

ARTYSTYCZNY OBRAZ DZIEŁA MUZYCZNEGO I DUCHOWY ASPEKT SZTUKI Z PERSPEKTYWY MUZYKA XX WIEKU

Człowiek współczesny

Wraz z nadejściem XX wieku muzyk-wykonawca znalazł się w niezwykle trudnym położeniu. W przeciwieństwie do tendencji wykonawczo-repertuarowych epok wcześniejszych, obecnie wykonuje on przede wszystkim muzykę czasów minionych. Zasadniczo jego postawa artystyczna mieści się między dwoma przeciwległymi biegunami. Źródłem pierwszej jest romantyczna intuicja (często sprowadzona do karykatury), drugiej – ślepo wyznawany autentyzm, prowadzący do sztuki bezduszej. W pierwszym przypadku „twórcza wolność” oznacza ignorowanie tekstu muzycznego, intencji kompozytora, czyli dyletantyzm wykonawczy w imię artystycznej wolności prowadzący do powstania karykatury muzycznej¹, który Wasilij Kandinski nazywa zachowaniem małpy na pozór podobnym do ludzkiego, pozbawionym jednakże wewnętrznego sensu². Na przeciwnym biegunie znajdują się dogmatyczni wykonawcy przytłoczeni pracą wydawców przeglądających manuskrypty, bruliony, którzy ulegają złudzeniu, że jako interpretatorzy ukazują światu prawdziwy i autentyczny kształt dzieła. Nic bardziej mylnego – pogląd, że „wszystko jest zapisane, a ja to wiernie odtwarzam” jest błędny, bo nie istnieje coś takiego jak wierne odczytanie tekstu z przeszłości. Żeby wiernie odczytać tekst osiemnastowieczny, należałoby być człowiekiem osiemnastego wieku, a to przecież niemożliwe³. Nie chcę w tym momencie dyskredytować osób wykonujących pracę u źródeł. Niewątpliwie, jest nam ona potrzebna, ale sama w sobie nie może zapewnić autentyczności wykonania, właściwej artystycznej interpretacji. Wykonawca jako odtwórca myśli i intencji kompozytora musi zadać sobie trud, aby zrozumieć proces powstania utworu. Wspólnym mianownikiem warunkującym artystyczną i prawdziwą interpretację dzieła może być jedynie odnalezienie przez wykonawcę tego samego wewnętrznego napięcia, tej samej moralnej i duchowej atmosfery, podobieństwa wewnętrznych klimatów, które zainspirowały kompozytora do stworzenia dzieła. W czasach współczesnych z trudem przychodzi nam mówienie o uczuciach, duchowości, głębi życia. Warto w tym momencie zatrzymać się nad genezą tego problemu.

¹ W jednym z polskich teatrów finałowa scena misterium scenicznego *Parsifal* R. Wagnera przedstawiła rycerzy św. Graala bujających się na huśtawkach. Równie „wizjonerskie” są ostatnie koncerty pianisty Ivo Pogorelica.

² W. Kandinski, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 23.

³ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, Warszawa 2011, s. 5–6.

W 1915 roku Edward Abramowski, filozof, socjolog i estetyk, pisał w sposób następujący:

Człowiek zmienia się; zmienia się jak wszystko na świecie, jak wszystko co żyje i przez życie wchodzi w nieubłagalny pochód rozwoju i ewolucji. Są optymiści, którzy ów rozwój, owo „panta rhei”, uważają za postęp, za doskonalenie się. Być może że tak jest istotnie w ewolucji biologicznej, w rozwoju organizmów zwierzęcych, chociaż i tu przyrodnik zobaczy całe mnóstwo rozwojów wstecznych, zaników i wypierania lepszego przez gorsze. Jeżeli jednak chodzi o ewolucję duchową człowieka, to naprawdę, z trudnością by nam przyszło odnaleźć takie cechy rozwojowe, które by usprawiedliwiały optymizm i pozwalały uważać ewolucję człowieka jako zwyciężanie lepszego⁴.

Abramowski zauważa, że dawny człowiek miał „duszę jednolitą”. To, co czuł, kochał, myślał, w co wierzył, to wszystko zmieniał w życie. Wierzono w Boga, zbawienie duszy, honor, miłość, czego wyrazem było proste i szczere życie anachoretów i rycerzy. Píše dalej:

Dla dzisiejszego człowieka z cywilizacji są to typy z bajki i legendy. Nie jesteśmy w stanie zrozumieć tych ludzi, do tego stopnia, że ich najprostsze, najbardziej bohaterskie czyny, skłonni jesteśmy uważać za objawy patologiczne, za czyny ludzi obłąkanych. I z pewnością, że gdyby takie typy, o jakich piszą żywoty świętych, zjawiły się dzisiaj, na naszym świecie cywilizowanym, to jedynym miejscem ich pobytu mogłaby być tylko klinika psychiatryczna⁵.

Ludzie dawni posiadali „duszę jednolitą” i dlatego była ona tak wielka i silna. Człowiek współczesny natomiast ma niejednolitą, podwójną duszę – pierwsza jedynie myśli, tworzy idee i słowa, teorie i hasła; druga – czuje, rządzi życiem i kieruje czynami. Abramowski wskazuje:

Pomiędzy duszą naszą a życiem stanął pośrednik – intelekt. On to przedziela nas wewnątrz; on nauczył nas żyć podwójnie: inaczej wewnątrz siebie, inaczej na zewnątrz. Nauczył nas on zadawać się jedynie frazesami⁶.

Doprowadziło to do sytuacji, że człowiek współczesny chowa się za swoim intelektem, panicznie bojąc się wszystkiego, co niewytłumaczalne. Sztuka traci przez to swój prawdziwie artystyczny charakter, przestaje stanowić pokarm duchowy i staje się w najlepszym wypadku intelektualną rozrywką.

Obraz artystyczny

W 1940 roku w Lascaux, w południowo-zachodniej części Francji, odkryto rysunki i malowidła wykonane na ścianach w okresie paleolitu. Zespół malowideł zdobiący ściany jaskini przedstawia głównie zwierzęta. Kiedy patrzy się na te wspaniałe dzieła, widać, że stworzyli je dojrzały artyści, którzy w swojej sztuce zawarli to, co najważniejsze, co wewnętrznie istotne, rezygnując niejako automatycznie z tego, co przypadkowe i zewnętrzne. Człowiek pierwotny, jednolity wewnątrz, w prawdziwie artystyczny sposób zamknął w namalowanych

⁴ E. Abramowski, *Wybór pism estetycznych. Człowiek dzisiejszy*, Kraków 2011, s. 232.

⁵ Tamże, s. 233.

⁶ Tamże, s. 234.

obrazach swoje wyobrażenie, swój strach, przywiązanie; czyli jednym słowem – uczucie, które malowany przedmiot u niego wywoływał. Nie zastanawiał się nad kanonem malarskim, krytyką, chęcią przypodobania się. W prosty sposób ukazywał światu swoje wewnętrzne piękno, swoją duszę.

Dla nas, ludzi współczesnych, droga do uzyskania artystycznego obrazu dzieła jest znacznie dłuższaimniejoczywista. Problem dotyczy wrówej mierz twórcy, jaki odbiorcy-słuchacza, który stosunkoworząd kozdolny jest do reakcji na bodźce duchowo-artystyczne płynące z sztuki. Szuka on precyzji, perfekcji, wiernego odtworzenia, naśladownictwa, a w najlepszym wypadku nastroju. Przy tak pojmowanej sztuce obserwujemy jedynie jej powierzchowną interakcję na linii twórca – odbiorca, ponieważ wytworzony „nastrój” pogłębia jedynie wrażenia i uczucia znane słuchaczowi. Duchowy świat dzieła pozostaje cały czas w ukryciu. Jak zauważa Kandinski:

Znawcy podziwiają „robotę” (jak podziwia się artystę cyrkowego), rozkoszują się detalami (jak smakuje się pasztet). Głodne dusze odchodzą głodne. Słyszemy wykonania ładne albo świetne. Człowiek mogący coś powiedzieć, nic nie rzekł do drugiego, a ten, który mógłby usłyszeć, niczego nie usłyszał⁷.

Pytanie, jakie pragnę sobie zadać jako wykonawca, ale też odbiorca muzyki, jest bardzo proste. Co uczynić, aby sztuka, w moim przypadku wykonawcza, była prawdziwie artystyczna?

„Kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną”⁸ – pisał Platon w *Fajdrosie*. W *Sztuce pianistycznej* Henryka Neuhausa znajdujemy zdanie: „Talent to namiętność plus intelekt”⁹.

Zarówno u Platona, jak i u Neuhausa widać dualizm – owo rozszczepienie ludzkiej duszy, o którym pisał wspomniany już wcześniej Edward Abramowski. Przy takim stanie rzeczy nasuwa się wniosek, że praca nad artystyczną stroną dzieła powinna przebiegać dwutorowo – w dwu, najbardziej podstawowych, ale dopełniających się, aktach; czyli pod kątem intelektualnym i duchowym. Jeśli chodzi o aspekt intelektualny, nauka daje nam niezliczoną ilość teorii, interpretacji, perspektyw intertekstualnych, które, choć są ogromnie ważne, stanowią jedynie rozumową stronę artystycznego działania, prowadzącą do pustej metodyki. Jak pisze Neuhaus: „Właśnie dlatego tak pusta jest wszelka metodyka, dlatego wciąż wywołuje ona ironiczne uśmiechy u ludzi rzeczywiście znających się na rzeczy, u ludzi czynnie zajmujących się sztuką”¹⁰. Po chwili dodaje: „Nic nie jest wart pedagog, który widzi wyraźnie tylko grę fortepianową, «technikę» fortepianową, a o muzyce, jej sensie i jej prawidłowościach ma tylko niejasne wyobrażenie”¹¹.

⁷ W. Kandinski, dz. cyt., s. 27.

⁸ Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, Kraków 2002, s. 67.

⁹ H. Neuhaus, *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, Kraków 1954, s. 43.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

Praca nad obrazem artystycznym i wyrażaniem go w grze na instrumencie powinna mieć miejsce od pierwszych tygodni kontaktu z instrumentem. Zrozumienie stanu emocjonalnego, moim zdaniem najważniejszego z etapów pracy nad utworem, stanowić powinno punkt wyjścia, a cała reszta (dźwięk, tempo, dynamika, agogika) powinny być jedynie jego pochodną. Z mojej kilkuletniej obserwacji szkolnictwa muzycznego zauważam, że praca nad artystyczną stroną wykonania jest najbardziej zaniedbanym elementem nauczania. John Sloboda¹² w prowadzonych od wielu lat pracach badawczych zwraca wielokrotnie uwagę na niedocenywanie przeżycia muzycznego i doświadczenia w muzycznej edukacji. Problem ten wiąże się ściśle z potrzebą rozwijania zdolności do refleksji nad muzyką. Sloboda nazywa to wykształceniem u uczniów zbioru pojęć pozwalających na porządkowanie doświadczeń tak, aby owe doświadczenia mogły być wyrażone, ocenione, odniesione do innych, społecznych, kulturowych, historycznych, filozoficznych, naukowych, czy nawet duchowych ram. Myślę, że taki stan rzeczy wynika przede wszystkim z trudności, które stoją przed nauczycielem, jeśli chce on pracować nad właściwym stanem emocjonalnym ucznia. Trudności te wiążą się również z obawą przed ingerowaniem w wewnętrzne życie wychowanka, ponieważ emocje skrywane przez ucznia mogą okazać się wybuchowe, jeśli pozwoili się rozwijać im w sposób niekontrolowany i żywiołowy¹³.

Nasuwa się pytanie, gdzie i w jaki sposób należy szukać odpowiedzi i co należy zrobić, żeby wykonywany utwór brzmiał prawdziwie artystycznie. Dla mnie jako wykonawcy odpowiedzią na większość pytań i wątpliwości stał się system pracy aktora nad sobą, jaki stworzył Konstanty Stanisławski, wybitny aktor i pedagog żyjący w pierwszej połowie XX wieku.

Życie ludzkiego ducha w formie artystycznej

W swoim *opus magnum*, *Praca aktora nad sobą*, Stanisławski zauważa, że w przypadku aktora, lub naszym przypadku muzyka-wykonawcy, pomysłem artystycznym jest przede wszystkim utwór autora. Droga, którą musimy pokonać jako wykonawcy, ma na celu doprowadzić nas do tego, co żyje w duszy człowieka, do tego, co podświadome. Autor, wykonawca i odbiorca czerpią z tego samego źródła ludzkich przeżyć i emocji. Warunkiem niezbędnym staje się nasze nastawienie wewnętrzne, będące podstawą wszelkiego działania. Zasadniczą rolę w budowaniu właściwego nastawienia wewnętrznego stanowią nasze intencje. Jeśli są one czyste i szczerze, to w niewy tłumaczalny sposób natura człowieka odczuje szczerłość tego, co się w nim samym dzieje. Analogię znajdujemy w bezpośrednich kontaktach międzyludzkich. Każdy z nas wiele razy spotykał się z interesownością lub bezinteresownością w kontakcie z drugim człowiekiem. Każdy z nas może zatem zweryfikować, która postawa jest zrodzona z prawdy. W tym momencie pojawia się kolejny ważny element życia artystycznego.

¹² John Sloboda – psycholog i muzyk polskiego pochodzenia, jeden z najwybitniejszych specjalistów w dziedzinie psychologii muzyki. Jest autorem i redaktorem ponad 100 publikacji oraz członkiem redakcyjnym czasopism naukowych poświęconych problematyce psychologii muzyki – „MUSICÆ SCIENTIÆ”, „Psychology of Music”, „Music Perception”.

¹³ J. Sloboda, *Wykłady z psychologii muzyki. Doświadczenie muzyczne*, tłum. K. Miklaszewski, Warszawa 2008, s. 73–76.

Nie można rozdzielić naszego życia codziennego od życia artystycznego. To, jakimi jesteśmy na co dzień i to, czym karmimy się duchowo każdego dnia, znajduje ujście w naszej sztuce. Psychologia muzyki od wielu już lat bada i definiuje stosunki zachodzące między doświadczeniami płynącymi z życia a sztuką, gdzie nadrzędną rolę odgrywają tzw. silne przeżycia. W pracach A. Masłowa czytamy:

Szczytowe przeżycie jest to skierowanie całej uwagi na przedmiot, który nas zainteresował, całkowite zaangażowanie się w doświadczenie tego przedmiotu, utrata poczucia czasu i przestrzeni, wyjście poza siebie, poczucie jedności odbiorcy z przedmiotem, uczucie wielkiego zdumienia oraz poczucie ubogacania się¹⁴.

Można stwierdzić, że przeżycia pomagają artyście osiągnąć główny cel sztuki, czyli stworzenie „życia ludzkiego ducha” w formie artystycznej. Nie bez znaczenia jest źródło, z którego artysta czerpie swoje doznania. Neuhaus zauważa:

Każde poznanie jest jednocześnie przeżywaniem, a więc jak każde przeżycie staje się udziałem muzyki, nieuchronnie wchodzi w jej orbitę. Brak podobnych przeżyć, a tym bardziej wszelkich przeżyć w ogóle, rodzi bezduszną i formalistyczną muzykę i puste, nieinteresujące wykonanie¹⁵.

Jeśli sztuka ma dotknąć duszy, niezbędne jest życie w sposób prosty, nieobliczony na korzyści materialne. Życie takie stanie się fundamentem rozwoju wyobraźni artystycznej i fantazji. Pracując nad utworem, należy zawsze zadawać sobie pytania dotyczące celowości, ponieważ świadoma działalność naszego umysłu przygotowuje grunt i nadaje kierunek pracy naszej wyobraźni. Utrzymywanie w ten sposób pracy wyobraźni jest niezwykle istotne, gdyż powoduje powstanie wyimaginowanego życia wewnętrznego. Stanisławski zauważa, że czynnikiem niezbędnym dla rozwoju naszej wyobraźni artystycznej jest zgłębianie innych dziedzin sztuki. Nauka, literatura, malarstwo dostarczają niezbędnych bodźców, czyli punktów zaczepienia, które zawsze wzbogacają duchowe życie człowieka i zapobiegają bierności i ociężałości. Inaczej mówiąc: materiał emocjonalny, zbierany podczas naszego życia, dzięki swej niepowtarzalności posiada szczególną wartość i z niego właśnie formuje się „życie ludzkiego ducha”. Jak napisał Stanisławski:

Każdy nasz ruch na scenie, każde nasze słowo powinno być wynikiem wyobraźni wiernie odtwarzającej życie. Jeśli robicie na scenie coś w sposób mechaniczny, nie zdając sobie sprawy kim jesteście, skąd przyszliście, po co, to z pewnością działaliście bez udziału wyobraźni i owe chwile obecności na scenie – dłuższe czy krótsze – nie były dla was przeżyciem prawdziwym; działaliście tylko jak nakręcona maszyna, jak automat¹⁶.

¹⁴ A. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, tłum. S. Kaczmarek, New York 1968, s. 25.

¹⁵ H. Neuhaus, dz. cyt., s. 47.

¹⁶ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, cz. 1, Warszawa 1953, s. 92.

W tym momencie warto zadać sobie kolejne pytanie: Jak nauczyć mało wrażliwych ludzi spostrzegać cuda natury i dary życia? Odpowiedzią wydaje się uwrażliwienie, czyli skierowanie uwagi przede wszystkim na piękno. Piękno jest tym, co podnosi naszego ducha, wywołuje najszlachetniejsze wzruszenia, które zostawiają niezatarte i głębokie ślady w pamięci emocjonalnej i zwykłej. Wydaje się, że najpiękniejsza jest sama natura, a nam jedynie pozostaje zdefiniować, co się nam w niej podoba. Proces ten zmusi naszą uwagę do bardziej dokładnego wnikania w obserwowany przedmiot, bardziej świadomej jego oceny i tym samym głębszego przenikania w jego istotę. W płaszczyźnie życia realnego prawda i przeświadczenie o niej powstają samo przez się. W związku z tym, że na scenie mamy do czynienia z wymagowaną rzeczywistością, zbudowanie prawdy i przeświadczenia o niej wymaga przygotowania. Polega ono na tym, że z początku prawda i przeświadczenie poczynają się w płaszczyźnie życia wyobrazonego, w artystycznym pomysle. Według Stanisławskiego, aby wywołać w sobie poczucie autentycznej prawdy, trzeba przede wszystkim jak gdyby „przesunąć” wewnątrz siebie dźwignię i przenieść się w płaszczyznę życia wyobraźni. W życiu prawdą jest to, co istnieje, o czym się wie z całą pewnością. Na scenie prawdą nazywa się to, czego nie ma w rzeczywistości, lecz co mogłoby się wydarzyć. Według Stanisławskiego:

Prawdą na scenie jest to, w co szczerze wierzymy. Prawdy nie można oddzielić od przeświadczenia o niej, a przeświadczenia – od prawdy. Te kategorie nie mogą istnieć jedna bez drugiej, bez nich zaś nie ma przeżyć ani twórczości. Scena w przeciwieństwie do codziennego życia wymaga od nas zupełnie innego rodzaju działania. Na scenie znika organiczna konieczność fizycznego działania, razem z jej automatyczną logiką i konsekwencją, oraz naturalna podświadoma czujność i własna kontrola¹⁷.

W takim stanie jedynym rozwiązaniem jest zastąpienie „automatyzmu” życia codziennego, logiczną i konsekwentną kontrolą najdrobniejszych fragmentów danego działania fizycznego. Niezbędność logiki i konsekwencji, prawdy i przeświadczenia o niej, przenika wszystkie inne dziedziny myśli, pragnień i uczuć. Przy odczuciu zewnętrznej i wewnętrznej prawdy i przeświadczenia o niej powstają wewnętrzne impulsy pobudzające akcję, następnie zaś i sama akcja. Stanisławski podkreśla wielokrotnie, że jeśli wszystkie elementy natury „człowieka artysty” zaczną pracować logicznie, konsekwentnie, z niekłamana prawdą i przeświadczeniem o niej, to przeżywanie osiąga wtedy szczyt doskonałości. Przestrzega również przed jedynie formalnym ustalaniem logiki i konsekwencji poszczególnych fragmentów wykonywanego dzieła, ponieważ sztuka jedynie rozumowa rodzi grę bezduszną. Warunkiem niezbędnym w drodze do uzyskania doskonałego obrazu artystycznego jest autentyczna prawda wzruszeń i szczerze przeświadczenie o niej artysty, który tworzy. Stwierdza:

Bez takiej prawdy i takiej wiary wszystko, co dzieje się na scenie, wszystkie logiczne i konsekwentne działania fizyczne stają się konwencjonalne, tj. rodzą kłamstwa, w które nie można wierzyć¹⁸.

¹⁷ Tamże, s.164.

¹⁸ Tamże, s. 186.

Trudno nie zauważyć, że Stanisławskiemu chodzi przede wszystkim o działanie wewnętrzne, a nie zewnętrzne, gdzie mamy do czynienia nie z logiką i konsekwencją działań fizycznych, lecz z logiką i konsekwencją uczuć. Jest to o tyle skomplikowane, że dotyczy niestałych wewnętrznych stanów uczuciowych, które z natury są nieuchwytnie i niewidoczne.

Stanisławski rozwiązuje to zagadnienie w sposób następujący: zakłada on, że przed podjęciem decyzji jesteśmy przede wszystkim aktywni wewnętrznie, w swej wyobraźni i spełniamy w myśli zamierzone działania. Myślowe obrazy poszczególnych działań pomagają nam w wywołaniu rzeczy najistotniejszej – dynamiki wewnętrznej, czyli impulsów do działania zewnętrznego. Należy sobie uświadomić, że cała praca artysty przebiega nie w rzeczywistym, realnym życiu, takim, jakie naprawdę bywa, lecz w tym wyobrażonym, nieistniejącym w rzeczywistości, a jednak takim, które może istnieć. Wyobrażone życie staje się w tym momencie autentyczną rzeczywistością. Stanisławski stwierdza:

Dlatego twierdzę, że my artyści, gdy mówimy o życiu i działaniach, które tworzymy w swojej wyobraźni, mamy prawo ustosunkować się do nich jak do rzeczywistych, realnych aktów fizycznych. A więc sposób poznawania logiki i konsekwencji uczuć poprzez logikę i konsekwencje działań fizycznych jest całkowicie usprawiedliwiony praktycznie¹⁹.

Każdy z nas w każdej chwili swego życia coś czuje, coś przeżywa – tylko umarli nic nie odczuwają. Różnica między realnym życiem a życiem odtwarzanym przez dzieło sztuki jest taka, że w codziennym życiu mamy do czynienia z naturalnym ciągiem przyczynowoskutkowym, którego jesteśmy częścią. W życiu artystycznym, zanim ciąg stanie się naturalny, musimy go wewnątrz nas uporządkować. Jest to możliwe dzięki pamięci emocjonalnej, która w przypadku artysty odgrywa wielką rolę. Jest miejscem, w którym dokonuje się ilustracja i krystalizacja naszych wrażeń i wspomnień. Pamięć emocjonalna jest tym, co sprawia, że utwór można przeżyć od początku do końca. Stanowi ona „glebę” dla natchnienia. Artysta, odwołując się do własnych przeżyć, wybiera, co ma w sobie najlepszego i z wielką troską przenosi na grunt dzieła. Ważne jest, aby wykonywane dzieło obdarzać najdroższymi dla siebie wspomnieniami żywych uczuć.

Uczucia te czerpiemy zarówno z życia rzeczywistego, jak i wyobrażonego, ze wspomnień, literatury, sztuki i nauki, ale głównie z obcowania z innymi ludźmi. Nie wystarczy jednak obserwować. Trzeba przede wszystkim pojmować znaczenie obserwowanych zjawisk, odnaleźć w sobie doznane wzruszenia. Należy przenikać istotny sens tego, co się wokół nas dzieje. Krócej mówiąc, trzeba być wrażliwym i wnikliwym obserwatorem toczącego się życia, w myśl idei Sokratesa – człowiekiem myślącym, którego celem życia jest poszukiwanie prawdy.

¹⁹ Tamże, s. 192.

Odwaga artystyczna

Przyszło nam żyć w bardzo trudnych czasach, w których piękno i dobro nie są cenionymi wartościami. Na estradach sal koncertowych słyszymy często wykonania perfekcyjne, szokujące, zaskakujące swą oryginalnością, ale nieporuszające duszy. Paradoksalnie najwyższym cenionym aspektem wykonania muzycznego, choć najtrudniejszym do uchwycenia, powinna być ekspresja. Nad właściwym wyrażaniem jej w grze na instrumencie należy pracować z taką samą starannością, jak nad czysto fizycznym aspektem gry. W moim odczuciu występ staje się prawdziwie artystyczny, jeśli wykonawca ma jasno określoną intencję (sformułowaną w kategoriach emocjonalnych), którą chce przekazać publiczności. Myślę, że warunkiem niezbędnym do tego, aby duch ludzki wznosił się na wyżyny – oprócz pokory, ogromnej świadomości twórczej i miłości względem drugiego człowieka – jest odwaga. Kilka lat temu Daniel Barenboim wypowiedział zdanie, które chciałbym, aby rezonowało w nas w każdej chwili nie tylko artystycznego zwątpienia:

Najważniejsza jest odwaga, która nie oznacza jedynie grania inaczej. Chodzi o odwagę bycia bezkompromisowym, tak jak mąż stanu, który ma wizję, zna realia, zdaje sobie sprawę z trudności, ale ma też odwagę stawiania czoła trudnościom. Właśnie ta odwaga jest konieczna, by rozwiązywać najtrudniejsze problemy ludzkości²⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowski Edward, *Wybór pism estetycznych. Człowiek dzisiejszy*, Kraków 2011.
- Barenboim Daniel, Said Edward, *Paralele i paradoksy*, Warszawa 2008.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*, tłum. Magdalena Czajka, Warszawa 2011.
- Kandinski Wasilij, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
- Maslow Abraham., *Toward a Psychology of Being*, New York 1968. [w:] Sloboda John, *Wykłady z psychologii muzyki*, tłum. Stella Kaczmarek, Warszawa 2008.
- Neuhaus Henryk, *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, Kraków 1954.
- Platon, *Fajdros*, tłum. Władysław Witwicki, Kraków 2002.
- Sloboda John, *Wykłady z psychologii muzyki. Doświadczenie muzyczne*, tłum. Kacper Miklaszewski, Warszawa 2008.
- Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą*, cz. 1, Warszawa 1953.

²⁰ D. Barenboim, E. Said, *Paralele i paradoksy*, Warszawa 2008, s. 60.

AN ARTISTIC IMAGE OF A MUSIC PIECE AND A SPIRITUAL ASPECT OF ART FROM THE PERSPECTIVE OF A 20th CENTURY MUSICIAN

In his article, the author decided to analyse the process of creation of an artistic image of a music piece in a performer's work and to point at two tracks of this work type – emotional and intellectual. Konstantin Stanislavsky – Russia's great actor and teacher – regarded this dichotomy of work on a music piece as necessary to obtain the right artistic presentation and thereby “a human life in an artistic form”. Konstantin Stanislavsky, Wassily Kandinsky and Edward Abramowski – outstanding people of art who lived at the beginning of the 20th century and to whom Jakub Dera refers – defined many artistic problems in their works, the problems that we – who live 100 years later – still do not know how to cope with. The author asks the following question which arises: Are we not able to cope with the problems they described or do we not want to notice these problems for the sake of convenience? Sincerity in art Stanislavsky and Kandinsky wrote about means enormous self-improvement effort. Inner order is a starting point constituting a basis for the development of artistic ideas and thoughts and the two-track work, i.e., the logical string of emotions (inner life, feelings) and the intellectual aspect (purely formal side of a music piece). Apart from texts by K. Stanislavsky, W. Kandinsky and E. Abramowski, the author of the article refers to studies on current music education conducted by John Sloboda – a musician and a music psychologist.

The article is first of all addressed to musicians – performers who want to search for sincerity and truth of human experiences and emotions in the music they create.