczestników i jednocześnie ich pedagogów.

Analizując historię samych tylko Konkursów Chopinowskich, konkludujemy, iż widoczny staje się regres polskiej pianistyki. Wielkie sukcesy powojennych pianistów: H. Czerny-Stefańskiej, B. Dawidowicz, B. Hesse-Bukowskiej, A. Harasiewicz, a w późniejszych latach: P. Palecznego, J. Olejniczaka, K. Zimmermana stopniowo stawały się coraz skromniejsze. W 1980 r. E. Poblócka, w 1985 K. Jabłoński. Wreszcie rok 1990 — pierwszy konkurs bez polskiego pianisty w finale i 1995 — zaledwie (biorąc pod uwagę nasze apetyty) V miejsce *ex aequo* z Japonką dla M. Lisak. I ostatni — XIV konkurs roku 2000, w którym po raz kolejny zabrakło w finale Polaka.

<sup>2</sup> Te słowa Adama Rozlacha dały początek debacie nad stanem polskiej pianistyki w Słupsku, przy okazji XX Festiwalu Pianistyki Polskiej.

<sup>3</sup> Z konferencji prasowej K. Zimmermana w Centrum Prasowym PAI, 29 października 1998 r., „Studio” 1999, nr 1, s. 15.

*Quo vadis*, polska sztuka pianistyczna, pyta Marek Dyżewski, inicjując dysputę w Dusznikach Zdroju. Wspinali dyskutanci, wśród których znaleźli się krytycy muzyczni, pedagodzy, pianiści, wskazywali na wiele przyczyn zaistniałego stanu rzeczy. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje wątek o, wydawałoby się pozornie, małym ciężarze gatunkowym. Otóż, z żalem podkreślano, że w Polsce brakuje estrad z prawdziwego zdarzenia, gdzie młodzi artyści mogliby się popisywać. Brakuje także, a może przede wszystkim, publiczności spragnionej tych występów, oczekującej z utęsknieniem każdego wydarzenia artystycznego. Brakuje publiczności, której entuzjazm dopingowałby i uskrzydlał występujących pianistów.

„Gdzie pianista ma grać? Zagra sobie w domu kultury, w zakładzie pracy, gdzie przyjdzie 15 osób. Zagra na rozklekotanym fortepianie [...] to żaden doping artystyczny.”<sup>4</sup>

To, że artystę inspiruje wymagająca i wrażliwa publiczność, nie ulega wątpliwości. Sztuka jest bowiem rodzajem rozmowy. I tak jak podczas niej, trzeba mieć do kogo mówić.

Temat odczuwania przez społeczeństwo potrzeby obcowania z kulturą wysoką odbija jak w zwierciadle stan rodzimej edukacji. Zahacza o problem, dla jednych podstawowy, dla innych jakby nieistotny — wychowania wrażliwego, wszechstronnie rozwiniętego człowieka, reagującego zapotrzebowaniem nie tylko na kulturę masową. Coraz trudniej mieć nadzieję na ukształtowanie takiej osobowości, obserwując kolejne reformy szkolnictwa.

Z tym większym więc zapalem przytoczę w tym miejscu słowa B. Suchodolskiego:

„Złudna jest nadzieja, że człowiek dorosły nie przygotowany do kontaktowania się z dziełami sztuki w okresie szkolnym, nagle i spontanicznie, nieoczekiwanie dla siebie i innych nabierze w życiu późniejszym tej potrzeby i umiejętności.”

Idąc tropem tych rozważań może warto byłoby zastanowić się, jakie warunki i możliwości „odbioru” mają młodzi pianiści w kraju, który jest licznie i z sukcesami reprezentowany w konkursach międzynarodowych.

Do uczestnictwa w Konkursach Chopinowskich pianistów japońskich zdążyliśmy się już przyzwyczaić. I choć krążą opinie o stereotypie „japońskiego Chopina”, wśród młodych artystów, zawsze licznie reprezentujących ten kraj, wciąż pojawiają się prawdziwe talenty. W ostatnim konkursie z pewnością należy zaliczyć do nich pianistki: Mika Sato (finalistka), Etsuko Hirose czy Yurie Miura. Jak to się dzieje, że adepci sztuki pianistycznej tak pięknie potrafią grać Chopina?

Niecodzienną szansę na rozwikłanie tej zagadki stwarza lektura książki Lecha Z. Niekrasza *Chopin gra w duszy japońskiej*.

### Japonia w oczach Polaków

Stwierdzenie, że obraz Japonii w Polsce przełomu drugiego i trzeciego tysiąclecia — to obraz jednowymiarowy, nie jest zbyt ryzykowne. Postrzega się ją przede wszystkim jako kraj „cudu

<sup>4</sup> Słowa A. Jasińskiego, pochodzące z dyskusji w Słupsku.

gospodarczego”, a więc: „Toyoty, Nissana, Hondy i Mazdy na polskich drogach, Sony, Sanyo i Sharpy w inwentarzu gospodarstw domowych, tudzież Canony, Nikony i Minolty w rękach turystów” (s. 7). Gdyby wspomnieć ponadto o aikido, judo, ju-jitsu i karate czy kyokushin, obraz wydaje się być pełny. Tak na ogół kojarzy Japonię przeciętny Polak.

Nie odbiegamy w tym sposobie patrzenia od społeczeństw Europy Zachodniej. W 1985 r. w paryskim „Magazine Litteraire” można było przeczytać:

„Od kilku dziesięcioleci dopiero wiadomo we Francji, że Japonia nie jest już po prostu Cesarstwem Wschodzącego Słońca [...] Na użytek przeciętnego Francuza i jego wiedzy obraz Japonii można byłoby ograniczyć do aparatów fotograficznych, elektroniki, samochodów i zegarków kwarcowych.”<sup>5</sup>

W Polsce okresu międzywojennego jako rewelację podawano, iż Japończycy potrafią budować rowery, a ponadto ten egzotyczny naród zachwyca się muzyką Haendla i Vivaldiego.<sup>6</sup>

Zmiana obrazu Japonii nie wydaje się sprawą prostą. Współpraca polsko-japońska zdominowana jest przez problematykę ekonomiczno-technologiczną. Tymczasem nie można poznać dobrze kraju nic albo niewiele wiedząc o jego kulturze.

„Wzajemne zrozumienie staje się łatwiej osiągalne poprzez poznawanie kultury innych narodów [...] wiedza o ży-

ciu muzycznym Japonii prowadzi do zrozumienia psychiki i mentalności ludzi, których dziełem są dobre auta.”<sup>7</sup>

Tę deficytową wiedzę przybliży dziś w Polsce krakowskie Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej oraz warszawskie Muzeum Azji i Pacyfiku.

W 1999 r. przypadła 80. rocznica nawiązania stosunków dyplomatycznych polsko-japońskich oraz jednocześnie Rok Chopinowski. Z tej okazji zorganizowano wystawę „Chopin — Polska — Japonia”, która była eksponowana w obu krajach. Patronat honorowy objęli: Jego Wysokość książę Takamando Norihito, Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Aleksander Kwaśniewski i Minister Spraw Zagranicznych RP Bronisław Geremek. Dzięki tej jubileuszowej (trzeciej z kolei) wystawie Polacy mogli zetknąć się z japońską fotografią, filmem, teatrem, muzyką, książką i ceramiką oraz ikebana.

Warto w tym miejscu przytoczyć słowa wstępne do katalogu wystawy napisane przez księcia Norihito:

„Japonię i Polskę łączą więzy przyjaźni już od czasów Meiji. Ożywiona wymiana kulturalna między naszymi krajami obejmuje wiele dziedzin. Nam, Japończykom, Polska wydaje się bliska przede wszystkim jako kraj rodzinny Chopina.”

To właśnie Chopin jest motywem, wokół którego koncentrują się zainteresowania Japończyków Polską. Kult Chopina w Japonii jest ciekawym zjawiskiem kulturowym i zasługuje na wni-

<sup>5</sup> Jean-Jacques Brochier, „Magazine Litteraire”, Paris 1985.

<sup>6</sup> Wspomnienia prof. J. Sulikowskiego o książkach z *Biblioteki Wiedzy* autorów Trzaski, Everta i Michalskiego.

<sup>7</sup> Wypowiedź Koh-Ichi Hattori, kompozytora i wykładowcy tokijskich uniwersytetów.

kliwą uwagę. Pierwszą pracą podejmującą ten frapujący temat jest książka Lecha Z. Niekrasza *Chopin gra w duszy japońskiej*.

Autor we wstępie stwierdza:

„Przyglądanie się Japonii od tej strony może okazać się wielce pouczające w dobie konfliktu narodowych wartości kulturowych z tandetą importowanej subkultury masowej.”

Spróbujmy więc wniknąć w duszę japońską prowadzeni przez autora wymienionej publikacji.

### Ważna historia

Rozdział książki, zatytułowany *Shakuhachi, koto i fortepian* ukazuje historię otwierania się Japonii na wpływy zachodnie od 1853 r., kiedy to u wybrzeży Japonii, odizolowanej od świata, feudalnej, rządzonej żelazną ręką szogunów zjawia się z „niezapowiedzianą wcześniej wizytą” eskadra amerykańskich okrętów wojennych pod dowództwem komodora Matthew C. Perry’ego. Jemu przypada w udziale otwarcie izolowanego kraju na cywilizację zachodnią. W Kraju Wschodzącego Słońca rozpoczyna się Era Meiji.

Tysiące młodych Japończyków wyjeżdża na Zachód „po naukę wszystkiego”. Lansowane zawołanie: oi-tsuke, mana-be, oi-kose, znaczące „dogonić ich”, „nauczyć się od nich”, „prześcignąć ich” stało się na lata hasłem przewodnim. „Japończycy chłonęli wszystko, co zachodnie: fryzury i stroje, kolej i telegraf, prawo i ustrój, oświatę i filozofię, literaturę i muzykę” (s. 11). W stronę odwrotną zjeżdżali zaś tak zwani eksperci

zachodni, znęcani niesłychanie wysokimi pensjami.

Działania te doprowadziły do zorganizowania już w 1872 r. nowoczesnego systemu oświatowego, z programem nauczania wzorowanym na francuskim. Brakowało w nim jednak przedmiotu muzyka, co Japończycy uznali za mankament. Zwrócono się tedy do doświadczeń amerykańskich w tym względzie. Dalsze wydarzenia, jak pisze L. Niekrasz, potoczyły się już błyskawicznie. W 1879 r. powstał w Japonii Narodowy Instytut Muzyki, którego głównym zadaniem było przygotowanie kompetentnej kadry, mającej zająć się umuzykalnieniem dzieci i młodzieży. Pojawiły się pierwsze zbiory pieśni, podręczniki z tekstem japońskim, ale notacją europejską; prowadzono nawet badania nad recepcją muzyki zachodniej przez młodzież japońską.

W 1887 r. powołano Cesarską Akademię Muzyczną, nad którą nadzór pedagogiczny powierzono kapelmistrzom niemieckim i austriackim.

Entuzjastycznie przyjmowano tańce zachodnie w rytmie muzyki europejskiej, powstawały liczne orkiestry dęte. Rosły rzesze melomanów, dla których otwierano kolejne sale koncertowe.

W tym też czasie Torakusu Yamaha (założyciel Yamaha Corporation) prezentuje pierwszy model japońskiej fiszharmonii.<sup>8</sup> W 1903 r. wystawia się pierwszą operę europejską — „Orfeusza i Eurydykę” Ch. W. Glucka. W 1907 r. powstaje pierwsze w Japonii Towarzystwo Filharmoniczne, które postawiło sobie za cel popularyzowanie muzyki zachodniej.

Nic więc dziwnego, że ówczesna Japonia stała się celem artystycznych wo-

<sup>8</sup> Godne podziwu jest, że w ciągu kilku lat wyposażono w te instrumenty wszystkie szkoły elementarne.

jaży znanych muzyków, między innymi: S. Prokofiewa, M. Elmana, J. Heifetza. Okres ten tak ocenia muzykolog japoński H. Tanabe: „nasza rodzima muzyka cofnęła się głęboko przed naporem muzyki Zachodu”.

Obecne, powojenne pokolenie kompozytorów japońskich czerpie zarówno z bogactwa pentatonicznej muzyki tradycyjnej, jak i „wchodzi na teren dedekafonii, muzyki atonalnej, konkretnej i elektronicznej [...], nie cofając się przed eksperymentami formalnymi.” W efekcie trudno ich muzykę jednoznacznie zaklasyfikować do wschodniej, zachodniej, azjatyckiej czy europejskiej.

Tajemnicę opierania się współczesnej, o wiele bardziej intensywnej od tej z początku wieku, inwazji kulturowej próbuje wyjaśnić muzykolog profesor K. Shigeo:

„Muzyka tradycyjna przetrwała nie tylko jako osobliwość. Jest ona wciąż częścią codzienności nowoczesnych Japończyków i żyje w ich wrodzonym poczuciu rytmu oraz melodii” (s. 15).

Do dziś żywe w japońskiej prowincji dźwięki bębenków kakko, okedo i daibyoshi, fletów hichikiri, tempuku i shakuhachi, cytry oraz instrumentów z licznej rodziny japońskich chordofonów, wydają się dla osłuchanego z systemem dur-moll Europejczyka jakby z innego świata.

### Obraz współczesny

Jednak trzy czwarte 127-milionowej populacji Japonii to mieszkańcy wielkich aglomeracji. I to oni stanowią olbrzymie, zafascynowane przede wszystkim muzyką zachodnią, audytorium.

Jak ważna dla Japończyków jest muzyka, niech świadczą wspomnienia Koh-ichi Hattori. Znękana wojną ludność,

cierpiąca nędzę i głód, niemogąca zaspokoić elementarnych potrzeb życiowych miała marzenia ... o słuchaniu muzyki. Kiedy zaledwie w miesiąc po zakończeniu działań wojennych, 15 sierpnia 1945 r., jedyna jaka wówczas istniała Orkiestra Symfoniczna NHK postanowiła dać koncert w jedynej ocalałej w Tokio sali koncertowej „miłośnicy muzyki ustawili się w długie kolejki po bilety, żeby z pustym żołądkiem słuchać 3. Symfonii Beethovena”. Zaś po wystawieniu w styczniu 1946 r. opery *Traviata* Verdiego, Hattori notuje:

„Po upojeniu się pięknym scenografią [...] Japończycy wracali do swoich nędznych domostw, jakie sklecieli pośród ruin [...] Bilet kosztował tyle, ile starczyłoby na utrzymanie przez wiele dni.”

Jakże inna jest dzisiejsza rzeczywistość! „Dziś nie ma w Tokio dnia bez dwudziestu co najmniej koncertów i recitali”, pisze L. Niekrasz. Na terenie tej 12-milionowej metropolii koncertuje w idealnych akustycznie i wypełnionych po brzegi salach (na minimum tysiąc miejsc) 9 zespołów zawodowych. Ich światowy poziom potwierdzają liczne występy z takimi sławami jak: Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Claudio Abbado i inni.

W Japonii odbywa się ogółem 80 festiwali muzycznych rocznie. Największy z nich, Międzynarodowy Festiwal i Seminarium w Kirishuma na wyspie Kiusiu gościł wielokrotnie polską pianistkę i pedagoga profesor Reginę Smendziankę, która wspomina:

„Usytuowana w pięknym krajobrazie sala koncertowa, dzięki przeszklonym ścianom pozwala na wizualny kontakt

z bajeczną, tropikalną przyrodą, a najbardziej nowoczesne rozwiązania akustyczne dają pełną satysfakcję zarówno grającym, jak i słuchającym.”

Szczególnym zjawiskiem w życiu muzycznym Japonii są „chóry śpiewających matek”. O powszechności tego ruchu niech świadczą liczby. W połowie lat dziewięćdziesiątych Ogólnojapońska Liga Chórów zrzeszała 1500 zespołów, a tych, które z racji swego poziomu do ligi jeszcze nie dorastają doliczyć się można podobno 15 tysięcy.

Podobnym zjawiskiem jest zamiłowanie do uprawiania gry na instrumentach dętych. Każda szkoła podstawowa i średnia posiada swoją orkiestrę, a ambicją ich jest dorównanie zespołom zawodowym. Zarówno chóry, jak i orkiestry dęte biorą udział w licznych, corocznie organizowanych konkursach. Ostatnio nasiliły się także tendencje do organizowania w szkołach (również podstawowych) orkiestr symfonicznych. Japońskie Stowarzyszenie Orkiestr Amatorskich zrzesza ich już ponad 200.

Japończyków jednoczy muzyka. „Wszyscy tutaj śpiewają” — opowiada profesor Jabłoński, który spędził w Japonii 8 lat. Według statystycznych danych rządowych, co trzecia rodzina posiada pianino. Współczesna Japonia słucha i gra przede wszystkim muzykę zachodnią.

Japończycy są narodem niezwykle muzycznym.

„Nie znam wybitnego profesora nie-muzyka, który by nie grał na jakimś instrumencie lub nie śpiewał [...]”

stwierdza profesor Jabłoński. Zwykle biorą oni jeszcze lekcje prywatne, aby być coraz lepszymi. Każdy, kto umie

grać, szczególnie muzykę klasyczną, zyskuje ogromne uznanie, zaś jego hierarchia towarzyska rośnie. Niezwykle wrażliwa natura Japończyków sprawia, że na pierwszym miejscu wśród zainteresowań pozazawodowych jest właśnie muzyka.

Wśród wielu stowarzyszeń, towarzystw, unii, fundacji i federacji operujących w sferze życia muzycznego działa pod auspicjami rządu Japońskie Narodowe Stowarzyszenie Nauczycieli Gry Fortepianowej. Ich dewiza brzmi: „Niech coraz więcej ludzi doświadcza radości płynącej z muzyki”. W 1977 r. PTNA zorganizowało konkurs pianistyczny, który wyrósł na największą tego typu imprezę na świecie. Staje w niej corocznie do udziału ponad 20 tysięcy pianistów, bez względu na wiek. Repertuar konkursu jest bardzo szeroki: muzyka barokowa, klasyczna, romantyczna i współczesna. PTNA rozwija też działalność badawczą z zakresu doskonalenia techniki gry, organizuje festiwale, seminaria, sympozja, wydaje miesięcznik „Our Music”, zamieszcza w Internecie własny serwis informacyjny. Rozbudowuje także sieć przedstawicielstw za granicą. W Polsce na liście członków honorowych PTNA figurują: B. Hesse-Bukowska, L. Kozubek, R. Smendzińska.

### Chopin przede wszystkim

Melomani japońscy, mający nieograniczony dostęp do twórczości wszelkich możliwych kompozytorów, preferują właśnie Chopina! Wskazują na to wyniki ankiety przeprowadzonej przez pismo muzyczne „Onagaku-no Tomo” oraz pobieżne obserwacje. Profesor Jabłoński pisze:

„[...] muzyka Chopina jest grana w różnych wersjach nawet w pubach, klubach, kawiarniach

niach czy restauracjach [...] Mało tego, jest też śpiewana”.

A oto inne ciekawe wypowiedzi:

„Muzyka Chopina tworzy jedyny w swym rodzaju klimat [...] I ten klimat bardzo Japończykom odpowiada.”<sup>9</sup>

„W Japonii Chopina sły-  
chać wszędzie. Jest to muzyka,  
która chwyta za serce”.<sup>10</sup>

Profesor K. Gierzod, jeden z najczę-  
ściej koncertujących w Japonii pianistów  
polskich:

„Jeśli chodzi o profesjona-  
listów, to każdy marzy o gra-  
niu Chopina. Oni grają też Ba-  
cha, Mozarta, Haydna i Beetho-  
vena, ale dźwięk słowa Chopin  
ich elektryzuje.”

Fenomen ten próbuje także tłuma-  
czyć profesor Lidia Kozubek:

„Ich muzyka ludowa ma  
w swoim podtekście coś z mu-  
zyki polskiej. Jest w niej ja-  
kiś smutek, jakaś zaduma, ja-  
kaś tęsknota i to prawdopodob-  
nie sprawia, że muzyka Chopina  
jest im tak bliska.”

Pedagog, pianista, krytyk muzyczny,  
autor książki o Chopinie, Koji Shimoda  
tłumaczy:

„Japończyk lubi śpiewać,  
a każdy prawie utwór Cho-  
pina możemy zaśpiewać [...] Piękna fraza, piękna harmonia,  
piękna rytmiczność — Japoń-  
czycy wszystko to kochają.”

Rozwinięty ponad wszelkie wyobra-  
żenie Polaka rynek fonograficzny ofer-  
uje melomanom muzykę różnych epok,

stylów, kompozytorów. Również radio-  
słuchacz czy telewidz może wybierać  
wśród licznych programów kulturalnych  
lub oświatowych, ponieważ integralnym  
elementem edukacji w Japonii jest mu-  
zyka. Mówi się, iż Japończyk nie może  
żyć bez ryżu i muzyki. Zaś muzyka Cho-  
pina zajmuje w niej miejsce szczególne.  
„Chopin rozbrzmiewa wszędzie jak Ja-  
ponia długa i szeroka”.

„Myślę, iż to charakte-  
rystyczny dla Chopina ary-  
stokratyzm ducha, spotykając  
się z wysublimowaną japoń-  
ską wrażliwością emocjonalną,  
kształtowaną przez wielowie-  
kowy obyczaj i duchową kul-  
turę, staje się przyczyną tak sil-  
nego rezonansu”

— analizuje profesor R. Smendzianka.  
Wiele tytułów czasopism w Japonii po-  
święconych jest klasycznej muzyce forte-  
pianowej. Wyłącznie w Japonii ukazuje  
się miesięcznik „Chopin”.

W twórczości tego wielkiego kompo-  
zytora specjalizuje się wielu krytyków  
i muzykologów japońskich. Niektórzy  
z nich nawet znają język polski, co zna-  
komicie ułatwia im kontakty z rodzin-  
nym krajem Furederikku Shopan (tak  
po japońsku brzmi jego imię i nazwi-  
sko). Także na rynku księgarskim stale  
rośnie liczba wydawnictw poświęconych  
jego życiu i twórczości. Japońscy melo-  
mani chcą wiedzieć o Chopinie wszystko  
i wiele wskazuje na to, że tak jest.

W Japonii działa niezwykle prężnie  
Towarzystwo Chopinowskie, skupiające  
przede wszystkim elitę pianistów i peda-  
gogów japońskich. Zajmuje się ono mię-  
dzy innymi regularnym organizowaniem

<sup>9</sup> Pianistka Yumi Toyama.

<sup>10</sup> Pianistka Maki Hirasawa, zdobywczyni Grand Prix festiwalu w Kifishimie w 1993 r.,  
absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.

koncertów i recitali, wykładami, odczytami i spotkaniami, w których biorą udział japońscy i zagraniczni chopinolodzy. Towarzystwo znane jest z organizowania dla młodzieży szkolnej konkursów pianistycznych, ułatwiających eliminacje do Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. Co miesiąc publikowany jest biuletyn, którego okładkę zdobią różne ujęcia dworku w Żelazowej Woli.

Niezwykłym miejscem w Japonii jest Hamamatsu — miasto, którego patronem duchowym obrano F. Chopina. Znalazło to odbicie w koncepcji architektonicznej aglomeracji. Na dachu sali koncertowej zaprojektowano ogród, a w nim pagórek z pomnikiem Chopina na szczycie (kopią łazienkowskiej rzeźby W. Szymanowskiego). Art-Communication-Technology City w Hamamatsu obejmuje salę koncertową dla 1200 słuchaczy, z 80-głosowymi francuskimi organami mechanicznymi, operę (2300 miejsc) wyposażoną „we wszystko, o czym dusza operowa zamarzy”, centrum kongresowe, halę wystawową i muzeum instrumentów „z salką koncertową idealną dla stylowej kameralistyki”.<sup>11</sup>

Własne uniwersytety muzyczne posiada wiele miast japońskich. Specyfiką tamtejszego szkolnictwa artystycznego jest łączenie w programie studiów odległych (w naszym rozumieniu) dyscyplin: dyrygowanie, muzykologia, muzyka instrumentalna i wokalna, a z drugiej strony malarstwo, rzeźba, film, fotografia czy ceramika.

Uczelnie wyższe kładą nacisk na wykształcenie „doskonałego wykonawcy”,

posiadającego ponadto „wnikliwą wiedzę”. Poszczególne akademie muzyczne posiadają oryginalne koncepcje kształcenia np.: „uświadomienie znaczenia w życiu człowieka harmonii jaką osiągnąć można przez muzykę”, „świadomość znaczenia kurtuazji i szacunku”, „kształcenie osobowości muzycznej o głębokiej wiedzy i otwartym sercu”. Sprawdzianem dla tak kształconych młodych muzyków jest późniejsze uczestnictwo w najznakomitszych zespołach w kraju i za granicą.

Niewątpliwym królem repertuaru pianistów japońskich jest Chopin. Na egzaminie wstępnym do akademii muzycznych kandydaci zobowiązani są do wykonania utworów tego kompozytora (najczęściej wybranych etiud). Kompozycje Chopina uznaje się bowiem za uniwersalne na każdym etapie kształcenia. Pozwalają one na jednoczesne zbadanie predyspozycji technicznych oraz muzykalności.<sup>12</sup> Badania prowadzone przez profesora S. Tamurę z Tokyo College of Music<sup>13</sup> wskazują na stale rosnącą popularność Chopina wśród japońskiej młodzieży pianistycznej.

Pianiści japońscy od małego dziecka grają Chopina. Zaczynają oczywiście od utworów najłatwiejszych. Ich bardzo wcześnie rozwijająca się technika pozwala na wykonywanie w wieku kilkunastu lat poważnych utworów w sposób imponujący.<sup>14</sup> Uczucia, jakimi obdarzają tę muzykę, graniczą z uwielbieniem:

„Wydaje mi się jakbym  
szła pod górę przez piach, ale

<sup>11</sup> Fragment korespondencji z Japonii Grzegorza Michalskiego dla „Ruchu Muzycznego”.

<sup>12</sup> Fragment listu profesora Akademii Muzycznej Tetsuro Ishikawy.

<sup>13</sup> Badania dotyczyły programów koncertowych 156 absolwentów akademii muzycznych, prowadzonych w latach 1963–1994 oraz 253 studentów Uniwersytetu w Nagoia.

<sup>14</sup> Fragment wypowiedzi profesora K. Gierzoda.

okazuje się, że nie mogę dobrać do szczytu, bo Chopin jest taki szczególny i trudny.”

Barbara Drzewiecka po pobycie z mężem w Japonii wspomina:

„Zdumiała mnie ta nie-  
zwykła pasja, z jaką Japoń-  
czycy podchodzą do Chopina  
i wszystkiego co jest związane  
z jego muzyką. To, że Chopin  
jest znany i uwielbiany, rzucało  
się po prostu w oczy.”

Muzyczne uczelnie japońskie kończy co roku ponad dziesięć tysięcy absolwentów. Wielu z nich kontynuuje naukę w Europie i Ameryce. Konsekwencją „japońskiej podatności na piękno muzyki Chopina”<sup>15</sup> jest liczny (i ciągle wzrastający) udział pianistów japońskich w Konkursie Chopinowskim w Warszawie.

Początkowe zdziwienie: „chopiniści japońscy: a co to takiego?”<sup>16</sup> przerażało się stopniowo w zachwyt nad interpretacją japońskich uczestników:

„[...] kantyleny nokturnów  
z delikatnością słowików ukry-  
tych w gałęziach jabłoni kwit-  
nących japońską wiosną.”<sup>17</sup>

Nie od razu jednak Japończycy odnosili laury. Dopiero w siódmym konkursie w 1965 r. pianistka japońska Hiroko Nakamura zajęła na liście laureatów czwarte miejsce. Wieść o tym wywołała w Japonii euforię. W roku 1970 po raz pierwszy zasiadł w jury reprezentant Japonii, a na podium zwycięzców stanęła laureatka II nagrody: Mitsuko Uchida. W pokonkursowych refleksjach J. Weber pisał, iż Japończycy dążą do osiągnięcia

ideału chopinowskiego na „trudnej drodze naukowego przyswajania sobie właściwości obcej przecież kultury europejskiej”.

Tym, którzy nadal dziwili się, jak to możliwe, japoński znawca Chopina profesor M. Sato odpowiadał:

„Wy, Europejczycy, wciąż wyobrażacie sobie, że w moim kraju gra się i słucha muzyki Dalekiego Wschodu i że tylko nieliczni wybrańcy delektują się Beethovenem i Chopinem”.

Tymczasem program szkół muzycznych w Japonii jest niemal identyczny z europejskim.

W latach 1990 i 1995, na dwunastym i trzynastym konkursie już co trzeci artysta reprezentował pianistykę Azji Południowowschodniej. Wielu zadawało sobie pytanie:

„Inwazja pianistów azjatyckich w Warszawie czy może mazurków, nokturnów, sonat, ballad i polonezów Chopina na Dalekim Wschodzie?”

Najczęściej jeszcze uczestnicy z Azji byli wychowankami europejskich i amerykańskich szkół pianistycznych. Impionujące dla wszystkich wydawało się jednak tempo, w jakim osiagają oni wysoki poziom sztuki. Uwagę dziennikarzy zwracała bardzo licznie przybywająca z Japonii publiczność, pragnąca oklaskować swoich, i nie tylko, wykonawców. „Może szkoda, że nie pozwolono Japończykom na wykupienie całej sali. . .” pisała dla „Gazety Wyborczej” D. Szwarcman. W kularach pan Yasuhiro zachwyca się grą jednego z uczestników:

<sup>15</sup> Z wypowiedzi profesor R. Smendzianki.

<sup>16</sup> W trzecim konkursie w 1937 r. po raz pierwszy na estradzie pojawiła się Japonka.

<sup>17</sup> J. Waldorff ocenia grę uczestników V konkursu: Y. Yamane i M. Yanagawa.

„Co za uderzenie! Jaka interpretacja! Barwnie cieniował i zmieniał nastroje. Szkoda, że się na tym nie znam. Jestem tylko elektronikiem. . .”

Można by westchnąć, kiedy my, w Polsce, doczekamy się takiej publiczności.

Były ambasador PRL w Tokio, Stefan Perkowicz, sądzi, iż Japończycy są wbrew pozorom bardzo podatni na emocje, a nawet sentymentalni. Ambasador wspomina:

„Spotkałem kiedyś pewnego japońskiego ministra, który pochwalił się, że przywiózł zasuszone liście z parku w Żelazowej Woli.”

### Uczyć się od innych

Wielu młodych pianistów japońskich sądzi, że aby dobrze grać Chopina, trzeba znać kraj, z którego pochodził, jego historię. Pragną także uczyć się gry od polskich pedagogów. Pierwsze kursy dla zagranicznych studentów rozpoczęły się w Polsce w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w 1973 r. Zorganizowała je profesor Regina Smendzianka, która w 1972 została rektorem PWSM. Zaprosiła do udziału wielu wybitnych pianistów profesorów. Kursy te mają swoje piękne tradycje, przewinęło się przez nie „dobrych kilkuset młodych pianistów japońskich”.<sup>18</sup>

Obecna współpraca obejmuje trzy formy: letnie kursy interpretacji dla ab-

solwentów, młodych pianistów i pedagogów, którzy biorą udział w cyklu wykładów; dwuletnie studia podyplomowe i pięcioletnie studia stacjonarne. Statystyki uczestnictwa japońskich pianistów w tych formach doskonalenia są imponujące: od 1973 r. kształciło się w Warszawie 450 osób. Poza uczelnią warszawską mistrzowskie kursy pianistyczne prowadzi w Dusznikach wrocławski oddział stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków. W latach 1982–1999 uczestniczyło w nich 59 pianistów japońskich.

Japończycy pragną uczyć się grać tę muzykę u źródeł, czyli w kraju Chopina. Dlatego doświadczenia zdobyte w Polsce uważają za niezbędne w dalszej karierze: „Żeby grać Chopina trzeba być w Polsce”<sup>19</sup>; „Chopin to jest w stu procentach Polska”<sup>20</sup>.

Polscy pedagodzy nawiązali także liczne prywatne kontakty z japońskimi studentami. Profesor J. Sulikowski co roku zaprasza do siebie grupę byłych uczniów, a ich pobyt kończy się licznymi koncertami.

Po lekturze książki nie sposób nie przyznać racji twierdzeniu, że Chopin jest uwielbiany w Japonii. Ten „żal płynący z serca”<sup>21</sup> porusza w nich jakieś specyficzne pokłady wrażliwości. Stanowi także dowód na to, że „piękno, które ukochał Chopin wykracza poza obręb tradycji i rozkwita wszędzie.”<sup>22</sup> Szacunek, jakim darzony jest Chopin w Japonii dziś ma już wymiar kultu.<sup>23</sup> Jakże trafnie w tym kontekście brzmią słowa Jerzego Waldorffa:

<sup>18</sup> Ocenia profesor K. Girzod, rektor Akademii im. F. Chopina w Warszawie.

<sup>19</sup> Maki Hirasawa, studentka prof. Smendzianki.

<sup>20</sup> Słowa Koji Shimodo, który studiował w Polsce w klasie prof. L. Kozubek.

<sup>21</sup> Tak o muzyce Chopina mówi K. Shimodo.

<sup>22</sup> Fragment wypowiedzi M. Sato, muzykologa japońskiego.

<sup>23</sup> Zapis w katalogu jubileuszowej wystawy „Chopin — Polska — Japonia”.

„Chopinowi nigdy z pewnością do głowy nie przyszło, iż po jego ojczyźnie miejscem najżarliwszym kultu dzieł jego będzie... Japonia.”

### Refleksja końcowa

Czy dlatego tak wielu Japończyków dobrze gra Chopina? Odpowiedź na tak postawione pytanie pozostaje wciąż trudna. Niewątpliwie jego muzyka znajduje żywy oddźwięk w japońskiej duszy. Warto jednakże zwrócić uwagę na fakt olbrzymiego zapotrzebowania na muzykę w Japonii. To w tym supernowoczesnym kraju znikają ze sklepów wszystkie dostępne nuty Chopina, kiedy jakiś Japończyk zostanie finalistą konkursu. To tam sale koncertowe wciąż pełne są spragnionych żywego kontaktu z muzyką melomanów, a umiejętność śpiewu uważana jest za niezbędną w życiu. Właśnie w tym kraju artysta zwyciężający w międzynarodowym konkursie staje się bohaterem.

Utalentowanych młodych muzyków jest wielu, choć z pewnością łatwiej znaleźć tych wybitnych w kraju liczącym dziś blisko 130 milionów mieszkańców.

Nie jesteśmy krajem tak bogatym jak Japonia, nie mamy tylu pięknych, doskonałych akustycznie sal koncertowych, ani takiej liczby konkursów i festiwali pianistycznych. Ale czy nas to usprawiedliwia?

A może wypadałoby zastanowić się przy tej okazji, czy muzyka Chopina na

przełomie drugiego i trzeciego tysiąclecia dla przeciętnego Japończyka znaczy tyle samo co dla przeciętnego Polaka?

Nie odważę się odpowiedzieć na to pytanie. Oddam raczej głos autorowi książki, który podejmując się dość trudnej próby rozwikłania zagadkowego zjawiska i fenomenu kulturowego, jakim jest popularność muzyki Chopina w Japonii, sprowokował mnie do powyższych refleksji.

Zanurzając się, podczas czytania lektury, w świat cywilizacji Wschodu, poznając historię i tradycję, niepostrzeżenie wnikamy w japońską duszę. Duszę, która ukochała Chopina i „kto wie, czy nie bardziej niż Polacy, którzy przeciw temu stwierdzeniu będą zapewne głośno protestować”.

Czego my możemy nauczyć się od nich? To przecież u naszych pedagogów młodzi artyści japońscy pragną doskonalić swój warsztat pianistyczny. To zasługa, między innymi, naszych profesorów, że osiągają takie sukcesy na międzynarodowych konkursach. Czyżby była to więc wyłącznie zasługa powszechnie znanej japońskiej pracowitości? A może raczej mają nasi doświadczeni profesorowie, podkreślając, że artysta musi mieć przede wszystkim dla kogo grać. Należy zastanowić się nad tym w dobie kolejnej reformy oświaty. Właśnie teraz mamy szansę kształtować osobowość kolejnego pokolenia Polaków, przyszłych odbiorców sztuki. Jakie będą ich potrzeby w tej mierze, zależy od nas już dziś.