

# Agnieszka Kopińska

---

## Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej : refleksja aksjologiczna

---

Wartości w muzyce 6, 143-155

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Kopińska

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej – refleksja aksjologiczna

Przełom estetyczny muzyki początku XX wieku, z którym wiąże się premiera *Święta wiosny* Igora Strawińskiego i skomponowanie przez Bélé Bartóka *Allegro barbaro* na fortepian, wyznaczył również początek nowej ery pianistyki — ery, która trwa do dnia dzisiejszego. W czym tkwiła istota tego przełomu? Muzyka nie jest zjawiskiem wyizolowanym od otoczenia, od kultury, w której powstaje. Kultura ta określa system wartości. Człowiek, podejmując czynność kulturową, dokonuje interpretacji według reguł danego kodu kulturowego<sup>1</sup>. Charakterystyczną cechą współczesności jest następujące wraz z rozwojem możliwości technicznych cywilizacji wymieszanie różnych kodów kulturowych, szeroka, jak nigdy dotąd w historii, migracja ludności, wreszcie rozwój społeczeństwa informacyjnego w ostatnich latach. Łatwość wymiany informacji i przenikanie się różnych, nieraz bardzo odległych kodów kulturowych, spowodowały w ostatnim stuleciu istną eksplozję nowych stylów, gatunków muzycznych. Zmusiły też do odejścia od doświadczenia i wartościowania sztuki muzycznej i konkretnie — pianistyki — z punktu widzenia kultury Zachodu, a właściwie Europy. Ograniczenie się do takiego spojrzenia byłoby karygodną ignorancją. Fundamentem współczesnej estetyki muzycznej jest wielokulturowość — postrzeganie świata jako globalnej wioski, kulturowego wyjścia poza świat Zachodu (Ameryka, Azja, Japonia, Afryka), współistnienie wielu wartości i rozmnożenia idei w postępie geometrycznym.

Jaka w tych warunkach jest rola fortepianu i jaki obraz pianistyki współczesnej się rysuje? Jak zmieniła się rola fortepianu w XX wieku? Takie uniwer-

---

<sup>1</sup> Por. B. M i k a: *Wartość muzyki a kompetencja muzyczna*. W: *Wartości w muzyce*. T. 1: *Studium monograficzne*. Red. J. U c h y ł a - Z r o s k i. Katowice 2008.

salistyczne ujęcie kultury muzycznej w połączeniu z uniwersalnymi właściwościami brzmieniowymi fortepianu otworzyło szerokie perspektywy dla wykorzystania instrumentu w muzyce współczesnej — umożliwiło zastosowanie fortepianu do mnóstwa różnorodnych zadań, związanych z nową sytuacją kulturową XX wieku. Zaskutkowało to jednocześnie przemodelowaniem roli pianisty i postawieniem przed nim całkiem nowych wyzwań, wymagających stworzenia nowych strategii. Wymaga ono też nowoczesnego ujęcia wartości estetycznych, dookreślenia, co jest wartością we współczesnej pianistyce, a także próby zastanowienia się, które z tych wartości są istotne dla rozwoju sztuki muzycznej w przyszłości.

Sztuka nie powstaje, ani nie może zaistnieć w próżni, bez odniesień do przeszłości, natomiast czerpie z tego, co było, kontynuując pewne idee lub stojąc do nich w opozycji. Warto się zastanowić, jak zmieniło się wykorzystanie fortepianu w porównaniu z wcześniejszymi epokami i które wartości okazały się ponadczasowe. Wiek XIX był wyjątkowo owocnym okresem dla rozwoju pianistyki, zarówno w aspekcie wykonawstwa, jak i repertuaru oraz rozwiązań technicznych prowadzących do udoskonalenia instrumentu. Co łączy, a co różni nowoczesną pianistykę z wielką tradycją XIX wieku? Jakie są najnowsze nurty, jakie możliwości jeszcze stwarza fortepian, czy wykorzystano już jego cały potencjał i w którą stronę może podążyć muzyczna przyszłość w świetle tych wartości? Przede wszystkim należy zauważyć, że to, co wydaje się przełomem estetycznym XX wieku, jest tak naprawdę ewolucją — zdobycze stylistyczne muzyki fortepianowej nie uległy rozpadowi, lecz zapoczątkowały wiele różnych nurtów.

### Nurty stylistyczne w nowoczesnej muzyce fortepianowej

Nowo powstałe nurty stylistyczne, charakterystyczne dla muzyki XX wieku, w których fortepian pełnił i pełni nadal istotną rolę, to:

1. **Folkloryzm** (utwory fortepianowe inspirowane folklorem tworzyli m.in. Igor Strawiński i inni kompozytorzy rosyjscy, Béla Bartók, György Ligeti, Witold Lutosławski), jego romantycznych źródeł można szukać w twórczości Fryderyka Chopina i Edwarda Griega.

2. **Jazz** (jako zjawisko międzykulturowe, też mające związek z folkloryzmem), który wprowadził estetykę afroamerykańską do zachodniej muzyki fortepianowej. Fortepian jest w jazzie obecny od samego początku, będąc podstawowym instrumentem harmonicznym w zespole, a także służąc do improwizacji solowych.

3. **Muzyka filmowa** (powstała na bazie tradycji romantycznej, kontynuowanej przez Sergiusza Rachmaninowa, reprezentowana także przez minimalizm,

wykorzystująca stylizacje z poprzednich epok oraz jazz i pop; nierzadko jest też obecna w muzyce filmowej awangarda muzyczna XX wieku<sup>2</sup>. Fortepian nierozwalnie łączy się z muzyką filmową już od czasów kina niemego, w którym głównym „dźwiękowcem” był pianista-taper. Twórcy muzyki filmowej do dnia dzisiejszego wykorzystują fortepian w szerokim zakresie. Warto przytoczyć takie nazwiska, jak: Michael Nyman, którego muzyka jest jednym z „aktorów” w filmie *Fortepian* w reżyserii Jane Campion, ponadto Wojciech Kilar, John Williams, Ennio Morricone, Nino Rota, Vladimir Cosma i wielu innych.

4. *Trzeci nurt* — muzyka z pogranicza klasyki i jazzu, stawia znak równości pomiędzy wartością artystyczną różnych stylów muzycznych ją tworzących.

Ponadto można doszukać się ciągłości stylistycznej, czerpiącej z różnych cech twórczości kompozytorów romantycznych, kontynuowanych w XX wieku:

— linia kultywująca kolorystyczną rolę harmonii: Fryderyk Chopin (też Franz Liszt), Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, Jonathan Harvey oraz spektraliści, a w Polsce m.in. Witold Lutosławski — kierunek rozpoczął się od eksploracji środków harmonicznym dobrze korespondujących z walorami właściwego fortepianowi stroju równomiernie temperowanego (m.in. skala chromatyczna, całotonowa, enharmonia, modalizmy, mikstury) do nieograniczonych już strojem rozwiązań kolorystycznych;

— linia „późnych romantyków”: od Fryderyka Chopina, przez Aleksandra Skriabina, Sergiusza Rachmaninowa do Wojciecha Kilara — ich twórczość charakteryzuje pełnia klasycznego brzmienia fortepianu, ze szczególnym podkreśleniem jego możliwości narracyjnych, melodycznych („wokalnych”), a z dziedzictwa tego czerpie spory obszar współczesnej muzyki filmowej;

— linia „dodekafoniczna”: Franz Liszt — Richard Wagner (ich osiągnięcia w dziedzinie harmonii dały podwaliny procesowi dekompozycji systemu tonalnego), Arnold Schönberg, Anton Webern, Pierre Boulez, w Polsce m.in. Kazimierz Serocki — biorąca początek w późnoromantycznym rozkładzie harmoniki dur—moll, który doprowadził do atomizacji dodekafonicznej. Cechą tej grupy kompozytorów jest stosowanie intelektualnej strategii w kształtowaniu struktury muzycznej, mające swoje źródła w precyzji konstrukcyjnej Jana Sebastiana Bacha.

Przełomowa dla estetyki XX wieku, a zarazem leżąca u podwalin nowoczesnej pianistyki, okazała się jednak linia stylistyczna stworzona przez Igora Strawińskiego i Bélé Bartóka, a która kładła nacisk na rolę rytmu i uwypuklenie kolorystycznych cech perkusyjnych fortepianu. Te dwa ostatnie nazwiska będą się pojawiać szczególnie często w wielu różnych kontekstach, gdyż wyżej wymienione preferencje estetyczne charakteryzujące ich twórczość, stały się kamieniem milowym w ukonstytuowaniu dzisiejszej funkcji fortepianu.

<sup>2</sup> Np. *Polymorphia* na 48 instrumentów smyczkowych Krzysztofa Pendereckiego, wykorzystana w muzyce do filmu Stanleya Kubricka *Łśnienie/The Shining*, której wersję fortepianową opracował i opublikował na płycie *Experiment: Penderecki* Piotr Orzechowski.

Należy również wspomnieć o nowoczesnej pianistce polskiej, którą stworzyła cała plejada wielkich postaci — od Ignacego Jana Paderewskiego począwszy: Karol Szymanowski, Grażyna Bacewicz, Jan Ekier, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Bolesław Woytowicz, Bolesław Szabelski, Kazimierz Serocki, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki, Paweł Mykietyn, by wymienić tylko kilka nazwisk. Ich twórczość z jednej strony w sposób naturalny jest silnie determinowana dziedzictwem Chopinowskim, z drugiej — odzwierciedla przełom Debussy'ego i Ravela, Strawińskiego i Bartóka, Schönberga i Weberna, oraz pełną paletę wpływów i tendencji kultury światowej.

### Funkcjonalność fortepianu w muzyce nowoczesnej

Fortepian w muzyce ostatniego stulecia znajduje szerokie zastosowanie, pojawiając się w następujących rolach koncertowych:

- solo;
- w zespole z innymi instrumentami, z głosem, z elektroniką;
- w duetach fortepianowych, można także zaobserwować tendencje do użycia większej liczby fortepianów — trzech (Luigi Dallapiccola, *Musica per tre pianoforti*), czterech (Igor Strawiński *Wesele*, gdzie w zestawieniu z perkusją wyeksponowana zostaje cecha perkusyjności fortepianu), a nawet sześciu! (Georg Friedrich Haas, *Limited approximations: Konzert für sechs Klaviere im Zwölfteltonabstand und Orchester* — na fortepiany strojone mikrotonowo z towarzyszeniem orkiestry);
- we współczesnym koncercie fortepianowym (od Sergiusza Rachmaninowa, Igora Strawińskiego, Dymitra Szostakowicza, Sergiusza Prokofiewa, Béli Bartóka, poprzez Francisa Poulenca, Alfreda Schnittkego, Samuela Barbera, György Ligetiego, Philipa Glassa, do muzyki polskiej: Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Wojciecha Kilara);
- jako fortepian *concertante* (Igor Strawiński — *Pietruszka*, Karol Szymanowski — *IV Symfonia koncertująca*, Olivier Messiaen — *Turangalila*, Wojciech Kilar — muzyka filmowa);
- fortepian orkiestrowy (potężna rola jako instrumentu perkusyjnego, preparowanego, totalnego).

Ponadto pojawia się w zastosowaniach użytkowych, w pedagogice instrumentalnej. Służy też jako narzędzie i warsztat w kompozycji. Wielu kompozytorów (m.in. Igor Strawiński, Witold Lutosławski) posługiwało się fortepianem w codziennej pracy, a wielu awangardowych twórców zaczynało karierę jako pianiści, improwizatorzy (np. Frederic Rzewski) — podobnie jak w tradycji ro-

mantycznej. Nadal powstają transkrypcje fortepianowe, w nowoczesnej muzyce fortepianowej transkrypcja — oprócz czysto użytkowej — ma też swoją wartość artystyczną. Powstają wymagające niezwyklej kreatywności i wyobraźni wersje fortepianowe istniejących utworów, jak wspomniana już wcześniej<sup>3</sup> *Polymorphia* Krzysztofa Pendereckiego w twórczej transkrypcji fortepianowej Piotra Orzechowskiego.

### Właściwości sonorystyczne

Dla rozwoju współczesnej literatury fortepianowej kluczowe znaczenie miały odkrycia z zakresu harmonii i kolorystyki Claude'a Debussy'ego i Maurice'a Ravela, a także Aleksandra Skriabina, a wcześniej — Fryderyka Chopina i Franza Liszta; z drugiej strony odkrycia z zakresu rytmu Igora Strawińskiego i Béli Bartóka, którzy jednocześnie uwypuklili fundamentalną cechę fortepianu, czyli jego perkusyjność (przekładającą się na możliwości rytmiczne i kolorystyczne). Jakie wartości wniósł do muzyki współczesnej fortepian jako instrument? Wymieńmy te najważniejsze:

1. **Możliwości brzmieniowe:** potęga rozpiętości wolumenu możliwego do uzyskania na instrumencie, bogactwo barwy (należy także uwzględnić wszystkie możliwości preparacji) — możliwości perkusyjne, możliwości fakturalne — pozwalające na zastosowanie fortepianu w różnych obsadach.

2. **Rozwój harmonii:** skale korelujące z układem klawiatury i wykorzystujące właściwości systemu równomiernie temperowanego, który umożliwił wzrost znaczenia enharmonii w muzyce romantycznej (fortepian pełnił w niej rolę dominującą), zaskakujące zwroty harmoniczne, swobodne wykorzystywanie wszystkich tonacji, skala dwunastotonowa, skala całotonowa. System równomiernie temperowany, właściwy dla fortepianu, umożliwił dalsze wzbogacanie harmonii aż do rozpadu systemu tonalnego i w efekcie przekształcenia systemu tonalnego w atonalność i dodekafonię. Paradoksalnie — bez epoki romantycznego fortepianu powstanie dodekafonii nie byłoby możliwe. Po dojściu do granic możliwości i wzroście zainteresowania barwą harmoniczną — dalszym krokiem były manipulacje strojem: **wyjście poza równomierną temperację** — eksperyment rozszerzający możliwości brzmieniowe (na pograniczu harmonii i barwy) — z jednej strony będące konsekwencją rozważań teoretycznych na temat barwy, z drugiej inspirowane wielokulturowością, muzyką etniczną: hinduską, afrykańską, wschodnią. Utwory fortepianowe Bena Johnstona (*Suite for*

<sup>3</sup> Zob. przypis. 2.

*Microtonal Piano*) oraz wielu innych kompozytorów wykorzystują właściwości stroju naturalnego, wymagając przestrojenia instrumentu.

3. **Inne eksperymenty z brzmieniem**, poszukiwanie maksimum możliwości kolorystycznych: preparacja (John Cage — *Sonaty i interludia*), preparacja elektroniczna, fortepian z „taśmą”, z elektroniką, łączenie różnych rodzajów preparacji z elektroniką (Jonathan Harvey — *Tombeau de Messiaen* na fortepian solo i taśmę elektroniczną, *Homage to Cage, à Chopin (und Ligeti ist auch dabei)* na fortepian preparowany i taśmę).

4. **Eksperymenty z budową instrumentu**, zapoczątkowane już w XIX wieku (przykładem jest konstrukcja Edouarda i Alfreda Mangeota — fortepian z podwójną, lustrzaną klawiaturą, który zademonstrował Juliusz Zarębski podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1878). Próby pokonania technicznych ograniczeń — jak ćwierćtonowy fortepian z podwójną klawiaturą firmy August Förster, skonstruowany przy współudziale Aloisa Haby w 1923 roku<sup>4</sup>, pianola (repertuar na mechaniczny fortepian, wykorzystujący możliwości instrumentu do tworzenia niezwykłych efektów brzmieniowych, niewykonalnych dla człowieka, tworzony był przez najwybitniejszych — Paula Hindemitha, Conlona Nancarrowa, Jamesa Tenneya. Obecnie hybrydowym połączeniem fortepianu z pianolą jest *Disklavier*<sup>5</sup>), kolorystyczne użycie *toy piano* (John Cage), fortepian elektroniczny i „hybrydy” akustyczno-elektroniczne<sup>6</sup>, czy wreszcie zrekonstruowana przez Polaka — Sławomira Zubrzyckiego *viola organista*, inaczej klawiolin<sup>7</sup> (rekonstrukcja dotyczyła instrumentu łączącego możliwości gry na klawiaturze z właściwościami brzmienia instrumentów smyczkowych, którego pomysłodawcą był podobno sam Leonardo da Vinci). Konstrukcja ta uzmysławia niezwykle możliwości, otwierając pole do rozważań, w jaki sposób można by rozszerzyć właściwości fortepianu, pokonując ograniczenie, jakim jest niewielki wpływ wykonawcy na fazę wybrzmienia dźwięku fortepianu. W czasach obecnych realizuje się to za pomocą środków elektronicznych, syntezyatorów i preparacji elektronicznej, ale przecież nie zostały jeszcze wyeksploatowane wszystkie możliwości czysto techniczne w tej dziedzinie. Być może w tego typu pomysłach technicznych oraz w połączeniu techniki z elektroniką tkwią rozwiązania dotyczące metamorfozy fortepianu przyszłości. Nasuwa się też refleksja, że próby przekraczania naturalnych ograniczeń, wychodzenia poza schemat — dzięki pobudzeniu kreatywności stymulują rozwój sztuki. Inna z możliwości rozwoju instrumentu w przyszłości to mało eksplorowane dotychczas zagadnienie syntezy sztuk, czyli połączenia właściwości brzmienia z efektami wizualnymi — podwaliny do takiego myślenia dał Aleksander Skriabin

<sup>4</sup> <http://www.august-foerster.de/cms/en/20/Quartertone-Grand-Piano> [data dostępu: 24.07.2014].

<sup>5</sup> <http://yamahaden.com/history-of-the-disklavier> [data dostępu: 24.07.2014].

<sup>6</sup> <http://www.roland.com/V-Piano/> [data dostępu: 24.07.2014].

<sup>7</sup> <http://www.zubrzycki.art.pl/> [data dostępu: 24.07.2014].

w *V Symfonii* op. 60 *Prometeusz, Poemat ognia* na chór, orkiestrę, fortepian i fortepian świetlny.

5. **Eksperymenty z techniką gry** i niestereotypowym wykorzystaniem instrumentu („Muzyka eksperymentalna nie wyzyskuje instrumentów po prostu jako środków tworzenia dźwięków w przyjęty sposób, lecz jako układ totalny — jest różnica między »graniem na fortepianie« a »fortepianem jako źródłem dźwięku«. [...] Forte pian stał się — bardziej niż kiedykolwiek wcześniej — instrumentem perkusyjnym obsługiwany za pomocą klawiatury”<sup>8</sup>. Kompozytorzy obywają się także bez klawiatury — przykładem jest utwór Johna Cage’a — *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* na głos i **fortepian zamknięty**. Forte pian, bardziej jako fenomen niż instrument, odgrywa rolę w teatrze instrumentalnym. Alvin Lucier w *Action Music* na fortepian koncentruje się na samym geście pianisty: „tylko gesty pianisty są zapisane, dźwięki pojawiają się jako ich produkt. W tym utworze skupiam się bardziej na samej czynności grania na fortepianie niż na muzycznym rezultacie gry, a większość działań wykonawcy realizuje się w przestrzeni wokół instrumentu”<sup>9</sup>. Działania te każą postawić pytanie o granice dzieła muzycznego — ramy utworu fortepianowego. Jest to jednocześnie intrygujący temat w zestawieniu z przeciwstawną tendencją szkoły pianistycznej XX wieku, tzn. dążenia do absolutnej czystości, precyzji, perfekcji i zgodności wykonania z zapisem kompozytorskim, preferowanej i cenionej przecież wartości w licznych konkursach pianistycznych. Ta kwestia zostanie jeszcze podjęta w dalszych rozważaniach.

Skoro mowa o wartościach we współczesnej pianistyce, warto zastanowić się, które z nich mają znaczenie uniwersalne. W wielości i swobodzie można się zgubić (wielość ról, muzyka artystyczna, użytkowa) — jak znaleźć grunt pod nogami? Ogromna elastyczność fortepianu powoduje, że znajduje on swoje zastosowanie niemalże wszędzie: od muzyki artystycznej, przez muzykę funkcjonalno-użytkową po wykorzystanie amatorskie. W związku z tym nasuwa się retoryczne pytanie, czy istnieje w czasach obecnych ścisły rozdział muzyki artystycznej od funkcjonalnej? Jak zauważa Irena Poniatońska: „Postawa socjologizująca, w swej metodzie totalnego, integralnego badania wszystkich wytworów sztuki muzycznej, o różnym poziomie i o różnych funkcjach społecznych, zbieżna jest z koncepcją uniwersalistycznego ujmowania kultury muzycznej [...]”<sup>10</sup>. Czy muzyka tworzona w celach użytkowych musi z założenia być pozbawiona walorów artystycznych? Skoro wzornictwo przemysłowe XX wieku wytworzyło

<sup>8</sup> M. N y m a n: *W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej*. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Red. Ch. Cox, D. Warner, przekł. S. Wieczorek. Gdańsk 2010, s. 278—279.

<sup>9</sup> A. L u c i e r: *Testowanie, dociekanie, badanie. Narzędzia mojej pracy*. W: *Nowa muzyka amerykańska*. Red. J. Topolski, przekł. M. Wasilewicz. Kraków 2010, s. 297.

<sup>10</sup> I. P o n i a t o w s k a: *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa 1991, s. 11.



wiele ikon sztuki współczesnej, dlaczego muzyka użytkowa miałaby być pozbawiona tych wartości? W takim razie, co wyznacza tę granicę?

## Jakość

Wydaje się, że jednym z takich uniwersalnych wyznaczników jest **jakość**. Wiedzieli o tym twórcy pedagogicznych utworów: Béla Bartók, Witold Lutosławski, Władysława Markiewiczówna czy chociażby współcześnie tworzący György Kurtág i Geōrard Meunier, którzy udowodnili, że stopień skomplikowania faktury kompozycji nie ma wiele wspólnego z jej wartością artystyczną — zresztą podobnie, jak wiele wieków wcześniej uczynił to Jan Sebastian Bach, pisząc swoje „edukacyjne” utwory. Podobnie jak w muzyce współczesnej czynią to minimaliści oraz twórcy muzyki filmowej (Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar) oraz wielu pianistów jazzowych — m.in. Keith Jarrett w swych ostinatowych improwizacjach, Chick Corea w *Children’s Songs*. Z drugiej strony jakość decyduje o wysokiej wartości twórczych opracowań utworów już funkcjonujących — warto przytoczyć znakomitą improwizowaną interpretację fortepianowego *Koncertu G-dur* Maurice’a Ravela, dokonaną przez Herbie Hancocka. Dowodzi ona jednocześnie, jak płynna i umowna jest obecnie granica między poszczególnymi stylami muzycznymi i jak bardzo należy wystrzegać się etykietowania i określania wartości muzyki w zależności od stylu, który reprezentuje. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku wykorzystania elektronicznych wersji klasycznych instrumentów, oferujących amatorom wiele ułatwień, dzięki którym znakomicie nadają się one do popularyzacji muzyki, ale z którymi wiąże się też wiele niebezpieczeństw i ograniczeń w przypadku amatorskich zastosowań — jednakże w przypadku mistrzowskich wykonań to właśnie jakość decyduje o walorach artystycznych produkcji z użyciem tych instrumentów.

## Kreatywność

Przytaczając przykład muzyki improwizowanej, należy zwrócić uwagę na kolejną cechę, a zarazem wartość szeroko reprezentowaną w fortepianowej muzyce współczesnej, mianowicie **kreatywność**. Improwizacja fortepianowa, ta bardzo indywidualna forma wypowiedzi artystycznej, będąca podstawą jazzu, jest wykorzystywana w licznych nurtach muzycznych. Kreacja tego typu stanowiła też i stanowi punkt wyjścia oraz daje materiał dla wielu kompozycji. Po-

dejsście improwizatorskie kontrastuje jednocześnie w zestawieniu z wciąż funkcjonującym i obecnie stosowanym wzorcem dążenia do absolutnej perfekcji odtwórczej w pianistycznej interpretacji. Coś, co jest normą i niepodważalnym tabu dla klasycznie kształconych pianistów, okazuje się tylko krótkim epizodem w historii interpretacji. „Dopiero w naszej generacji doszliśmy do pojęcia absolutnej »czystości« wykonania [...]. Następnym ubóstwieniem kompozytora w XIX wieku stało się w wieku XX ubóstwienie tekstu pisanego [...]. W ubiegłym stuleciu takiego kultu tekstu pisanego jeszcze nie było”<sup>11</sup>. Współczesna muzyka fortepianowa odchodzi od takich wymogów — celowo zostawiając furtkę dla twórczego udziału wykonawcy w dziele. Znakomici pianiści naszych czasów potrafią pogodzić te dwa style wykonawcze i swobodnie się między nimi poruszać. Wykorzystanie improwizacji nie jest praktyką nową i wynalazkiem współczesności, ale funkcjonowało w muzyce od zarania jej dziejów. Oczywiście zjawisko to istnieje równoległe do utworów wymagających literalnego odtworzenia zapisu nutowego, a skrajnym przykładem takiego podejścia są utwory pisane na instrument obsługiwany mechanicznie (piano-łę). Co zaskakujące, z podobnego założenia wychodzi także wiele kompozycji elektronicznych, wykorzystujących różne fazy dźwięku fortepianu — takie podejście wiąże się oczywiście z koniecznością precyzyjnego zaplanowania i odtworzenia wykonania za pomocą odpowiedniego sprzętu. Kreatywność to nie tylko improwizacja, jakkolwiek improwizacja jest pojęciem szerokim. Kreatywność dotyczy także niezbędnej innowacyjności w procesie twórczym kompozytora oraz pomysłowości w opracowywaniu i doborze środków wykonawczych odpowiednich w interpretacji pianistycznej nowo powstających — oryginalnych utworów, niemających swoich odpowiedników w przeszłości.

## Dialog z przeszłością

Z kolei odwoływanie się do wartościowych dzieł z przeszłości, kompozytorski dyskurs z tradycją, zorientowane historycznie wykonawstwo, inspirowanie się tradycyjną muzyką etniczną — także kultur pozaeuropejskich, kontrastowe zestawianie programów zawierających muzykę współczesną, pokazywana w kontekście klasycznego repertuaru fortepianowego, jest szeroko stosowaną w ostatnim stuleciu praktyką. Fortepian funkcjonuje w szerokim repertuarze czerpiącym swoje źródła w przeszłości — począwszy od stylu neoklasycznego — utworów Igora Strawińskiego, Dymitra Szostakowicza, Sergiusza Prokofiewa, Béli Bartóka, Grupy Sześciu, polistylistyki Alfreda Schnittkego, czy wresz-

<sup>11</sup> Ibidem, s. 276.

cie wielu stylistycznych odniesień Witolda Lutosławskiego, Grażyny Bacewicz, Wojciecha Kilara; po przedstawicieli minimalizmu w muzyce — Michaela Nymana, La Monte Younga, Steve’a Reicha, Philipa Glassa, skąd już bardzo blisko do fortepianowej muzyki filmowej (skądinąd przez wielu z tych twórców uprawianej). Ze względu na specyfikę gatunku wymaga ona wielokrotnie aluzji do przeszłości i dokonywania stylizacji — historycznych i kulturowych.

## Wszechstronność

Odwołanie do bagażu doświadczeń i dziedzictwa poprzednich epok jest nieobce współczesnym pianistom, również tym specjalizującym się w wykonawstwie muzyki naszych czasów — która to dziedzina nieustannie rozwija się, osiągając coraz wyższy poziom. Wyznacza ona współczesnym pianistom wciąż nowe, trudne zadania, wymagające wszechstronnych umiejętności warsztatowych, a nierzadko szeroko rozumianych umiejętności scenicznych, umiejętności solistycznych, kameralnych, improwizatorskich, oswojenia z techniką i nowymi mediami oraz elastyczności, wyobraźni dźwiękowej i szczególnej wrażliwości na brzmienie, szerokiej wiedzy — nie tylko muzycznej, ale kulturowej i naukowej (psychoakustyka, psychologia muzyki, neuroscience), otwartości na wielokulturowość, interdyscyplinarność, umiejętności poruszania się na pograniczu i inspirowania różnymi dziedzinami sztuki. Słowem — znacznie wychodzi poza kanon klasycznych umiejętności pianistycznych wymaganych w epoce romantyzmu, stawiając jako główne zadanie umiejętność świadomego i skutecznego operowania wszystkimi dostępnymi środkami wyrazu artystycznego. Wzrasta także znaczenie wykonawstwa zorientowanego historycznie i muzykologicznie, co związane jest z możliwościami, jakie daje współczesna muzykologia i technika pozwalająca na rekonstrukcję instrumentów historycznych. Wszystkie te nurty współistnieją we współczesnej pianistyce, wymagając ciągłego odwoływania się do wartości uniwersalnych: jakości i wiedzy. Znamienny jest fakt nieograniczania się do wyłącznie nowego repertuaru, ale równoległe funkcjonujące w repertuarach współczesnych wykonawców znakomite interpretacje muzyki minionych epok.

Symptomatyczny jest również wzrost roli kobiet w dziedzinie wykonawstwa, posiadających dogłębną wiedzę i zrozumienie wielu gatunków muzyki. Są to prawdziwe „artystki renesansu”, osobowości łączące najwyższej klasy kunszt muzyczny z nietuzinkową osobowością i pasjami w życiu prywatnym, jak Helen Grimaud — wszechstronna pianistka, w której repertuarze współistnieją kompozycje klasyczne i współczesne, łącząca swoją pasję muzyczną z działalnością na rzecz ochrony wilków; Joanna MacGregor — pianistka, wybitna specjalistka repertuaru współczesnego, dyrygentka i kompozytorka, zainteresowana działalno-

ścią społeczną organizatorka multidyscyplinarnych festiwali sztuki współczesnej oraz Marilyn Nonken — znakomita pianistka, pedagog i muzykolog, autorka publikacji *The Spectral piano*, przedstawiającej utwory Tristana Muraila, Jonathana Harveya i inne kompozycje spektralne w kontekście kontynuacji estetycznej idei Liszta, Skriabina i Debussy'ego. W książce ukazana została jedność linii rozwojowej, wiodącej od romantyzmu do wczesnych modernistów, traktując spektralizm fortepianowy jako przedłużenie wirtuozerii romantycznej, zapoczątkowanej przez Franza Liszta. Autorka podejmuje także wątek percepcji muzycznej, aby uwypuklić fakt, że zainteresowania akustyką, psychologią oraz ekologią właściwe dla kompozytorów spektralnych, były współdzielone przez późnych romantyków<sup>12</sup>.

Wykształcenie, szeroka orientacja w kwestiach muzykologicznych, wielu dziedzinach sztuki i wiedzy warunkują rozwój — wszystko to umożliwia współczesnym pianistom osiągnięcie najwyższej jakości ich pracy, przejawiającej się m.in. w świadomym operowaniu artystycznymi środkami kształtowania ekspresji.

## Ekspresja

Nadrzędna wartość współczesnej wypowiedzi muzycznej to wyraz artystyczny — „zasada ekspresji jest wszak od późnego XVIII wieku siłą napędową historii muzyki”<sup>13</sup>. Ekspresja musi mieć swój punkt odniesienia. W przypadku wykonawstwa artystycznego łączenie repertuaru starego z nowym i szeroka wiedza odnośnie wielu stylów jest jak najbardziej pożądana, gdyż działania postępowe i konserwatywne wzajemnie się warunkują. „Ekspresja krzyżuje się paradoksalnie z konwencją [...]. Paradoks sztuki ekspresji zmusza — z jednej strony — do stwarzania nowości poprzez coraz szybsze zmiany, z drugiej zaś jednak — do zachowania dzieł z minionych etapów rozwoju [...]. To, iż ekspresja muzyczna raz uzyskana staje się niepowtarzalna, motywuje dążność do zmiany; to zaś, że — by nie pozostać niezrozumianą — musi być powtarzana, uzasadnia utrzymanie przeszłości”<sup>14</sup>.

Taki też jest współczesny repertuar pianistyczny: wychodzący od swych historycznych korzeni, wielokrotnie do nich wracający, igrający konwencją, a na drugim biegunie — wchodzący w ostry dyskurs z przeszłością, młodzieńczo

<sup>12</sup> Informacje o publikacji na podstawie: <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/music/twentieth-century-and-contemporary-music/spectral-piano-liszt-scriabin-and-debussy-digital-age> [data dostępu: 24.07.2014].

<sup>13</sup> C. Dahlhaus: *Estetyka muzyki*. Przekł. Z. Skowron. Warszawa 2007, s. 26.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 27.

zbuntowany, poszukujący nowych rozwiązań, zrywający związki, protestujący. Wymaga on od pianisty stosowania właściwych środków ekspresji — a zwłaszcza umiejętne kształtowanie strony brzmieniowej utworu, do czego niezbędna jest, po pierwsze, świadomość oddziaływania określonych rozwiązań kompozytorskich z zakresu zjawisk harmoniczych, kolorystycznych oraz z pogranicza tych dwóch dziedzin, a po drugie — znajomość zjawisk psychofizjologii słyszenia i mechanizmów percepcji muzyki, a także wyobraźnia muzyczna i wrażliwość słuchowa, która umożliwi precyzyjny dobór gatunku, proporcji brzmienia i artykulacji.

\* \* \*

Tak jak gestaltowska **postać** wyłania się z **tła**, a dźwięk z ciszy, otoczenie kulturowe jest tłem dla sztuki, która w nim powstaje. Utwór 4'33 Johna Cage'a — a faktycznie zapis ciszy w muzyce — uzmysławia, że cisza, będąca punktem wyjścia dźwięku, jest zjawiskiem nierealnym. Podobnie sztuka nie funkcjonuje w próżni i może istnieć tylko na tle otoczenia kulturowego. Tło zmienia właściwości percypowanego obiektu. Kompetencje kulturowe odbiorcy mają wpływ na percepcję muzyki, na postrzeganie wartości. „Ambiwalencja wartości kultury w czasie jest nieuchronna i uzasadniona zarówno z punktu widzenia estetycznego, jak i społecznego. Dzieła tracą swoje wartości całkowicie lub częściowo, albo też zyskują nowe [...] i odzyskują swoje funkcje estetyczne”<sup>15</sup>. Upływający czas selekcjonuje wartości i wyodrębni te, które będą istotne dla przyszłości. Można umownie przyjąć, że muzyka wypełnia przestrzeń pomiędzy nierealną ciszą a wszechobecnym hałasem. Gdzie kończy się muzyka i sztuka, a zaczyna hałas — odpowiedź tkwi w wartościach, które dotyczą także współczesnej pianistyki. Jest to dziedzina uniwersalna, wchodzi w dialog z przeszłością, wychodzi w przyszłość — znajduje w niej swoje miejsce taka ilość nurtów i wątków, że każdy odbiorca jest w stanie znaleźć coś własnego. Z jednej strony wartości należy upatrywać w możliwościach i właściwościach sonorystycznych samego instrumentu oraz repertuaru, a z drugiej należy się zastanowić nad walorami, które powinny cechować proces kompozycji i wykonania: słowem, istotą jest dbałość o sztukę, czyli o najwyższą jakość działań podejmowanych dla uzyskania odpowiedniego wyrazu artystycznego. Fortepian daje bogactwo możliwości — wobec tych możliwości i kłopotów z wyborem, wynikających z ogromnego rozczłonkowania współczesnej kultury, zwrócenie się ku wartościom pozwala na tworzenie sztuki w odróżnieniu od hałasu i anarchii.

---

<sup>15</sup> I. P o n i a t o w s k a: *Muzyka fortepianowa...*, s. 7.

Agnieszka Kopińska

**Piano Universum in Contemporary Music —  
Axiological Reflection**

S u m m a r y

The multiplicity of roles which piano plays in contemporary music, as well as the scope of activities and challenges a contemporary pianist is faced with are the subjects of analyses included in the present article. The continuity and metamorphoses of the process which shaped the contemporary concept of piano playing as compared to the former model, is also given much consideration. The inspirations with piano tradition of former epochs, which are discernible in the music of the last century, as well as functionality and capacities of the expanded sonoristic qualities of the modern piano, are also essential themes of the present discussion. Moreover, in the article, the author undertakes a search for ways of contemporary depiction of aesthetic values and makes an attempt to answer the question: What is valuable in contemporary piano playing?

Key words: piano playing, contemporary music, aesthetics, artistic value, polistylistics

Agnieszka Kopińska

**L'univers de piano dans la musique contemporaine —  
réflexion axiologique**

R é s u m é

L'objectif de l'article est la multitude de rôles que le piano joue dans la musique contemporaine, ainsi que la tentative de déterminer la portée des activités et des défis lancés au pianiste aujourd'hui. L'auteur soumet à la réflexion la continuité et la métamorphose du processus qui a mené à la formation de la notion moderne de musique pianistique par rapport au modèle précédent. Il aborde également le problème d'inspiration de la tradition pianistique des époques passées dans la musique du siècle dernier ; ensuite il se concentre sur la fonctionnalité et les possibilités que donnent les propriétés de son élargies des instruments modernes. Dans le contexte du fonctionnement du piano dans la musique actuelle, il aborde également les problèmes de l'approche moderne aux valeurs esthétiques et la tentative de répondre à la question : qu'est-ce qui est une valeur dans la musique pianistique ?

Mots-clés : musique pianistique, musique contemporaine, esthétique, valeur artistique, polistylistique