

*Prof. Jerzy Marchwiński*

## **Kameralistyka fortepianowa. Geneza i perspektywy**

- Wyjaśnienie terminu
- Granie solowe – granie zespołowe
- Akompaniament - kameralistyka
- Wątpliwej wartości tradycja
- Pianiści - najliczniejsza grupa wykonawców muzyki
- Kształcenie rzemieślników – kształcenie artystów
- Tendencje wsteczne – tendencje postępowe
- KKF, Katedra Kameralistyki Fortepianowej
- Perspektywy

### **Wyjaśnienie terminu**

Wydaje się, że nie bez powodu przypisuje mi się autorstwo terminu *kameralistyka fortepianowa*. Istotnie, wymyśliłem go i pierwszy raz użyłem w pełni świadomie, z pełną aprobatą ówczesnej Rady Wydziału Fortepianu AMFC w roku 1973, podczas przygotowań do przewodu na stanowisko docenta. Od tamtego czasu termin ten doskonale funkcjonuje w warszawskiej Akademii, oraz zdobywa sobie coraz szersze prawo obywatelstwa w krajowym – i nie tylko, środowisku muzycznym.

Najogólniej mówiąc, termin *kameralistyka fortepianowa*, tak jak ją pojmuję, obejmuje wszelkie niesolowe formy artystycznej aktywności wykonawczej pianisty, a więc to, co tradycyjnie określane jest mianem akompaniamentu, rozmaite możliwe kombinacje zespołów instrumentalnych i mieszanych z fortepianem, korepetycje na wszystkich szczeblach edukacji muzycznej, oraz tzw. *coaching*, czyli specyficzną formę współpracy pianisty ze śpiewakiem.

## Granie solowe – granie zespołowe

Rozróżniam dwie, i tylko dwie formy aktywności wykonawczej pianisty: granie indywidualne (solowe) i granie zespołowe (kameralne). Pianista albo gra sam, albo gra z kimś. Granie solowe jest czymś samo przez się zrozumiałym i oczywistym. Granie zespołowe, aczkolwiek również oczywiste, posiada rozmaite formy, zależnie od układów z partnerem lub partnerami, niekiedy ze śpiewakiem, innym razem z drugim pianistą, z instrumentalistą lub instrumentalistami, niekiedy w klasie, niekiedy w studio operowym.

Gwoli uniknięcia wszelkich nieporozumień podkreślam, że mistrzowskie, profesjonalne posługiwanie się fortepianem, obowiązuje w obydwu formach aktywności, bez żadnych taryf ulgowych.

## Akompaniament - kameralistyka

Od razu na wstępie pragnę zaznaczyć, że pojęcie akompaniamentu rezerwuję jedynie dla relacji pomiędzy elementem wiodącym i wtórującym w utworze. Element wtórujący „akompaniuje” elementowi wiodącemu. W trakcie utworu, zależnie od jego struktury, elementy te zmieniają swoje znaczenie i rolę, zgodnie z ideą twórcy. Relacje pomiędzy elementem wiodącym i wtórującym istnieją i obowiązują we wszystkich utworach zarówno solowych jak i zespołowych.

Wszechwładnie panujące aktualnie w środowisku muzycznym pojęcia akompaniamentu i kameralistyki, wydają się być ze wszech miar mylące, wręcz bałamutne. Gubią się w nich wytrawni muzykolodzy, recenzenci a nawet, sami wykonawcy. Próbuje się stosowania różnych wymyślnych, sztucznych podziałów, według absurdalnych kryteriów, że np. kameralistyka to jest coś dopiero od triów poczynając. A reszta? No właśnie. Cóż z resztą? Czy sonaty na fortepian i skrzypce, to jeszcze akompaniament, czy może już kameralistyka? Czy *Diechterliebe* to też akompaniament, a może jednak, już kameralistyka? I tak w nieskończoność.

Najbardziej racjonalnym wydaje się być stwierdzenie, że wszystkie utwory muzyczne powstały albo dla jednego wykonawcy (utwory solowe), albo dla dwu, trzech, pięciu... (utwory zespołowe). Utwór jednakże zawsze pozostaje jeden, wykonawców może być wielu. Relacje pomiędzy wykonawcami tego jednego utworu są zależne od aktualnie realizowanego elementu. Ten, który realizuje element wiodący jest *leaderem* zespołu i całej sytuacji dramaturgicznej; ten, który realizuje element wtórujący, jest w pewnym sensie jego „akompaniatorem”. Jego naczelną powinnością jest zapewnienie *leaderowi* możliwie pełnego, profesjonalnego komfortu. Solistą jest jedynie ten wykonawca, który wykonuje cały utwór sam, solo, Bez względu na to, czy jest pianistą, skrzypkiem, czy śpiewakiem. Jeśli wykonuje utwór nie sam, lecz z drugim wykonawcą, staje się kameralistą, a relacje pomiędzy grającymi winny dla dobra utworu nabrać cech partnerstwa, a nie z góry założonej

supremacji i subordynacji, jak jest w głęboko zakorzenionych pojęciach solisty i akompaniatora.

A więc, utwory solowe i utwory zespołowe, granie indywidualne – solowe i granie zespołowe – kameralne. Ten podział i te pojęcia wydają mi się być klarowne i jednoznaczne. Przecież wszystkie utwory na instrument i fortepian, są utworami zespołowymi, podobnie jak wszystkie utwory na głos i fortepian. Są to utwory realizowane nie przez jednego, lecz przez dwu wykonawców, z których jeden jest skrzypkiem, wiolonczelistą, flecistą, śpiewakiem a drugi, pianistą.

## Wątpliwej wartości tradycja

W środowisku muzycznym całego świata wciąż panuje mocno zakorzenione pojęcie *akompaniamentu* i *akompaniatora* w stosunku do pianisty uprawiającego granie zespołowe. Związane jest to z generalnym postrzeganiem pianisty, które w tradycyjnym brzmieniu zarezerwowane jest jedynie dla tego, który gra sam, solo. Kiedy zaczyna grać z innym wykonawcą, jakby pianistą być przestawał, a w sposób niepojęty przeobraża się natychmiast w akompaniatora, lub kogoś akompaniatorowi podobnego.

Spśród wielu przyczyn takiego skrzywienia - w tym spuścizny po epoce wirtuozów i primadonn - być może przyczyną najważniejszą, jest nawyk zakorzeniany od pierwszych kontaktów z pianistą na lekcjach instrumentalistów i wokalistów, kiedy pianista, nawet najczęściej dojrzały, z pełną aprobatą profesorów pojmowany jest jako akompaniator nawet tych młodocianych, początkujących wykonawców. Oczekuje się od niego głównie subordynacji i usługi. I tak pozostaje aż do akademii, gdzie pianista „akompaniuje” wszystko, z sonatami włącznie.

Ta wyniesiona ze szkoły deformacja - pianista, to akompaniator - potrafi nie zaniknąć nawet w „dorosłej” aktywności artystycznej. Pomędzy instrumentalistami i śpiewakami wciąż znajdują się tacy, którzy nie licząc się z wymaganiami struktury utworu, bez opamiętania próbują wyrzucić presję na swoich pianistycznych partnerów, aby nie wychylali się poza swą akompaniatorską posługę.

Jestem głęboko przekonany, że prosty zabieg, polegający na zastąpieniu w szkolnej i akademickiej dydaktyce terminu *akompaniator* określeniem *pianista* i odpowiednio, określenie przedmiotu dotychczas nazywanego *praca z akompaniатorem* jako *praca z pianistą*, powinno mieć korzystny wpływ na kreatywne, partnerskie relacje pomiędzy grającymi, w miejsce deformującego układu solista – akompaniator.

## Pianiści – najliczniejsza grupa wykonawców muzyki

Kilka słów wyjaśnienia, dlaczego uważam problem kameralistyki fortepianowej wart specjalnego potraktowania i przedstawienia w innej niż tradycyjna perspektywie. Wiąże się to z reakcją na nader ograniczone pojmowanie terminu *pianista*, które w powszechnym postrzeganiu dotyczy niemal wyłącznie grania solowego. Pianista, to solista. Jak już wspomniałem wyżej, kiedy przestaje grać sam, natychmiast jakby tracił swój status pianisty. Doprawdy zdumiewające, że fenomen ten dotyczy właśnie tylko pianistów. Skrzypek zawsze pozostaje skrzypkiem bez względu na to, czy gra sam, czy z kimś, czy gra w orkiestrze, czy przed nią stoi.

Tymczasem, możliwości aktywnej działalności artystycznej dla człowieka, który ma opanowaną profesjonalną umiejętność gry na fortepianie, czyli dla pianisty, są ogromne. Może wszak współpracować z wielką rzeszą różnych instrumentalistów w ich działalności koncertowej, która *de facto*, bez obecności pianisty niemal nie może istnieć. Jeszcze w większym stopniu dotyczy to śpiewaków, których przeważająca część aktywności wykonawczej jest uzależniona od pianisty.

Wszelkąd panuje klimat rozgoryczenia, frustracji, żalów, paniki i wszelkiego rodzaju biadolenia nad ciężkim, beznadziejnym losem pianistów, nad ich nadprodukcją. Zgoda, ale dotyczy to wyłącznie impasu *solisty* jako jedynej alternatywy spełnienia życiowych aspiracji, w który to impas, z podziwu godnym uporem, wpychani są bezlitośnie przez zaślepionych nauczycieli młodzi muzycy, niemal od zarania ich dziecięcych kontaktów z fortepianem.

Tymczasem, wspomniane wyżej możliwości, które przynosi najszerzej pojęta kameralistyka fortepianowa, zmieniają niezwykle korzystnie optykę sytuacji zawodowej pianisty, który może się realizować na wiele różnych sposobów, zależnie od dyspozycji i preferencji, może znaleźć wartościowe miejsce w środowisku i z zadowoleniem zrealizować swoje życiowe i zawodowe aspiracje. Nic nie stoi na przeszkodzie, żeby mógł kontynuować aktywność solistyczną. Wręcz uważam za godne najwyższego polecenia, aby pianista się z nią dożyłotnio nie rozstawał, bez względu na formę preferencyjnej aktywności zespołowej. Wiadomo, że „Każdy żołnierz nosi buławę marszałkowską w plecaku”, ale wiadomo też, że nie każdemu żołnierzowi dane jest zostać marszałkiem. Armia nie składa się z samych generałów. Do wszystkiego, oprócz najlepiej nawet opanowanej profesji, potrzebny jest talent, który jak wiadomo, został dystrybuowany nie całkiem sprawiedliwie. Jestem głęboko przekonany, że talentu nauczyć nie można. Profesji, tak; talentu, nie.

Jedynie gwoli uniknięcia groźby zakamuflowanych, fałszywych kojarzeń, że jeśli utalentowany – to zostaje solistą, jeśli mniej utalentowany – to kameralistą pragnę podkreślić, że w moim odczuciu, każdy pianista może być artystą wybitnym lub lichym, bez względu na to, czy gra sam, czy z kimś. Wszystko zależy od talentu i perfekcji profesjonalnej. Ileż jest marnych, pospolitych wykonań solistycznych i ileż wspaniałych kreacji kameralistycznych!

Z wielkim naciskiem podkreślam ogromnie ważną rolę pianisty w kształceniu instrumentalistów i śpiewaków na wszystkich szczeblach szkolnictwa, a w przypadku śpiewaków profesjonalnych, również w ich normalnej, „dorosłej” aktywności koncertowej. Nie do przecenienia jest również znaczenie pianisty w funkcjonowaniu teatrów operowych, które bez jego udziału, po prostu musiałyby zawiesić swą działalność.

Kształcenie pianistów, to wymóg zapewnienia im optymalnej, profesjonalnej umiejętności posługiwania się fortepianem dla realizacji oczekiwań dzieła muzycznego. Tym dziełem może być *Hammerklavier*, nie dla wszystkich osiągalna, dla innych moniuszkowska „Prząśniczka”. Wymóg możliwie doskonałego opanowania pianistycznego rzemiosła obowiązuje zawsze, w każdej sytuacji, kiedy tylko pianista siada do gry na fortepianie.

Wyjście z impasu pianista-solista pozwala dostrzec wspomniane wyżej możliwości, oraz uświadomić sobie, że na dobrą sprawę, pośród wszystkich wykonawców muzyki, pianiści stanowią grupę najliczniejszą. Wyłączając z niej ułamek procenta tych, którzy realizują swą egzystencje we wszystkich jej formach jedynie uprawiając aktywność solową, być może okazjonalnie kameralną, cała reszta ma szansę spełnić się również w wielu formach grania zespołowego. (O dydaktyce, czyli nauczaniu nie wspominać, ponieważ jest to nieco inny aspekt artystycznej aktywności wszystkich wykonawców). Właściwie, od pianisty uzależnione jest, w mniejszym lub większym stopniu, całe muzyczne środowisko wykonawcze. To do czegoś zobowiązuje, ale i ukazuje ogromne możliwości.

## **Kształcenie rzemieślników – kształcenie artystów**

Jak powszechnie wiadomo, krajowe kształcenie wykonawców muzyki realizuje się trzystopniowo: szkoła podstawowa, średnia i akademia. Dwa pierwsze szczeble mają zapewnić fundament profesjonalny, akademie, skłaniają się ku charakterowi uniwersyteckiemu. W założeniu, winny kształcić utalentowanych szczęśliwców, którym udało się dostać na studia, w sposób dający absolwentowi świadomość szerokich horyzontów myślowych i potencjalnych możliwości zdobywania artystycznych szczytów. W moim pojmowaniu jest czymś oczywistym, że do chwili otrzymania dyplomu akademii, wszyscy powinni być kształceni w poznawaniu i doskonaleniu pianistycznej profesji, na miarę swych zdolności i dyspozycji, przez cały okres nauki na wszystkich trzech szczeblach. Jedną z powinności szkoły, akademii w szczególności, jest utrwalenie wewnętrznego imperatywu dożywotniego doskonalenia się.

Jest wskazanym również, aby kształcenie w graniu zespołowym, rozpoczęte niemal natychmiast po opanowaniu pierwszych kroków instrumentalnych, było kontynuowane równoległe, w rozsądnych proporcjach, aż do dyplomu akademii. Obok podstawowych informacji o graniu zespołowym, szczególnie ważny jest

wdrażany od zarania nauki fundament relacji pomiędzy grającymi oparty na idei partnerstwa, nie zaś na relacji typu solista – akompaniator.

Ponieważ, niektóre wymienione już formy grania zespołowego, jak pianista-korepetytor pracujący w szkolnictwie, korepetytor wokalny i *coach* mają cechy specyficznie zawodowe, informacje o nich, szczególnie w okresie studiów, z konieczności muszą mieć charakter propedeutyczny. Zdobywanie potrzebnej wiedzy zawodowej ma szansę odbywać się na specjalistycznych studiach podyplomowych.

Cała reszta, czyli działalność koncertowa z instrumentalistami i wokalistami, zmierza jednoznacznie do celu, jakim jest perfekcja profesjonalna i kreacja artystyczna. Tak pojmuję cel kształcenia, na szczeblu akademickim w szczególności. Akademia ma kształcić artystów, ponieważ jest wyższą uczelnią, a nie szkołą zawodową. Ma kształcić artystów, mistrzów gry solowej i gry zespołowej. Nie ważne, że tylko bardzo nieliczni dojdą do przysłowiowego Carnegie Hall, lub zrealizują się w partnerstwie z gigantami. Inni, spełnią swoje życie w skromniejszych warunkach i w mniej efektownych układach. Ważne, żeby zachowali niestarzejącą się świadomość obcowania ze sztuką.

## **Tendencje wsteczne – tendencje postępowe**

Te dwie tendencje dotyczą wyłącznie aktywności zespołowej pianisty. W moim pojmowaniu i najkrócej mówiąc, wsteczne są to tendencje, których bazą jest relacja pomiędzy grającymi, oparta na układzie solista – akompaniator. Postępowe, to tendencje, których bazą jest relacja partnerska pomiędzy grającymi.

W układzie solista – akompaniator, relacja jest krzywa w samym założeniu, ponieważ opiera się o aprioryczne uprzywilejowanie jednego wykonawcy, w stosunku do drugiego. Przekłada się to zarówno na zależności pomiędzy grającymi, jak i na postrzeganie przez środowisko. Co najgorsze, przekłada się również na konkretny rezultat artystyczny. Świadomość jakby „urzędowej” supremacji jednego wykonawcy i równie „urzędowej” subordynacji drugiego, ciąży na efekcie finalnym wykonania. Nawet, jeśli nie w sposób drastyczny, to w każdym razie w niuansach stanowiących o wielkości wykonania.

Te wsteczne tendencje znajdują swoich zapiekłych zwolenników w najbardziej nawet nieoczekiwanych częściach środowiska - wśród pedagogów pianistów i instrumentalistów albo wokalistów, w recenzjach nawet niektórych krytyków uważanych za luminarzy, u decydentów wszelkiego autoramentu, w towarzystwach filharmonicznych i u impresariów. Faktem jest, że skutki zmagania o emancypację pianisty uprawiającego aktywność zespołową, zaczynają się nieśmiało pojawiać w środowiskach pianistycznych i pedagogicznych. Mimo, że wieczna zmarzlina „akompaniatorska” wciąż się uparcie panoszy, osobiście wierzę w nadejście wiosny, być może nawet jeszcze podczas mojego pobytu na tym najpiękniejszym ze światów.

W układzie partnerskim, wykonawcy są ludźmi wolnymi, dzielącymi pomiędzy sobą odpowiedzialność za rezultat artystyczny wykonania. Ich wzajemne relacje kształtowane są przez strukturę utworu. Raz jeden jest liderem, podczas gdy drugi mu wtóruje, aby za chwilę, jak w *Wiosennej* zamienić się rolami. Ich jest dwu lub więcej; utwór jest jeden. Ostateczny rezultat wykonania partnerskich bywa niekiedy porażający, jakże jaskrawie różny od wykonania solista – akompaniator. Pieśni Schuberta nagrane przez Schwarzkopf i cesarza akompaniatorów, Gerarda Moore'a, choć wyborne, nie dają się porównać do tych samych pieśni nagranych przez autentycznych partnerów, Schwarzkopf i Fieschera, albo Gieseckinga. Oczywiście, na korzyść tych ostatnich.

## **KKF – Katedra Kameralistyki Fortepianowej**

Po latach środowiskowych napięć, utarczek, żarliwych dyskusji i w efekcie, kreatywnych konfliktów, powstała w warszawskiej Akademii unikatowa – jak na razie i bezprecedensowa Katedra Kameralistyki Fortepianowej (KKF). Jej fundamentem ideowym jest partnerstwo w muzyce. Katedra zajmuje się kształceniem pianistów we wszystkich możliwych formach wykonawstwa zespołowego. Określenie *akompaniament*, zarezerwowane jest do relacji między elementem wiodącym i wtórującym utworu. Określenie *akompaniator*, jest eliminowane spośród idei Katedry.

Swobodnym fenomenem KKF jest fakt, że po raz pierwszy w całym wyższym szkolnictwie muzycznym krajowym i zagranicznym, zaistniała na wydziale (departamencie, czy jak się to w różnych krajach nazywa) fortepianu, równoważna solistycznej, pianistyczna katedra zespołowa. Po raz pierwszy w historii, na wydziale fortepianu, bastionie pojęcia pianista-solista, zaistniały dwie, pełnoprawne katedry, solowa i zespołowa. Akademia warszawska ma prawo do dumy z powodu odwagi podjęcia śmiałej, unikatowej decyzji. Jest to owoc od wielu lat głoszonej idei dwu równych, choć różniących się pomiędzy sobą aktywności artystycznych pianisty: indywidualnej i zespołowej. Bo są to przecież aktywności komplementarne, obie wymagające nie znoszącego kompromisów pianistycznego mistrzostwa profesjonalnego.

Wprawdzie poczuwam się do „winy” za ideę KKF, ale jestem w pełni świadom, że bez wspaniałej grupy entuzjastów wspólnie ze mną działających, zresztą w poczuciu ich własnej wolności i niezależności, a nade wszystko bez ogólnego, otwartego na nowe idee klimatu Akademii i wielkiej życzliwości jej Władz, zaistnienie KKF byłoby niemożliwe.

## Perspektywy

Świadomość faktu, że pianiści stanowią najliczniejszą grupę muzyków-wykonawców, również najliczniejszą grupę jako np. pracownicy dydaktyczni Akademii upoważnia mnie do wygłoszenia sądu, że kameralistyka fortepianowa dla środowiska wykonawców nie jest problemem ani marginalnym, ani niszowym, ani peryferyjnym. Dotyczy bowiem doprawdy wielu muzyków, od których poziomu profesjonalnego zależą nie tylko losy ich samych, ale w ogromnej mierze walory wykonawcze oraz dydaktyczne instrumentalistów orkiestrowych i śpiewaków, czyli w skrócie – prawie wszystkich muzyków-wykonawców.

Kameralistyka fortepianowa, niezależnie od ogromnych możliwości kreowania sztuki, jest nie do przecenienia jako alternatywa zawodowa i życiowa dla ogromnej rzeszy adeptów fortepianu, zaklinowanych w wyniszczającym impasie kariery solowej, jako jedynej opcji samorealizacji. Pojęcie gry zespołowej w oparciu o ideę partnerstwa, o zbudowaną w trakcie nauki psychologiczną postawę bycia artystą i partnerem, ma wszelkie szanse zapewnienia pianiście warunków, aby spędził życie w poczuciu zawodowej satysfakcji i zadowolenia, bez klimatu rezygnacji, degradacji i wszelkich innych, destruktywnych form frustracji.

Mówienie o perspektywach kameralistyki fortepianowej ma, w moim odczuciu, charakter prognoz, rokowania i po trosze, wróżenia o nieprzewidywalnym. Niewątpliwie, ścierać się będą w dalszym ciągu tendencje postępowe i wsteczne, tradycyjne i wybiegające w przyszłość. Mówiąc konkretnie, konflikt pomiędzy ideą *akompaniatora* i ideą *partnera* nie zniknie jak za dotknięciem różdżki czarodziejkiej. Obrośnięte negatywnymi konotacjami pojęcie *akompaniatora* jest wciąż głęboko zakorzenione w świadomości sporej części środowiska, włączając w to ludzi z pianistycznymi tytułami profesorskimi.

Spoza środowiska samych pianistów, szczególnie silna w kształtowaniu niestety niekorzystnego, wręcz negatywnego obrazu pianisty-kameralisty, jest znakomita większość wykładowców kształcących instrumentalistów i wokalistów, na wszystkich szczeblach edukacji muzycznej. To oni są głównie odpowiedzialni za artystycznie zdeformowaną, skrzywioną, często dożywotnio relację pomiędzy grającymi. To oni, niestety, wpajają swoim podopiecznym pojęcie „solowych” sonat Beethovena i Brahmsa z „akompaniamentem” fortepianu. Dla wielu profesorów śpiewu najbardziej pożądaną wartością pianisty jest, żeby grał cicho i „nie przeszkadzał”. I jeszcze słowo o środowisku dziennikarskim, które też ma swój negatywny udział w tej sytuacji, pośrednio wpływając na pejoratywne nastawienie społeczeństwa, przyzwyczajając je do czytania o „akompaniatorach” w *Sonacie* Francka.

Zwiastuny idei *partnera* z trudem przebijają się przez wspomnianą już, jakby odwieczną, „akompaniatorską” zmarzlinę. Ale się przebijają! W warszawskiej Akademii, po kilku latach istnienia KKF, idea partnerstwa zakwita coraz piękniej i skuteczniej, karmiona żarliwym, wdzięcznym entuzjazmem najcenniejszego podmiotu Uczelni, jakim są sami studenci.



Problem perspektyw kameralistyki fortepianowej to teren niezwykle delikatnej a jednocześnie, ogromnie odpornej na ewolucję materii, jaką jest ludzka świadomość, często podbudowana wieloma odcieniami niechęci. Osobiście, wierzę jednak w ostateczny triumf idei *partnera* i *partnerstwa*. Również dlatego, że dotyczy ona rzeszy pianistów uprawiających grę zespołową we wszystkich jej formach. I jestem głęboko przekonany, że dla tej rzeszy racje wymierne, życiowe, potrafią niekiedy być mniej istotne wobec potrzeby poczucia godności bycia w pełni wartościowym artystą.

Minneapolis, 14 września 2006