

Leszek Kot

Henryka Neuhausa pedagogika dialektyczna

1. Geneza

W październiku ubiegłego roku minęła czterdziesta rocznica śmierci wielkiego rosyjskiego pianisty, pedagoga i myśliciela, Henryka Neuhausa. W ubiegłorocznym Zeszytach Naukowym prof. Jan Kadłubski zajął się w artykule: *Heinricha Neuhausa „Rozmyślania, wspomnienia, dzienniki”*¹ prezentacją książki tego znakomitego muzyka, zawierającej bogaty materiał biograficzny, recenzje i wypowiedzi. Zamierzeniem moim nie jest powtarzanie informacji zawartych we wspomnianym artykule, a przypomnienie czytelnikom, na czym właściwie polegała filozofia działania pedagogicznego tego mistrza. Choć w niniejszej wypowiedzi z pewnością nieraz przyjdzie mi się odwołać do zawartych we wspomnianej książce myśli, więcej uwagi chciałbym poświęcić wydanej w 1958 po raz pierwszy w języku rosyjskim, a w 1970 roku po polsku *Sztuce pianistycznej*², będącej prawdziwym credo pianistycznym i pedagogicznym jej autora. Nie będzie to jednak ani jej prezentacja jako taka, ani streszczenie. Książka ta, na ogół dostępna w bibliotekach szkolnych, powinna być studiowana przez każdego poważnie traktującego swe wykształcenie pianistę i każdego ambitnego, zwłaszcza zaczynającego działalność, pedagoga. Celem artykułu jest możliwie dokładne wyjaśnienie, na czym polega wspomniana w tytule pedagogika dialektyczna. Tym niemniej nie sposób w krótkim artykule wymienić wszystkich przejawów dialektycznego myślenia pedagogicznego bohatera artykułu: równałoby się to napisaniu następnej książki. Dlatego ograniczę się do przedstawienia tych najistotniejszych, mających największe znaczenie dla skuteczności jego działania.

Urodzony w roku 1888 w Elizawetgradzie Henryk Neuhaus wychowywał się w rodzinie pianistów – pedagogów i w swoim rodzinnym mieście otrzymał podstawy wykształcenia muzycznego i ogólnego. Niestety, jak sam twierdzi, dzielił los dzieci pedagogów zajmujących się edukacją młodzieży i mających za mało czasu dla własnej rodziny: *„Moja przymusowa samodzielność sprawiła, że doszedłem, chociaż niekiedy krętymi ścieżkami, do wielu rzeczy, własnym rozumem. Nawet moje niepowodzenia i błędy często potem okazywały się pouczające i pożyteczne”*, a potem jeszcze: *„Nie żałuję wcale ani straconych wysiłków, ani doznanych cierpień - sam wiele się nauczyłem”*.

Jego stosunek do ojca nacechowany był synowskimi uczuciami, ale to nie przeszkodziło Henrykowi, gdy był już dorosłym człowiekiem, odnieść się

¹ Henryk Neuhaus – *Rozmyślania, wspomnienia, dzienniki. Wybrane artykuły*. Moskwa 2000, Kłasyka XXI.

² Henryk Neuhaus – *Sztuka pianistyczna*, przekład Artura Taube, Kraków 1970, PWM.

niezwykle krytycznie do niego jako do muzyka, a w szczególności pedagoga. Gustaw Neuhaus miał bowiem wiele cech typowego dziewiętnastowiecznego nauczyciela – dyletanta, zameczającego zarówno własne dzieci, jak i uczniów setkami pianistycznych ćwiczeń, których sensu muzycznego i edukacyjnego nie sposób było pojąć. Obsesja doskonalenia wąsko pojmowanej techniki pianistycznej prześladowała go niemal do końca życia.

Owszem, był to pedagog nieustannie i gorliwie dbający o swoją „formę pianistyczną”, ale nie służyło to uczniom, np. poprzez możliwość pokazania im, jak powinna zabrzmieć muzyka stworzona na tak wspaniały instrument jak fortepian. Henryk opisuje w *Rozmyślaniach, wspomnieniach, dziennikach* ostatni, jak się okazało, tydzień życia ojca, na który Gustaw zaplanował „żelazny” zestaw pasaży, tercji, sekst... Oto jego słowa: *„Ojciec mówił o sobie, że gra źle dlatego, że jego dziadek był prostym, wiejskim stolarzem. Grał jednak z niewiarygodnym uporem do końca swojego życia: na trzy tygodnie przed jego śmiercią – a umarł w wieku dziewięćdziesięciu jeden lat – znalazłem na pulpicie fortepianu karteczkę z rozkładem przeróżnych ćwiczeń na cały tydzień rozplanowanym na godziny. Czy można sobie wyobrazić bardziej absurdalną i wzruszającą bezproduktywność?”*

Zdany na własną intuicję muzyczną i intelekt, Henryk zmuszony był sam dociekać praw rządzących sztuką dźwięków i nie uniknął potknięć na tej drodze muzycznego poznania. W faktach tych widzieć można genezę filozofii pedagogicznej przyszłego wychowawcy plejad znakomitych pianistów odnoszących sukcesy artystyczne w świecie. Nauczanie ojca stało się dla niego wzorcem negatywnym. Jako młody, ale dojrzały już człowiek postanowił sobie w duchu, że tak jak ojciec uczyć nie będzie i musi odnaleźć inną wizję pedagogiki. Po studiach w wiedeńskiej Meisterschule u sławnego polskiego pianisty Leopolda Godowskiego, zastał Neuhaus z początkiem I wojny światowej niesprzyjające warunki do działalności koncertowej. Nauczanie rozpoczął od najmniej uzdolnionych adeptów sztuki pianistycznej. Z perspektywy czasu potraktował to jako równie istotne doświadczenie pedagogiczne, jak późniejsza praca z uczniami o wybitnym talencie. Dopiero w 1922 roku, kiedy został powołany na stanowisko profesora w Konserwatorium Moskiewskim, rozpoczęła się jego droga do wielkości jako artysty i pedagoga, droga nie wolna od cierpień, więzienia, deportacji i udręk, których nie szczędził społeczeństwu, a zwłaszcza niepokornym intelektualistom, reżim stalinowski. Blisko czterdziestoletnia działalność na tym stanowisku pozwoliła mu wychować kilkudziesięciu pianistów, w tym artystów najwyższych lotów. Zaskarbił sobie u nich podziw, uwielbienie, wdzięczność i pamięć, która trwa do dziś. Światosław Richter, którego niemal synowskie uczucia do Henryka Neuhausu miały swe źródło w faktach z biografii wielkiego artysty, tak wypowiedział się o swoim mistrzu: „Neuhaus zrobił ze mnie pianistę. Zajął się mną jak ojciec i dziś łączy nas najgłębsza przyjaźń. Neuhaus to nie tylko wielki pedagog – to największy, najgłębszy muzyk. Jeśli można mówić o natchnionym

wykonawstwie, to po raz pierwszy przeżyłem je na koncertach tego mistrza”. Ta wypowiedź Światosława Richtera zacytowana na okładce jego płyty z *Koncertem d-moll KV 466* Wolfganga Amadeusza Mozarta, wydanej w latach sześćdziesiątych przez Polskie Nagrania (XL 0053), znakomicie charakteryzuje sztukę bohatera niniejszego artykułu.

Przyjrzyjmy się więc cechom jego pedagogiki, które zadecydowały o tak entuzjastycznych, jak cytowana, opiniach wychowanków, przyjaciół i kolegów artysty.

W pismach mistrza powraca słowo **dialektyka**, **metodyka dialektyczna**, **dialektyczne myślenie**. Zajrzyjmy do encyklopedii lub słownika filozoficznego i dowiedzmy się, jak sens tego słowa jest tam wytłumaczony. W *Encyklopedii filozofii*³ pod redakcją Teda Handericka pod hasłem *dialektyka* czytamy m.in.: „W antycznej Grecji przez dialektykę pojmowano rozumowanie, które rozwijało się w wyniku stawiania pytań i szukania odpowiedzi, a którego pamiętnym przykładem są dialogi Platona. Pod koniec starożytności i w wiekach średnich dialektykę utożsamiano po prostu z logiką, natomiast w czasach nowożytnych Kant dialektycznymi nazwał argumenty, które pokazywały, że poznanie naukowe opiera się na zasadzie sprzeczności”.

W publikacji Wydawnictwa Polskiej Akademii Nauk z 1987 roku pt.: *Filozofia a nauka – zarys encyklopedyczny*⁴ czytamy natomiast: „Dialektyczna metoda badań – przeciwstawiana najczęściej (tradycyjnie) metodzie metafizycznej, ujmującej zjawiska statycznie (nierozwojowo, niedynamicznie, ahistorycznie oraz jednostronnie, bez uwzględnienia przeciwstawnych stron i tendencji tkwiących w każdym zjawisku) – rozwijała się od czasów starożytnych (w starciu z metodą metafizyczną), przechodząc przez kolejne stadia rozwojowe”. I dalej: „Dialektykę (...) można ujmować dwojako: jako ogólną teorię opisującą i wyjaśniającą w określony sposób rzeczywistość i jako ogólną metodę badania rzeczywistości. W pierwszym ujęciu dialektyka jest ogólną teorią rozwoju, czyli teorią rozwoju całej rzeczywistości – nauką badającą prawidłowości ruchu i rozwoju wspólne wszystkim procesom przemian zachodzących w świecie, a więc w przyrodzie, społeczeństwie i myśleniu ludzkim. W drugim ujęciu dialektyka jest zespołem dyrektyw skutecznego postępowania badawczego, opartych na znajomości ogólnych prawidłowości ruchu i rozwoju, w tym także prawidłowości dotyczących rozwoju poznania ludzkiego”.⁵

Tak obszernie cytaty z wydawnictw naukowych przytaczam celowo, by jasno zilustrować definicję filozofii działania Henryka Neuhaus. W przypadku bohatera niniejszego artykułu z pewnością chodzi szczególnie o to drugie ujęcie

³ *Encyklopedia filozofii* pod red. Teda Handericka, przekład Jerzego Łozińskiego, Poznań 1998, Zysk – S-ka Wydawnictwo s.c

⁴ *Filozofia a nauka – zarys encyklopedyczny*, Warszawa 1987, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 95.

⁵ *Ibidem*, s. 102.

dialektyki jako zespołu dyrektyw skutecznego postępowania badawczego w zastosowaniu do sztuki pianistycznej i artystycznej pedagogiki fortepianowej.

Czy częste wykorzystywanie słowa *dialektyka*, jako sposobu na określenie wyznawanego credo pedagogicznego, to swego rodzaju danina, jaką na rzecz ideologów reżimu komunistycznego, pod którego rządami przyszło Neuhausowi uprawiać swą sztukę, musiał składać każdy artysta? Przypomnę młodszym czytelnikom artykułu, że oficjalną ideologią w Związku Radzieckim był marksizm-leninizm, który niejako zaanektował stworzone przez starożytnych i późniejszych uczonych pojęcia filozoficzne, a zrobił to wszystko na użytek władzy. Wydaje się jednakże, że Neuhaus, człowiek głęboko wykształcony, transgresyjny, autodydakta, z pewnością nie ograniczał się do czysto konformistycznego podejścia do zagadnienia. Zdawał sobie sprawę z wielu związków między zjawiskami zachodzącymi w świecie, w szczególności zaś ze związku sztuki muzycznej z życiem, jak również z praw rządzących sztuką muzyczną. Może w tym tkwi sekret wspaniałych wyników jego pracy i nie da się on wyjaśnić jedynie przy pomocy prawa wielkich liczb, według którego w tak licznym społeczeństwie, jak społeczeństwo dawnego ZSRR zawsze można było znaleźć kilkudziesięciu lub nawet kilkuset ludzi o genialnym talencie pianistycznym, w których artystycznym rozwoju rola pedagoga mogłaby być uznana za marginalną lub wręcz minimalną. W czasach, kiedy działał Neuhaus, wspomniane powyżej prawa pedagogiki dialektycznej znali i zgodnie z nimi działali tylko nieliczni pedagodzy o wybitnej umysłowości. Podczas konsultacji i spotkań z działającymi w małych ośrodkach nauczycielami muzyki, niejednokrotnie musiał Neuhaus przezwyciężać opór i niezrozumienie, na jakie natrafiały jego idee w środowiskach pedagogów – schematyków. Nawet dziś, gdy poziom pedagogiki muzycznej jest zdecydowanie wyższy niż np. sto lat temu, w dalszym ciągu brakuje dialektycznego myślenia u wielu pedagogów, zwłaszcza tych, którzy zajmują się podstawami kształcenia muzycznego i pianistycznego. Aktualność pedagogiki dialektycznej jest więc bezsporna.

2. Nauczyciel gry na instrumencie to przede wszystkim nauczyciel muzyki

Tytuł tego rozdziału ujmuje zarazem najważniejsze przesłanie Neuhausowskiej pedagogiki. Jego geneza jest jasna w świetle faktów z biografii młodego Henryka. W nim też zawiera się wspomniana na wstępie krytyczna postawa wobec ojcowskiej pedagogiki. Gustaw Neuhaus był wyznawcą specyficznego dychotomicznego spojrzenia na nauczanie. Według jego poglądów praca nad utworem to z jednej strony godziny mechanicznego „tłuczenia” instrumentu w celu „zdobycia techniki”, a z drugiej – całkiem naiwne zawierzenie efektów artystycznych wykonania tzw. wrodzonej muzykalności. Tak pojęta praca nad przygotowaniem utworu miała przynieść spodziewane rezultaty. Jak zauważył dość wcześnie Henryk, uczniowie ojca grali źle,

zaniedbując mnóstwo detali składających się na coś, co określić można jako artystyczny obraz utworu muzycznego. I dzisiaj niedocenywanie zrozumienia treści muzycznej utworu bywa częściej spotykanym przejawem dyletantyzmu niż ignorowanie wagi technicznego opanowania instrumentu. Henryk Neuhaus już na pierwszych stronach *Sztuki pianistycznej* wprowadza czytelnika w swój tok myślenia, pisząc: „Każde wykonanie utworu (...) składa się z trzech zasadniczych elementów, a mianowicie:

a) to, co się wykonuje (kompozycja),

b) wykonawca,

c) instrument, dzięki któremu ucieleśnia się odtworzenie.

Tylko pełne zestrojenie tych trzech elementów (przede wszystkim zaś muzyki) zapewnia dobre, artystyczne wykonanie.

Zmuszony jestem mówić o tych podstawowych sprawach dlatego, że w praktyce pedagogicznej szczególnie często spotykam się z przyznawaniem pierwszeństwa któremuś z tych trzech elementów, przede wszystkim zaś, co jest bardzo smutne, spotykam się z niedocenywaniem treści muzycznej (tzw. obrazu artystycznego), przy zwróceniu szczególnej uwagi na techniczne opanowanie instrumentu”.

Prowadząc dalej swój wywód, mistrz stwierdza: „Im jaśniejszy jest cel (treść, muzyka, plan wykonania), tym wyraźniej dyktuje on środki prowadzące do jego osiągnięcia”. W tym miejscu staje się oczywiste, że nauczyciel gry fortepianowej nie może w żadnym wypadku uniknąć pracy polegającej na szeroko pojętym objaśnianiu muzyki w aspekcie obrazu artystycznego, stylu i budowy formalnej utworów, a także czegoś, co można określić mianem edukacji estetycznej, w czym nie jest w stanie zastąpić go w zasadzie żaden pedagog – teoretyk; działania tego ostatniego bowiem mają z natury rzeczy charakter bardziej ogólny i abstrakcyjny.

3. *Tèchnē* znaczy sztuka

Ileż to razy spotkać można jednostronnie myślących adeptów instrumentalistyki, którzy pod pojęciem techniki rozumieją jedynie biegłość, szybkość, równość, brawurę, a niekiedy przede wszystkim błyskotliwość, czyli pojedyncze elementy techniki, a nie **technikę w całości**. Autor *Sztuki pianistycznej* przedstawia pogłębioną i nawiązującą do filozofii starożytnych myślicieli definicję słowa *technika*. Grecki wyraz *tèchnē* znaczy sztuka i dlatego Neuhaus z całym intelektualnym i emocjonalnym zaangażowaniem zaprzecza sensowi oddzielania techniki od muzyki. Píše on: „*Techne – technika to coś o wiele bardziej skomplikowanego i trudnego. Opanowanie takich elementów, jak biegłość, czysta gra, nawet tu i ówdzie spotykane poprawne wykonanie itp., same przez się nie zapewniają jeszcze wykonania artystycznego, które możliwe jest tylko w oparciu o prawdziwie pogłębioną i uduchowioną pracę*”. Stopień powiązania tych zjawisk zależy jednak zdaniem Neuhausza od uzdolnienia

grającego. W przypadku ludzi bardzo utalentowanych trudno przeprowadzić dokładną granicę między pracą nad techniką i pracą nad muzyką, każde bowiem doskonalenie techniki doskonali muzykę, a wymagania stawiane muzyce wychodzącej spod palców pianisty skłaniają go do doskonalenia techniki. Kilka stron dalej znajdujemy cierpkie uwagi pod adresem „metodyków od sztuki”: *„Główny błąd metodyków od sztuki polega na tym, że dostrzegają oni tylko intelektualną lub ściślej: rozumową stronę artystycznego działania i do niej tylko kierują swoje oderwane rady i uwagi, a całkiem zapominają o drugiej stronie – oni tego niewygodnego „x” po prostu nie biorą w rachubę, nie wiedząc, co z nim począć. Właśnie dlatego tak pusta jest wszelka metodyka (przynajmniej taka była dotąd), dlatego wciąż wywołuje ironiczne uśmiechy u ludzi rzeczywiście znających się na rzeczy, u ludzi czynnie zajmujących się sztuką”*. W innym miejscu zaś czytamy: *„Metodyka – to dedukcyjnie, a także eksperymentalnie zdobyta wiedza, jej źródło – to zdecydowana wola, nieugięte dążenie do wiadomego celu, określonego przez charakter oraz światopogląd artysty. Podręcznikowa metodyka, zwykle dająca recepturę – tak zwane sztywne zasady, być może słuszne nawet i sprawdzone – zawsze będzie tylko metodyką prymitywną i uproszczoną, wymagającą w zetknięciu z realiami dookreślenia, ożywienia, rozwoju – słowem – dialektycznego przetworzenia”*. Na tym jednak nie kończą się „dialektyczne” implikacje opisanego powyżej rozumienia techniki pianistycznej.

4. Najwłaściwszy, a więc i najpiękniejszy jest dźwięk, który najlepiej wyraża daną treść

Obszerny rozdział książki Neuhaus'a traktuje o dźwięku – tworzywem muzyki – i jest znakomitą ilustracją przytoczonych powyżej poglądów autora na owo dialektyczne przetworzenie. Piękno dźwięku – dla wielu grających i także uczących pojęcie statyczne – ma w pedagogice Neuhaus'a znacznie głębszy sens. Fortepian – instrument szczególny – jakby cała orkiestra zawarta w jednym instrumencie, daje zdaniem mistrza specyficzne i unikatowe możliwości grającym na nim pianistom, których nie doświadczają grający na instrumentach smyczkowych, dętych i innych. Możliwości te dotyczą tworzenia bogatego wyrazu muzycznego w oparciu o skalę, właściwości dynamiczne tego instrumentu i pedalizację. Jednakże praca nad dźwiękiem, czynność dla pianisty podstawowa, musi znaleźć w jego świadomości powiązanie z techniką i obrazem artystycznym wykonywanego dzieła. Nie pracujemy nad wyabstrahowanym pięknem dźwięku, lecz nad tym, by stał się on przekazicielem wyrazu muzycznego. Tak więc dźwięk miękki, okrągły, jasny czy ciemny, by przytoczyć tu najczęściej spotykane jego określenia, nie może być jakimś jedynym i totalnym postulatem w pracy pianisty, o ile nie odpowiada on przekazywanej w danym momencie treści. Bardzo dobitnego przykładu na słuszność Neuhausowskich tez o dźwięku fortepianowym dostarcza odtwórstwo

niektórych dawnych pianistów interpretujących muzykę Bacha w tzw. duchu romantycznym. Miękkie, rozlewne brzmienie, zastępowanie artykulacji frazowaniem jakby zaczerpniętym z utworów pochodzących z epoki romantyzmu, nadużywanie dynamicznych właściwości fortepianu, często przejawiające się w stosowaniu schematu: *crescendo i decrescendo*, „wertikalna” pedalizacja – to cechy wykonania z pewnością niesprzyjające oddaniu istoty Bachowskiej architektury dźwiękowej. Innego przykładu dostarczają barwne i chwilami na swój sposób romantyczne utwory Sergiusza Prokofiewa. Znajdujemy tu chwilami i wspomnianą romantyczną rozlewność i coś, co określić by się dało jako *toccatowość*; cechy te wymagają zgoła innego podejścia pianisty do dźwiękowego wyrazu. Dialektyczny związek między opisanymi zjawiskami oddają najlepiej słowa autora *Sztuki pianistycznej*: „Wszystkie zjawiska, zespolone w pojęciu «wykonawstwo fortepianowe», są nieodłącznie związane ze sobą, toteż mówiąc o dźwięku, nie można nie mówić o jego wydobywaniu, to znaczy o technice, a mówiąc o technice, nie można nie mówić o dźwięku, tak samo jak nie można mówić o pedale w oderwaniu od dźwięku albo o wszystkich tych komponentach gry fortepianowej razem w oderwaniu od ich organizującego początku – koncepcji muzycznej”. Tym niemniej autor *Sztuki pianistycznej* wyraźnie uczula swych czytelników na to, że dźwięk fortepianowy to zjawisko, które mieści się w określonych granicach: **jeszcze** nie dźwięk i **już** nie dźwięk. W tych granicach dźwięk może być rozpatrywany jako kategoria estetyczno – wyrazowa. Źródłem tej wiedzy o dźwięku może być prosty eksperyment z instrumentem, do którego mistrz wracał podczas zajęć w swej konserwatoryjnej klasie. W wyniku zbyt powolnego naciśnięcia klawisza dźwięk jeszcze nie powstaje. Nieznacznie szybsze jego naciśnięcie powoduje to, co nazwać można narodzinami dźwięku fortepianowego. Jeśli jednak opuścimy rękę na klawisz z nadmierną prędkością i ze zbyt dużej wysokości, usłyszymy stuk, czyli coś, co właściwie dźwiękiem już nie jest. Poruszanie się w obszarze wyznaczonym przez te granice, odnajdywanie bogactwa cieniowania dynamicznego w powiązaniu z fakturą utworu, rytmem, harmonią i innymi elementami to zadanie artystyczne dla pianisty.

5. Na początku był rytm

Takie motto będące cytatem z Hansa von Bülowa umieścił Neuhaus na początku rozdziału *Coś niecoś o rytmie*. Jednakże to „coś niecoś” w świetle lektury *Sztuki pianistycznej*, posiadanej wiedzy i praktyki każdy muzyk uznać musi za podstawę wszelkiej muzyki. Zgodnie z wiedzą historyczną o początkach muzyki, rytm jest jej elementem pierwotnym, warstwą najstarszą archeologicznie, jeśli można użyć tu – oczywiście w przenośni – takiego terminu. Z tych historycznych przesłanek wynika z pewnością to, że może istnieć muzyka bez melodii i innych elementów, ale z pewnością nie ma muzyki

bez rytmu. Ale rytm muzyczny to nie to samo, co metrum – Neuhaus wyraźnie i w zgodzie z wszystkimi prawidłami teorii muzyki rozróżnia te pojęcia. Pisze on: „Rytm utworu muzycznego często – i nie bez uzasadnienia – porównuje się z tętnem żywego organizmu. Nie z kołysaniem się wahadła, nie z tykaniem zegara czy stukaniem metronomu (to wszystko to metrum, a nie rytm), ale z takimi zjawiskami jak tętno, oddech, morskie fale, kołysanie się łanu zboża itp. W muzyce rytm i metrum najbardziej (ale nigdy nie całkowicie) utożsamiają się w marszach, gdzie krok żołnierzy zbliża się maksymalnie do mechanicznego, dokładnego wystukiwania metrum (równych jednostek miary). (...) Muszę się przyznać, iż wykonanie pozbawione szkieletu rytmicznego – logiki czasu i rozwoju w czasie – odczuwam jako muzyczny zgiełk, **mowa muzyczna jest dla mnie zniekształcona nie do poznania, po prostu zatracona.** (...) Z dwojga złego – metryczności i arytmiczności wykonania – wolę pierwsze. Ale naprawdę żywe, odczute wykonanie artystyczne jest, oczywiście, równie odległe od jednego, jak i od drugiego. U niektórych wykonawców ciągle nieuzasadnione zwolnienia i przyśpieszenia, **rubato** w cudzysłowie, wywołują wrażenie jeszcze większej jednostajności i nudy niż wykonanie metryczne, nawet jeśli wykonawca wyraźnie stara się o urozmaicenie, o wykonanie interesujące. Tutaj czas (rytm) mści się za popełnione przeciw niemu wykroczenia, periodyzuje nierytmiczność i drgawki, drgawki stają się zjawiskiem chronicznym, stałym, uporządkowanym – są to drgawki do kwadratu”⁶.

Zmierzając do całościowego, a więc dialektycznego ujęcia zjawisk muzycznych związanych z rytmem, Neuhaus wraca do pojęcia rubata, które u niewtajemniczonych w istotę artyzmu, przybiera postać czegoś w rodzaju manieri wykonawczej opisanej w powyższym cytacie. Istotą artystycznego rubata jest harmonia rytmiczna. „*Jakże piękne jest prawdziwe rubato u wielkich artystów! Tu rzeczywiście jest królestwo dialektyki: im bardziej pianista czuje strukturę rytmiczną, tym swobodniej, logiczniej niekiedy się od niej odchyła i tym silniej uwydatnia jej organizującą zasadę*” – pisał Neuhaus.

Zachwycający mistrza pod każdym względem swoja grą uczeń, wspomniany już Światosław Richter, także w aspekcie rytmu może być przykładem doskonałego pojmowania muzyki. Oddajmy ponownie głos mistrzowi: „*Bardzo trudno jest mówić o **harmonii rytmicznej**, chociaż niezwykle łatwo się ją dostrzega, działa bowiem nieodparcie. Gdy urzeczywistniona jest w wykonaniu, czuje ją dosłownie każdy. Gdy słucham Richtera, bardzo często moja ręka zaczyna mimo woli dyrygować : żywioł rytmiczny w jego grze jest tak silny, rytm tak logiczny, zorganizowany, ścisły i swobodny, wreszcie tak związany z całościową koncepcją utworu, że nie można oprzeć się pokusie uczestniczenia w nim gestem. (...) Ścisłość, zgodność, koordynacja, dyscyplina, harmonia, pewność i władczość – oto prawdziwa swoboda! U kogoś takiego jak Richter dwa, trzy odchylenia od rytmu działają silniej, są bardziej wyraziste, bardziej*

⁶ H. Neuhaus, op. cit., s. 49.

przeżyłane niż setki «dowolności rytmicznych» u pianisty, który nie posiada tego harmonicznego poczucia całości”.

6. Pedal jest duszą fortepianu

Ta barwna metafora pochodząca od Antoniego Rubinsteina ujmuje w jednym zdaniu istotę jedyne w swoim rodzaju piękna gry fortepianowej, którego nie jest w stanie dostarczyć słuchaczom żaden instrument. Tylko bowiem fortepian daje tę unikatową możliwość kształtowania proporcji między horyzontalnym a wertykalnym myśleniem muzycznym, bez której jego żywot skończyłby się pewnie w epoce klasycyzmu, a utwory Chopina czy Debussy’ego może nigdy by nie powstały, a przynajmniej nie w tak bogatej formie, w jakiej je znamy. **Pedalizacja** to element gry fortepianowej, który – jak podkreśla Neuhaus – **jest absolutnie nieodłączny od zagadnień obrazu artystycznego utworu.** Stosowanie pedalizacji należałoby więc powiązać z tak wieloma innymi elementami gry fortepianowej, samym instrumentem i okolicznościami zewnętrznymi towarzyszącymi wykonaniu utworu, jak akustyka wnętrza, wielkość i jakość fortepianu itd., że ustalenie ścisłych reguł wydaje się tu niemożliwe i wymyka się tradycyjnemu, szkolnemu ujęciu metodycznemu. Pedalizacja m.in. jawi się jako owo „x” wspomniane za Neuhasem w początkowych fragmentach artykułu. Tutaj znowu, jak podczas pracy nad techniką, zdolnym przyjdzie to łatwo – odkrywać będą bowiem na własną rękę niepisane, a bardzo głęboko uzasadnione prawami rządzącymi sztuką pianistyczną, prawidła pedalizacji. Nie sposób w tym miejscu wspomnieć o wciąż istniejącym w polskim szkolnictwie błędzie metodycznym związanym z wprowadzaniem pedalizacji w nauczaniu dzieci. Proces ten zaczyna się od pedału synkopowanego, jak wiadomo trudniejszego do opanowania dla niewprawnych rąk (i nóg) niż polegający na prostej koordynacji pedału rytmiczny. Taka kolejność zapoznawania ucznia z techniką pedalizacji nie wydaje się więc właściwa.

Z niejednoznacznością pedalizacji wiążą się też zagadnienia edytorskie i jakże częste w dawniejszych wydawnictwach błędy redaktorów przygotowujących utwory do druku.

Neuhaus wyraźnie zaleca, aby im po prostu nie dowierzać i krytycznie podchodzić do pojawiających się w nutach oznaczeń. Trzeba jednak przyznać, że od czasów działania mistrza sytuacja w tym względzie poprawiła się, gdyż nowe wydawnictwa prezentujące tekst kompozytorski ustalony przez kompetentnych specjalistów w oparciu o rzetelne źródła wyraźnie odróżniają graficznie pedalizację (także i inne elementy tekstu) pochodzącą od autorów od ewentualnych propozycji redaktorskich. Jednakże nawet najdoskonalsze wydawnictwo nie jest w stanie sprostać złożoności prawdziwie artystycznej pedalizacji, wydaje się bowiem, że immanentna cecha każdego zapisu nutowego

– jego **rudymetarność** – być może właśnie w aspekcie pedalizacji najsilniej daje znać o sobie.

7. Similis simili gaudet

Neuhausowska pedagogika dialektyczna z pewnością nie zasługiwałaby na to miano, gdyby mistrz nie poświęcił miejsca na kartach swej książki szczególnej relacji międzyludzkiej, jaka zachodzi we współpracy między nauczycielem muzyki a jego uczniem. Obszerne karty rozdziału *Nauczyciel i uczeń* należą do tych w *Sztuce pianistycznej*, które czyta się niemal jednym tchem. Znajomość relacji międzyludzkich to nie mniej mocna strona umysłu mistrza jak znajomość prawideł rządzących sztuką – zresztą czy mogłoby być inaczej u pedagoga – dialektyka? Wielopłaszczyznowość ujęcia tych relacji, nieodparte analogie do wszelkich innych niż muzyczne zjawisk w otaczającym świecie, jakie nasuwają się autorowi w tych rozważaniach, budzą podziw. Chciałoby się powiedzieć: jeśliby Neuhaus nie został muzykiem, musiałby być naukowcem, pisarzem czy filozofem wielkiej miary. O wzajemnym stosunku nauczyciela i ucznia w dziedzinie tak specyficznej jak sztuka muzyczna pisze: „*A w ogóle można powiedzieć: utalentowany pedagog i nieudolny uczeń to połączenie równie mało produktywne, jak nieudolny pedagog i utalentowany uczeń. Podobne do podobnego – to jedna z najrozumniejszych zasad przy rozwiązywaniu zagadnienia: nauczyciel i uczeń. Mądra łacińska maksyma – similis simili gaudet – podkreśla, że podobny rad jest podobnemu, antyteza zaś – że niepodobni nie są sobie radzi. Możliwie pełne rozumienie się nauczyciela i ucznia to jeden z głównych warunków powodzenia w pracy pedagogicznej.*”

Od tej tezy niedaleko już do prostej implikacji: nauczyciel o wielkiej wiedzy i kwalifikacjach artystycznych nie powinien uczyć byle kogo. Uczniowie, których mentalność muzyczna nie rokuje nadziei na rozwój i traktują muzykę jak przysłowiowy sto pięćdziesiąty przedmiot w szkole ogólnokształcącej, nie potrzebują nawet takiego nauczyciela – nigdy nie będą rozumieć jego idei – może chcą się oni tylko nauczyć „brzdąkania” dla siebie, czego oczywiście nie można im zabraniać. Przykładu zgoła przeciwnego dostarcza relacja pedagog – „niedialektyczny” schematyk i utalentowany uczeń. Jak długo układ taki może funkcjonować?

Znający życie Neuhaus – pedagog o wybitnej umysłowości – w swojej wieloletniej pracy doświadczył zarówno tępoty ucznia z jednej strony, jak i jego genialności z drugiej, i może dlatego tak wiele o tym wszystkim wiedział i z tak wielką elastycznością podchodził do nauczania. Osią procesu nauczania pozostaje dla Neuhaususa zawsze uczeń, którego mistrz traktuje wybitnie podmiotowo. Jego podejście do ucznia pozostaje takim właśnie nawet wtedy, gdy natura nie obdarzyła tego ostatniego talentem muzycznym i pianistycznym. „*Jestem przekonany, iż dialektycznie przemyślana metodyka powinna obejmować wszystkie stopnie uzdolnień – od muzycznie upośledzonych (bo i tacy*

powinni uczyć się muzyki) do żywiołowo genialnych. Jeżeli myśl metodyczna koncentruje się na małym odcinku rzeczywistości (przeciętnie zdolnym uczniu), to staje się ułomna, niepełnowartościowa, niedialektyczna i dlatego nieobowiązująca” – pisał. W ogniu polemik pedagogicznych Neuhaus bronił tezy, że ucząc przeciętnych uczniów, należy jednak pamiętać o mechanizmie wielkiego talentu u artystów niedoścignionych, którzy przesądzają o drodze rozwoju muzyki i życia, a zatem i naszych codziennych wysiłków pedagogicznych. Dialektyczna zmienność znajduje odzwierciedlenie w podejściu mistrza do ucznia, który jako podmiot działania swego nauczyciela dojrzewa i dorasta do sytuacji, w której pedagog przeistacza się z nauczyciela w wąskim tego słowa znaczeniu w starszego kolegę o wielkiej wiedzy i doświadczeniu rozmawiającego z młodszymi kolegami na ulubione tematy. Właśnie ta strona pedagogiki jest najbardziej pouczająca, najbardziej porywająca i radosna. W tym chyba leży sekret niezwykłej u Neuhausza zdolności do nawiązywania kontaktu psychicznego z uczniem. Dla tych najbardziej utalentowanych Neuhaus był bardziej doradcą i ojcem; tresurę jako metodę pracy odrzucał bowiem zdecydowanie. Jego postawa zakłada, że od swych wielkich uczniów także on sam jest w stanie wiele rzeczy się nauczyć. Wystarczy przypomnieć, że szczerze podziwiał ich, stawiając za wzór innym. Zwłaszcza jeden z nich i jego rozumienie muzyki zapadły głęboko w serce mistrza. Tym genialnym i podziwianym przez mistrza był Światosław Richter. *„Na lekcjach z Richterm stosowałem politykę przyjaznej (ale bynajmniej nie biernej) neutralności. Już za młodu wykazywał on tak wspaniałe rozumienie muzyki, tyle mieścił w swej głowie, a posiadał przy tym tak cudowny, wrodzony talent pianistyczny, że trzeba z nim było postępować według przysłowia: uczyć uczzonego to tylko go psuć”* – napisał Neuhaus w swej *Sztuce pianistycznej*.

W tym niezwykle pouczającym rozdziale znajdujemy również bardzo śmiało paralele estetyczno – etyczne. Umysł Neuhausza zawędrował tu w obszary skojarzeń nie dla każdego chyba dostępne. Refleksja o roli tonacji, w jakich zostały napisane utwory prowadzi do wspaniałej dygresji o charakterze etycznym: *„Im więcej w człowieku jest namiętności, tym więcej też jest czystości, niewinności. Rozwiązłość i cynizm to plody słabości, nieczułości. Cieszy mnie, że w dur równoległym do namiętnego f-moll (tonacji *Appassionaty Beethovena* i *Koncertu f-moll Chopina*), czyli *As-dur* napisano wiele utworów, których ukryty sens to przeczysta niewinność”*. Tu następuje lista utworów potwierdzających tę tezę.

W swych rozważaniach Neuhaus poświęca sporo uwagi samym pedagogom, zwłaszcza w kontekście ich aktywności estradowej. Zauważa cenne zalety „czystych” pedagogów, jak ich nazywa, mając tu na myśli tych, którzy nie występują na estradzie i całkowicie poświęcają się pracy z uczniami. Konkluzja w tych rozważaniach wypada jednak na korzyść tych aktywnych, którzy „trzymają formę” i uczą tego, czemu sami są w stanie sprostać. Do tej samej kategorii należał przecież on sam. Spojrzenie na kształtowanie materii

dźwiękowej tych ostatnich okazuje się zdecydowanie mniej zawodne – grający pedagog z reguły lepiej „czuje” ucznia, a jego nauczanie ma charakter bardziej „organiczny”, co w dziedzinie sztuki, gdzie przekaz umiejętności nie jest tak, jak w dyscyplinach naukowych, czysto intelektualny, wydaje się bardziej właściwe.

Ze zdumieniem konstatuje, że nowe przepisy określające procedury związane z awansami nauczycielskimi w szkołach artystycznych w Polsce nie stawiają kandydatom do stopni awansu zawodowego żadnych, choćby skromnych wymagań pod tym względem. Komisje opiniujące dorobek nauczycielski nie interesują się tym, czy kandydaci na pedagogów mianowanych i dyplomowanych „jeszcze” potrafią zagrać etiudę, fugę czy sonatę – przedmiot swojego nauczania. Działalność estradowa nie jest wymagana i nie świadczy na rzecz kandydata. Mile jest natomiast widziana, całkiem w duchu biurokratycznym, sarta dokumentacji liczona niemal na kilogramy, często pełna infantylnych sformułowań, która przedstawia nawet niezbyt wybitne osiągnięcia pedagogiczne kandydata w jak najkorzystniejszym świetle. Dobrze widziane są też zaświadczenia o uczestnictwie w seminariach prowadzonych przez wybitnych muzyków, których rola kształceniowa, aczkolwiek ważna, pozostaje ograniczona ze względu na bierny przecież charakter tego uczestnictwa. Wiadomo też, że w szkołach muzycznych I i II stopnia rządzą najczęściej „czyści” pedagodzy, a ci „aktywni” od strony artystycznej niekoniecznie mają wpływ na to, co się w nich dzieje. Czyżby Neuhaus nie miał już racji?

8. Zmaganie z materia

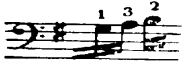

Sztuka pianistyczna Henryka Neuhausu przynosi czytelnikowi ogromną wprost liczbę przykładów z literatury fortepianowej ilustrujących sposób pracy mistrza z wychowankami nad rozwiązywaniem zagadnień pianistycznych i artystycznych. Dokonałem próby wybrania kilku z nich, jak sądzę na tyle charakterystycznych, by świadczyły za postawionymi już na początku tego artykułu тезami. Na stronach 134 - 136 czytamy:

„Jak długo dostrzegam u ucznia zrywania tam, gdzie potrzebna jest płynność, zamiast giętkości – kanciastość, tak długo zazwyczaj męcę go ćwiczeniami w rodzaju *zwolnionego filmu*. Znakomity obiekt dla takich eksperymentów stanowi *Preludium G-dur op. 28 nr 3* Chopina (podobnych można znaleźć mnóstwo):



Wielu uczniom z trudem udaje się szybko i równo wykonać tę zawiłą figurację. Każę wtedy grać bardzo powoli – by tak rzec – krok za krokiem, starannie pilnując, aby konieczne przeniesienia ręki, kiści i przedramienia dokonywały się całkiem płynnie, stopniowo, bez żadnego zatrzymania, bez najmniejszego wstrząsu, po dokładnym ustaleniu możliwości (*wcześniej obmyślonym zamiarem*) przygotować położenie każdego palca na przypadającym mu klawiszu. *Krytycznym* miejscem tej figuracji są dźwięki:



Nieprzewidujący pianista po:  zostawi kiść ręki lekko wygiętą w lewo na zewnątrz, bo takie położenie było mu przedtem potrzebne, i nagłym szarpnięciem (oto i *rozum ponieważ!*) zmieni położenie, żeby pierwszy palec, który dopiero co był zajęty na g, wysłać na potrzebny mu klawisz e; powstanie w ten sposób nierówność, kanciastość, zamiast zaokrąglonej linii – zygzak, zamiast łuku – ostry kąt. *Przewidujący* pianista, grając  stopniowo będzie zwracał rękę i kiść na prawo (do wewnątrz), zawczasu przygotowuje pierwszy palec (nada czwartemu i pierwszemu palcowi potrzebną rozpiętość seksty) oraz spokojnie, elastycznie i płynnie pierwszym palcem weźmie e'(...)

Wskazany wyżej sposób jest jednym z dwóch głównych sposobów przyswajania sobie pasażowej techniki wiązanej (*legato*). Drugi sposób, równie ważny, choć przeciwstawny pod względem znaczenia, polega na tym, żeby tę samą figurację (...) grać z zachowaniem możliwie maksymalnego spokoju ręki (kiści i przedramienia), redukując jej ruchy do minimum, a więc starać się o to, by całą pracę wykonały tylko **palce**, które w danym wypadku **powinny** wykazać najwyższą sprawność, ruchliwość i energię. Synteza tych dwóch kontrastujących sposobów gwarantuje rozwiązanie zadania. Po prostu: grając to Preludium dostatecznie długo (...) tymi dwoma, w zasadzie różnymi sposobami i doprowadzając je do właściwego tempa, zauważycie, że wychodzi coś trzeciego – synteza dwóch antagonistycznych pierwiastków, jedność przeciwieństw. (...) Zatrzymałem się tak długo nad tym zagadnieniem i tak drobiazgowo (...) analizowałem wszystkie etapy pracy nad danym problemem technicznym po to, aby pokazać, że prawidłowo zorganizowany, tzn. przynoszący dobre rezultaty trening pianistyczny, **oparty jest niewątpliwie na zasadach dialektyki materialistycznej**".

Na stronach 136 – 137 znajdujemy zupełnie niezwykle skojarzenie pianistyczno – geometryczne. Autor *Sztuki pianistycznej* przypomina mniej doświadczonym pianistom proste w sumie prawidła pracy nad pokonywaniem na klawiaturze wielkich odległości zwanych potocznie skokami. Wielu niewprawnych wpada tu w ruchowy amok, przenosząc, a właściwie szarpiąc

gwałtownie ręką, w wyniku czego kreśli ona w powietrzu linię łamaną. Sprawność i rytmiczność wykonania cierpi na tym – grane tak formuły np. akordy nie brzmią... „*Tu znajduje się prawdziwe królestwo nieeuklidesowej geometrii, nasz bowiem pierwszy aksjomat głosi wbrew Euklidesowi: najkrótszą odległością między dwoma punktami jest linia krzywa (...)*” – pisze Neuhaus, a rozumieć to trzeba tak, że najtrudniejsze nawet skoki lub serie skoków na klawiaturze pokonamy łatwo, jeśli ręka nasza poruszać się będzie po linii krzywej (po łuku), nie zaś łamanej. Tylko taki tor ruchu ręki gwarantuje płynność, łatwość i celność trafiania w odległe rejony klawiatury i właściwe, pełne brzmienie oktaw lub akordów.

O ile fortepianowe skoki to zdaniem mistrza ilustracja „nieeuklidesowej geometrii”, to pedalizacja może być nazwana królestwem dialektyki myślenia. Na stronie 195. *Sztuki pianistycznej* znajdujemy opis pracy nad pedalizacją w *Preludium As-dur op. 28 nr 17* Fryderyka Chopina.

„*Jednym z najlepszych, sprawdzonych przykładów, na których każę uczniom studiować opisane wyżej właściwości pedału (jego właściwości wielopłaszczyznowe), jest Preludium As-dur Chopina, jego koda (na dźwięku pedałowym As); tutaj można też prześledzić i raz na zawsze zapamiętać, jak nierozzerwalnie pedał związany jest z dźwiękiem, jak najmniejsze zmiany dynamiczne wywołują, **powinny wywoływać**, zmiany w pedalizacji. Oto ten fragment:*

The image shows a musical score for the final section of Chopin's Preludium in A major, Op. 28, No. 17. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in 6/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a piano (*pp*) dynamic and is marked 'sotto voce'. The left hand starts with a piano forte (*pfz*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

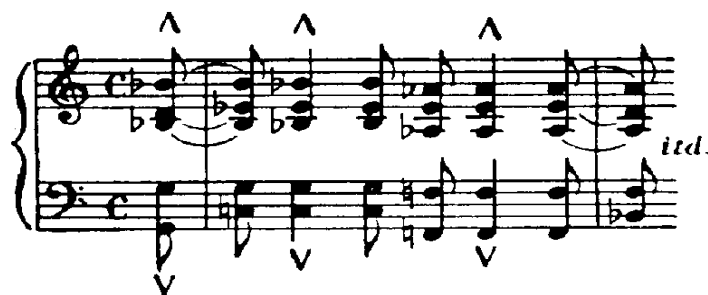
*Zadanie jest jasne: ósemka As imitująca brzmienie dzwonu powinna trwać przez dwa takty, to znaczy należy trzymać pedał, ale w tym czasie harmonia w akordach środkowego rejestru zmienia się razem z melodią trzy razy, aby zatem uniknąć kakofonii, należy pedał zmienić. Nic łatwiejszego jak rozwiązanie tych pozornych sprzeczności: bas należy grać *sfp* (*sforzato piano*), ale miękko, melodię – delikatnie, lecz wyraźnie wydzielać subtelnie cieniując, najciszej zaś należy grać akordy akompaniamentu (harmonia), przy zmianie harmonii pedał ledwie się podnosi (zmienia się) – to właśnie można nazwać ćwierćpedałem, w rezultacie nie ma żadnego fałszu, a bas brzmi tak długo, jak powinien. I wilk jest syty, i owca cała. Lecz spróbujcie zagrać nieco głośniejsze akordy harmoniczne lub mniej wyraźnie melodię, albo też uderzyć nie dość głęboko dźwięk basowy (względnie wszystko to razem), a kakofonia nieunikniona albo dzwon musi przestać huczeć. I jedno i drugie jest niedopuszczalne. Nieraz pokazywałem w*

klasie, że nawet zupełnie nie zmieniając pedału, miejsce to można zagrać z artystycznego punktu widzenia trafnie i bez żadnego zakłócenia przebiegu harmonicznego (wielu redaktorów tego nie wie, ale wszyscy dobrzy pianiści potrafią to zrobić). Wówczas dźwięki basu uderza się jeszcze gęściej, akompaniament akordowy jeszcze nieco ciszej, melodia natomiast jeszcze odrobinę bardziej wydzielona płynie nad całą resztą. Pewniejszy jednak jest pierwszy sposób, drugi bowiem wymaga niestychanie czułych palców i słuchu. Co tu dużo mówić – zarówno pedalem, jak i dźwiękiem (jak zresztą i całą muzyką) rządzi słuch, tylko on dyktuje prawa, tylko on może poprawiać błędy”.

W końcowych fragmentach *Sztuki pianistycznej* znajdujemy jeszcze jeden dialektyczny „wtręt”. Dlatego jeszcze raz wypada oddać głos autorowi tej książki. Czytamy tam: „Wielu uczniów studiowało w mojej klasie *Sonatę D-dur op. 10 nr 3 Beethovena*. Nie było prawie wypadku, żebym od razu był zadowolony z wykonania następującego fragmentu, znajdującego się przed zakończeniem ostatniej, czwartej części utworu:



Jedni uczniowie zbyt silnie podkreślali mocną część każdego półtaktu, oddając pierwszeństwo zmianie harmoniczej dokonującej się właśnie na **mocnej** części taktu, inni zaś, sądząc oczywiście, że synkopa zawsze wymaga pewnego akcentu, grali:



W ten sposób uroczy synkopowany rytm nabierał charakteru *cake-walka*. Dla każdego, kto ma uszy, jest jasne, że i jedno i drugie wykonanie jest prostackie i błędne. Uczniowi można pomóc wyjaśniając mu, że w tym niewielkim cudownym fragmencie sonaty odbywa się oczywista **walka przeciwieństw**. Z jednej strony domaga się uwagi (jeśli można się tak wyrazić: ciągnie ku sobie) zmiana harmonii oraz mocna część taktu, z drugiej strony ciągnie ku sobie synkopa, która zawsze, a każdym wypadku wymaga pewnego akcentu. Te dwa przeciwne szczegóły frazy muzycznej można określić również jako *tezę* i *antytezę*. Ale cała

*fraza jest syntezą. My, muzycy, skłonni jesteśmy zastępować słowo synteza słowem harmonia. Jasne, że dla osiągnięcia harmonii przy wykonaniu tego miejsca trzeba zrównoważyć akcenty na mocnych częściach taktu i na synkopach, otrzymamy wtedy wykonanie trafne i piękne. Bardzo łatwo jest pokazać to na fortepianie, a bardzo nudny jest taki szczegółowy opis. Myślę, że czytelnik łatwo zrozumie, o czym mowa, i z tego małego przykładu potrafi wyciągnąć daleko idące wnioski. Dialektyka – to nie metafizyka, nie unosi się gdzieś w przestworzach nad nami, ale obecna jest w życiu wszędzie. Czuję ją w tym, jak trawa rośnie, i w kompozycjach Beethovena. Przyroda to matka dialektyki. (...) Nie trzeba dodawać, że myślenie dialektyczne szczególnie pomaga temu, komu to nie jest dane z góry, w opanowaniu wielkich form cyklicznych, w przekonywającym, żywym rozwijaniu przebiegu muzycznego, w całościowym przekazaniu zamysłu kompozytorskiego”.*⁷

9. Synteza

Nie sposób przecenić głębi i bogactwa myśli zawartych w książce Henryka Neuhaus'a *Sztuka pianistyczna* opatrzonej skromnym podtytułem *notatki pedagoga*. Rozważania autora na temat dziedziny sztuki ujętej w tytule, mimo licznych dygresji i dopowiedzeń, mają zawsze spójny, całościowy i przekonujący charakter. Każdy wnikający w treść tych rozważań odbierze Neuhausowskie opisy zjawisk muzycznych jako logiczną całość i niewątpliwie może zrewidować swoje dotychczasowe poglądy na wykonawstwo muzyczne, jeżeli sądził dotąd, że artystyczne wykonanie utworu to jakaś suma np. techniki, pięknego dźwięku, pedalizacji i innych elementów traktowanych i doskonalonych z osobna. Szeroki horyzont intelektualny autora uczynił zeń filozofa sztuki, nie stroniącego od śmiałych paralel i skojarzeń muzyczno-naukowych i muzyczno-etycznych, a pasją i wielkie oddanie idei wychowania artysty – postać iście romantyczną. Dziś, gdy tendencje do mierzenia wartości człowieka jedynie według materialnych kryteriów często biorą górę w życiu publicznym, przypomnienie artysty, który w bardzo trudnej rzeczywistości działał z tak niezwykłym twórczym efektem, wydaje się szczególnie potrzebne. Jego myśli dotyczące sztuki i życia i ich wzajemnych powiązań są i będą aktualne, gdyż opierają się na głębokiej znajomości tychże. Swoich wychowanków uczył nie tylko muzyki i warsztatu pianistycznego, ale również zaszczepił im pokorę wobec osiągnięć ducha ludzkiego. Twórczego i wielostronnego myślenia uczył każdego ucznia, z którym dane mu było pracować. Jako pedagoga – dialektyka można postawić go w historii w jednym szeregu z Janem Sebastianem Bachem i Fryderykiem Chopinem – twórcami pianistyki i pedagogiki pianistycznej. Zwłaszcza Chopin, już w ściślejszym, pianistycznym aspekcie tej pedagogiki, może być uważany za pierwszego

⁷ H. Neuhaus, op. cit., s. 275.

pedagoga – dialektyka, gdyż wiedziony swym niezwykłym umysłem i intuicją zdołał odkryć i zastosować w nauczaniu prawidła rządzące tą sztuką. Dość wspomnieć chociażby tylko oparcie pracy nad opanowaniem instrumentu na właściwie pojętej swobodzie fizycznej i psychicznej grającego, zanegowanie mechanicznych metod tej pracy, powiązanie tejże z brzmieniem fortepianu i naturalnością muzycznej wypowiedzi. Jak pamiętają zapewne wszyscy studujący biografię polskiego romantyka, gdy przybył on jako młody człowiek do Paryża, zalecano mu pobieranie lekcji gry fortepianowej u sławnych wówczas wirtuozów – jak pokazała historia – typowych pedagogów – schematyków. Dziś można by zapytać, kto kogo wtedy powinien uczyć. Jednakże Chopin, przedwcześnie zmarły i w pewnym sensie z różnych przyczyn nie mający szczęścia do uczniów, nie miał jako pedagog, poza nielicznymi wyjątkami, godnych siebie następców. Dużo też musiało upłynąć czasu, zanim Franciszek Liszt „zrewidował” swoje młodzieńcze zapędy do mechanicznego sposobu pracy nad fortepianem i zerwał ze starymi i niezbyt dobrymi tradycjami I połowy XIX wieku.

Echa chopinowskich postulatów odzywiają się natomiast wyraźnie w pedagogice Neuhausowskiej. Henryk Neuhaus widzi wyraźnie w Chopinie zaprzeczenie schematyzmu. *„Z informacji Mikulego wiemy, iż Chopin zalecał uczniom najpierw granie gam z wieloma czarnymi klawiszami (najwygodniejsza na początek dla prawej ręki jest gama H-dur, dla lewej ręki gama Des-dur), a dopiero potem, zmniejszając stopniowo ilość czarnych klawiszy, dochodziło się do najtrudniejszej gamy – wyłącznie na białych klawiszach – gamy C-dur. Tak rozumuje prawdziwy realista, praktyk znający swój fach nie ze słyszenia, lecz od środka, w całej jego istocie. I chociaż genialny kompozytor, pianista i nauczyciel, Chopin żył tak dawno, to po nim (nie mówiąc o tym, co było przed nim) skomponowano setki i tysiące wprawek, etud i utworów instruktywnych w ukochanej tonacji C – dur, z wyraźną pogardą dla innych tonacji wielokrzyżkowych i bemolowych. (...) Nie myślcie, że jestem tak naiwny i nie biorę pod uwagę logiki koła kwintowego, na początku którego jest C i w zgodności z którym została zbudowana nasza klawiatura; podkreślam tylko, że teoria gry na fortepianie, zajmująca się ręką ludzką i jej fizjologią, ma swoją specyfikę, różną od teorii muzyki. Chopin jako nauczyciel gry na fortepianie był dialektykiem, a autorzy instruktywnych utworów – schematykami, żeby nie powiedzieć scholastykami.”*⁸

Do zacytowanego za Neuhausem przykładu chopinowskiego podejścia do nauczania warsztatu pianistycznego pragnę w tej kończącej artykuł *Syntezie* dodać jeszcze jedną wypowiedź jego bohatera dotyczącą pewnej niezwykle ważnej cechy artystycznej gry fortepianowej, często kojarzonej szczególnie z właściwym wykonywaniem dzieł Chopina, w 2005 roku będących dla wielu muzyków i melomanów w centrum zainteresowań muzycznych ze względu na

⁸ H. Neuhaus, op. cit., s. 111.

odbywający się w Warszawie kolejny XV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny jego imienia. A więc parę słów o prostocie wykonania, której osiągnięcie bynajmniej nie jest proste, bo wymaga dojrzałości, pracy i wysiłku.

„Miałem uczniów, którzy za wszelką cenę usiłowali grać interesująco, jakoś niezwykajnie, i bardzo trudno było zmusić ich do odczuwania i przekazywania prostoty i szczeroci muzyki. Szczeroci – to dla nich znaczyło zwyczajnośc lub nawet powszedniośc. Wstydzili się jakby swojej szczeroci i, być może, mieli do tego pewne podstawy, wynikało z nich bowiem, że sztuka powinna być sztuczna. (...) Každy artysta wie, że aby osiągnąć wrażenie prostoty, trzeba włożyć o wiele więcej pracy i wysiłku (jeżeli nie jest to dane z góry), mieć więcej dobrej woli niż wtedy, gdy chce się stworzyć sztukę interesującą, epatującą, niezwykłą. U publiczności (słuchacza, czytelnika) wrażenie prostoty powstaje przede wszystkim wtedy, gdy artysta wypowiada się z niezwykłą siłą, przekonywująco, ze szczerocią i namiętnością – to dochodzi do słuchacza, słuchacz jest porwany, wierzy w to, co się dzieje czuje w sztuce rzeczywistośc, życie, coś znajomego, coś, co sam przeżył i czego doświadczył. (...) I właśnie to, co nazywamy prostotą – gdyż przypomina nam przyrodę – w rzeczywistości okazuje się czymś nad wyraz złożonym, podobnie jak každy twór przyrody okazuje się czymś o wiele bardziej złożonym niż wszystko to, co wymyślił człowiek” – napisał Neuhaus.⁹

Gożąco zachęcam wszystkich czytelników mego artykułu do lektury pism Henryka Neuhausu – zarówno tych, którzy nie mieli jeszcze okazji do zetknięcia się z jego postacią, jak i tych, którzy przy tej okazji mogliby odświeżyć wiedzę o tym niezwykłym artyście.

Bibliografia

Henryk Neuhaus - *Sztuka pianistyczna*, przekład Artura Taube.
Kraków 1970, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Henryk Neuhaus – *Rozmyślania, wspomnienia, dzienniki*. Wybrane artykuły.
Moskwa 2000, Klasyka XXI.

Ted Handerick (red.) - *Encyklopedia filozofii*, przekład Jerzego Łozińskiego
Poznań 1998, Zysk – S-ka Wydawnictwo s.c.

Filozofia a nauka – zarys encyklopedyczny. Warszawa 1987, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

⁹ H. Neuhaus, op. cit., s. 238.