

Michał Bruliński

UNIwersytet Warszawski, UNIwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina

Czy pianiści to również aktorzy, czyli kilka refleksji nad gestem w muzyce

Miałem niedawno okazję odwiedzić pewną szkołę podstawową nieopodal Warszawy, do której uczęszczałem za młodu. Trafiłem akurat na szkolny apel, który zorganizowany został z okazji kolejnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Po serii rozmaitych występów odtworzono nagranie wideo *Poloneza As-dur* op. 53 Chopina w wykonaniu Rafała Blechacza. W pewnym momencie grupa stłoczonych w kącie sali gimnastycznej niesfornych młodzieńców zaczęła przedstawiać własną, gestyczną interpretację poloneza. Pełni zapału chłopcy, wijąc się we wszystkie strony, uderzali palcami (a nawet pięściami) w ławkę, stanowiącą „fortepian wyobrażony”. Ich quasi-aktorskie gesty miały charakter karykaturalny, jednak w pewien specyficzny sposób były one dostosowane do struktury muzycznej poloneza. Nie pragnę bynajmniej analizować ich performansu z perspektywy psychologii rozwojowej. Odgrywana przez chłopców parodia zainspirowała mnie do postawienia tezy, której słuszność postaram się wykazać w niniejszym eseju: gest pianisty, podobnie jak gest aktora, jest nośnikiem rozmaitych znaczeń, a zatem sam w sobie odgrywa ważną rolę w pozawerbalnym procesie komunikacji między pianistą a widownią podczas recitalu fortepianowego.

W historii humanistyki gest definiowany był wielokrotnie. W eseju posługiwać będę się definicją sformułowaną przez Fernando Poyatosa:

(...) gesty to świadome lub nieświadome ruchy ciała, wykonywane głównie przez głowę, samą twarz lub kończyny, wyuczone i somatogenne, i służące

Michał Bruliński – Czy pianiści to również aktorzy...

jako główne narzędzia komunikujące, zależne lub niezależne od języka werbalnego, symultaniczne lub alternatywne w stosunku do języka werbalnego i zmieniające się przez warunkujący je układ¹.

Gest to narzędzie komunikacji, które istnieje po to, aby wyrażać określone znaczenia. Sam nie jest jednak znakiem o strukturze analogicznej do znaku językowego; nie niesie uniwersalnie jednoznacznej informacji, lecz odsyła do kulturowej kompetencji interpretatora. Znaczenie gestyczne nie jest po prostu dane: jest ono wytwarzane na różne sposoby, w zależności od kontekstu kulturowego. Niektóre gesty mają raczej metaforyczny charakter i mogą wyrażać pojęcia abstrakcyjne. Tego rodzaju gesty napotkać można w muzyce. Bez względu na to, co komunikowane jest za pomocą języka – werbalnego lub muzycznego – to język ciała w olbrzymiej mierze decyduje o rozumieniu przez odbiorców danej sytuacji performatywnej², dlatego też gestyczna informacja wizualna ma istotny wpływ na odbiór i doświadczenie muzyki³.

Zjawiska muzyczne są z natury ulotne i pełne niejednoznaczności; trudno werbalizować to, co doświadczalne. W przypadku badania gestu w muzyce problem jest zmnożony. Wychodzę jednak z założenia, że rozświetlić mroki badań nad gestem muzycznym mogą dwa metodologiczne hasła: interdyscyplinarność oraz komparatystyka. Należy budować jak najwięcej interdyscyplinarnych pomostów, dzięki którym można dociekać prawdy w muzyce. W badaniu gestu muzycznego przydatne mogą być narzędzia z zakresu antropologii i etnologii (recepja gestów w rozmaitych kulturach), biologii (fizjologia gestu, biologiczne uwarunkowania i gestyczne determinanty), psychologii (tutaj szczególnie psychologia behawioralna), socjologii (socjologia widowisk muzycznych, emocji, tłumu) oraz szeroko rozumianych: semantyki, hermeneutyki, historii, literaturoznawstwa oraz performatyki. Przydatne w procesie badawczym mogą się również okazać narzędzia fizyczne, matematyczne oraz rozmaite techniki multimedialne (jak np. *motion capture*⁴), które dostarczają tzw. „twardych danych”. Ze

1 F. Poyatos, *Gesture Inventories; Fieldwork Methodology and Problems*, „Semiotica” 1975, nr 13, s. 202.

2 J. Fast, *Body language*, Nowy Jork 1970, s. 166.

3 W. Thompson, F. Russo, L. Quinto, *Audio-visual integration of emotional cues in song*, „Cognition and Emotion” 2007, nr 22, s. 1457 n.

4 Interesujący artykuł dotyczący wykorzystania tej metody w badaniu gestu muzycznego: S. Livingstone, W. Thompson, F. Russo, *Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture*

względu jednak na nieskończoną wielość gestów, a co za tym idzie – trudności w ujęciach statystycznych – wyniki dotychczasowych badań komputerowymi metodami analizy trudno uznać za satysfakcjonujące⁵. Nie uwzględniają one zazwyczaj kontekstu kulturowego oraz każdorazowo wyjątkowej sytuacji kontaktu artysty z publicznością⁶. Cennymi źródłami w historycznym badaniu muzycznych gestów mogą być wszelkiego rodzaju recenzje i relacje z koncertów, a także ikonografia, epistolografia, pamiętniki i źródła narracyjne. Dobry przykład interdyscyplinarnego badania źródeł historycznych stanowi artykuł Maiko Kawabaty, *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*. Badaczka słusznie spostrzegła, że wirtuozowskie wykonania solistyczne są często wpisywane w rozmaite konteksty recepcyjne, które mogą być modelowane przez wykonawcę⁷. Jednym z elementów modelujących procesy recepcyjne jest właśnie gest występującego na estradzie solisty. Anna Chęćka-Gotkowicz postawiła w pracy *Ucho i umysł* za Bernardem Sève tezę, że w ciele scenicznym nie ma nic wystudiowanego; ciało koncertującego muzyka nie ma nic do powiedzenia, a wszystko, co mówi – jest nadmiarem⁸. Jest to teza w moim odczuciu zbyt śmiała. Emocje w czasie wykonania estradowego wyrażane są nie tylko za pomocą samego dźwięku, lecz także dzięki ekspresji twarzy i innych ruchów ciała⁹. To właśnie gest staje się pierwszoplanowym narzędziem komunikacyjnym w sytuacji, w której mowa dźwięków „wypowiadana” przez artystę na estradzie jest z rozmaitych względów nieczytelna¹⁰.

and *Electromyography*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2009, nr 5, s. 475–488.

- 5 B. Repp, *A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence from Performance and Aesthetic Judgement*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 1992, nr 10, s. 221–241.
- 6 G. Castellano, M. Mortillaro, A. Camurri, G. Volpe, K. Scherer, *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*, „Music Perception” 2008, nr 26, s. 103–120.
- 7 M. Kawabata, *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*, „19th-Century Music” 2004, nr 28, s. 89–107.
- 8 A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2013, s. 249.
- 9 N. Di Carlo, S. Guaitella, *Facial expressions; the emotion i speech and singing*, „Semiotica” 2008, nr 149, s. 37–55.
- 10 Np. w sytuacji, gdy pianista gra mało sugestywnie lub prezentowany przez niego obraz dźwiękowy przerasta kompetencję interpretacyjną odbiorców.

Odpowiedni gest pianisty wynika ze zrozumienia utworu. Warto podkreślić, że owo rozumienie jest aktem całkowicie subiektywnym i indywidualnym, unikatowym dla każdego artysty. Gestyczna różnorodność gwarantuje różnorodność barw dźwięku w danym wykonaniu. Innego gestu i postawy scenicznej wymaga muzyka Claude’a Debussy’ego, innego dzieła Sergiusza Prokofiewa. Pianistyczny gest powinien być dostosowany do konwencji stylistycznej danego utworu; zarówno przesadne „heroiczne” gesty w muzyce Bacha czy Mozarta, jak i zbyt skromne gesty w ekstremalnie wirtuozowskich dziełach Liszta mogą budzić u odbiorcy „zgrzyt poznawczy”, który rodzi się ze sprzeczności prezentowanej treści audialnej i wizualnej. Wynika z tego, że sama kompozycja muzyczna może być traktowana jako zbiór gestologicznych „instrukcji” lub wręcz potencjalnych muzycznych gestów, czego przykłady dają twórcy semiotyki muzycznej, np. Eero Tarasti, który traktował gesty jako specyficzne elementy narracyjne muzyki, biorąc zresztą pod uwagę aspekt wykonawczy¹¹.

Dobry wykonawca musi nie tylko zademonstrować wyćwiczone gesty, które umożliwiają odtworzenie dzieła, lecz również – za pomocą gestu – nawiązać kontakt z publicznością¹². Słuchacze natomiast rozumieją gest muzyczny, bo przywykli do rozpoznania kontekstu, w jakim on zazwyczaj występuje. Struktura muzyczna wypracowuje w odbiorcach reakcje nawykowe na dźwięki-gesty. Muzykę można „wyczytać” z ciała wykonawcy. To dlatego głuchy Beethoven zdemaskował złą grę skrzypka Holtza na słynnym koncercie w 1825 roku w Wiedniu i wyrwał mu z rąk instrument, by samodzielnie wykonać jego partię kwartetu smyczkowego¹³. Gest jest zatem potężnym narzędziem w rękach pianisty. György Sándor słusznie zauważył, że:

wykonawca, z powodów ambicjonalnych albo wiedziony zmysłem teatralnym, może świadomie eksploatować ten znaczący instrument sukcesu estradowego i wtedy jesteśmy świadkami prawdziwej rewii wystudiowanych, choć wykonywanych jako „od niechcenia” póź i gestów¹⁴.

11 M. Jabłoński, *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.

12 E. C. Mullis, *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education” 2008, nr 42, s. 72.

13 A. Chęćka-Gotkowicz, dz. cyt., s. 158.

14 G. Sándor, *O grze na fortepianie: gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994, s. 248.

Istnieje ogromny arsenał gestów wykorzystywanych przez pianistów jako narzędzie komunikowania emocji podczas gry¹⁵. Grymas na twarzy może zdradzić słuchaczom każdą pomyłkę. Spojrzenie pianisty może natomiast

wyrażać wszystko, poczynając od pokornej wdzięczności onieśmiałego ucznia, aż po zwycięski, tryumfalny błysk oka gladiatora, który dopiero co pokonał swego czarnego, trójnogiego przeciwnika, łatwo i przyjemnie¹⁶.

György Sándor określa ruchy głowy jako „tyleż rozpowszechnione, co nieszkodliwe”. Kręcenie głową w lewo i w prawo świadczy w jego opinii o lirycznym, refleksyjnym nastroju grającego, zaś kołysanie nią w górę i w dół oznacza zdecydowanie albo nawet romantyczność. Warto zauważyć, że w wolnych częściach utworów gesty pianisty mogą być bardziej zróżnicowane; skomplikowana faktura techniczna części wirtuozowskich pozostawia pianiście mniej „gestycznych” możliwości wykonania, przede wszystkim ze względu na oczywiste ograniczenia fizjonomiczne¹⁷. Niezwykle ważna „w gestycznym kontekście” jest spójność i naturalność. Nadmiar gestów nie zawsze służy treści muzycznej. Z punktu widzenia metodyki gry na fortepianie, ergonomia ruchu jest kluczowym czynnikiem wykonawczym. Jednak pewne dodatkowe ruchy, niezbyt szybkie i koniecznie swobodne, mogą być użyteczne niezależnie od tego, czy mają charakter mimowolny, czy są spełniane w sposób świadomy.

Pianiści-pedagodzy często wtłaczają w umysły młodych adeptów sztuki pianistycznej błędne przekonanie, że ciało wykonawcy nie jest ważne; istotna jest jedynie muzyka, którą ono „produkuje”. Wielu uczniów nabywa z czasem poczucie zażenowania własnym ciałem, które uczestniczy w akcie twórczym. Zupełnie inne oczekiwania napotykamy natomiast ze strony odbiorców, szczególnie tych, którzy nie posiadają wykształcenia muzycznego. Kierują się oni w odbiorze recitalu pianistycznego doświadczeniami zaczerpniętymi podczas percepcji innych sztuk, na przykład teatralnych, w których gesty sceniczne aktorów są zazwyczaj niezwykle sugestywne. Teatralny gest

15 W. Thompson, P. Graham, F. Russo, *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*, „Semiotica” 2005, nr 156, s. 203–227.

16 G. Sándor, dz. cyt., s. 249.

17 R. Chaffin, A. L. Lemieux, C. Chen, *It is Different Each Time I play: variability in Highly Prepared Musical Performance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2007, nr 24, s. 455.

musi przewyższać warunki sceniczne, musi być do pewnego stopnia przesadzony, wyolbrzymiony¹⁸. W „epoce po-recitalowej” słuchacze często oczekują mocnego doznania wizualnego w procesie odbioru wykonania, transponując niejako rozmaite doświadczenia wizualne na schematy percepcji muzyki. Dźwiękowa jakość estradowej produkcji jest oczywiście priorytetem, jednak nawiązanie z publicznością kontaktu za pomocą estradowego gestu wpływa na odbiór wykonania w przemożonym stopniu.

Badanie gestu pianisty nierozdzielnie związane jest z recitalem fortepianowym, dlatego analizę konkretnych przypadków rozpocznę od krótkiego przypomnienia jego historii. W pierwszych stadiach istnienia fortepian pełnił rolę towarzyszącą. Jeszcze pod koniec XVIII stulecia dynamicznie rozwijający się instrument wykorzystywany był przede wszystkim jako substytut orkiestry w salonowych warunkach wykonawczych, zaś pierwsze solowe występy pianistów wplatane były w programy kulturalnych wieczorów poetyckich jako interesujący do-datek. Dzięki rewolucji przemysłowej konstrukcja fortepianu przeżyła błyskawiczne, rewolucyjne zmiany. Instrument ten uzyskał nowe możliwości brzmieniowe i zaczął przebojem zdobywać coraz bardziej doniosłe pozycje w kulturze europejskiej. U progu lat dwudziestych XIX wieku był już instrumentem powszechnie znanym i uznanym. W 1827 roku francuski krytyk François-Joseph Fétis żalił się w jednej z gazet, że muzyka fortepianowa wypiera kameralną i orkiestrową z paryskich sal koncertowych. Tymczasem legendarny pianista-wirtuoz, Franz Liszt, przemierzał Europę w podróżach koncertowych. Niemal zawsze w skład jego recitali wchodziło kilka kompozycji wykonywanych z wokalistą lub zespołem kameralnym oraz improwizacje *solo* na zadany przez publiczność temat. W świetle rozmaitych doświadczeń estradowych 1837 roku Liszt, poirytowany poziomem niektórych partnerów muzycznych, postanowił zmodyfikować formę swoich występów. Afisz, który zawisł na drzwiach londyńskiego Hanover Square Rooms 9 czerwca 1840 głosił, że Mr Liszt da *recitale* na fortepianie¹⁹. Tak właśnie narodził się recital fortepianowy, który w ciągu następnych

18 E.C. Mullis, *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education” 2008, nr 42, s. 69 n.

19 „Recitale” (pluralis) dlatego, że wykonanie pojedynczej miniatury fortepianowej określane było ówczesnie mianem *recitalu*. Logika podpowiedziała autorom afisza, że skoro miniatur jest kilka, to wspomnieć należy również o kilku recitalach. Por.:

dziesięcioleci przeradzał się powoli w obecną, ujednoliconą i pozbawioną elementu improwizacyjnego formę. Pianista – improwizator, kompozytor i wykonawca zarazem – stawał się stopniowo odtwórcą dzieł cudzych, które z czasem zostały zgromadzone i skonsolidowane w przedziwnym zbiorze, zwanym kanonem wykonawczym. Nieimpro wizujący pianiści musieli odnaleźć inne wiodące walory wykonawcze, jak rodzaj i jakość wydobywanego dźwięku, umiejętności techniczne, możliwości kondycyjne czy wreszcie – estradowy gest, który stawał się wizytówką danego wykonawcy.

Recitale Liszta były dla słuchaczy na tyle niesamowitym przeżyciem, że niektórzy z nich gotowi byli przemierzyć pół Europy i zapłacić za bilet wstępu każdą cenę. Franz Kalkbrenner, jeden z bardziej uznanych pianistów epoki, wielokrotnie podkreślał w recenzjach recitali fortepianowych Liszta, że podczas gry całe jego ciało „mówi”, a Lisztowski recital to perfekcyjnie wyreżyserowany spektakl. Koncerty Liszta były widowiskiem, które trzeba było nie tylko usłyszeć, ale – być może przede wszystkim – zobaczyć. Jak słusznie zauważył Artur Hedley, Liszt w trakcie swoich recitali stawał się niemal cyrkowcem²⁰. Jego teatralna gestyka objawiała się najbardziej czytelnie w atrakcyjnych wizualnie recytatywach o charakterze ekspresywnych monologów z obiegnikami i rozchwianiem agogicznym pod koniec frazy, w teatralnych wstawkach o charakterze cadency, które przerywały tok narracji, patetycznych trylach wykonywanych „rozwibrowaną” ręką, w gestycznych podkreśleniach opóźnień, w arpeggiowaniu akompaniamentów, które wizualnie przypominało grę na harfie, w przesadnej melodyce połączonej z ekspresją mimiki oraz w ostrych, ostinatowych rytmach. Wszystkie te elementy składały się na malarskość Lisztowskiego performansu, która przepełniona była atmosferą dramatycznych konfliktów i ciągłych fakturalnych napięć²¹. Norbert Elias w jednej ze swoich prac zauważył, że

postawa, gesty, ubiór, wyraz twarzy, zachowanie zewnętrzne (...) jest wyrazem tego, co tkwi w człowieku, co wyraża jego istotę²².

rozdział dotyczący narodzin recitalu fortepianowego [w:] *Nineteenth-Century Piano Music*, red. L. Todd, Nowy York 1990.

20 A. Hedley, *Liszt the Pianist and Teacher* [w:] *Franz Liszt: the Man and His Music*, red. A. Walker, Londyn 1976, s. 24 n.

21 I. Poniatońska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 131.

22 N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980, s. 66.

Nie bez związku z tym przekonaniem, wyrażanym w różnych formach już od starożytności, u progu XX wieku poszczególnych pianistów identyfikowano przede wszystkim z ich *fizis*, czego doskonały przykład stanowi postać Ignacego Jana Paderewskiego, wraz z jego bujną czupryną i estradowym urokiem. Trudno wydzielić sam gest z całokształtu spójnej kreacji pianistyczno-aktorskiej Paderewskiego. Irena Poniatońska wskazała, że występy przed tłumem publiczności nauczyły go aktorstwa oraz pewnej dozy przerysowywania środków, co mogło być różnie oceniane²³. Nie wszyscy jednak byli wrażliwi na estradowy urok polskiego pianisty; stopień „czułości” rozkładał się kulturowo. Czupryna podobała się głównie Amerykanom; bardziej konserwatywni (i oszczędni w gestach!) Niemcy weszli w estradowym *emploi* Paderewskiego pewien podstęp. W popularnym przewodniku po muzyce fortepianowej wybitnego lipskiego krytyka Waltera Niemann zatytułowanym *Mistrzowie fortepianu. Pianiści współczesności i nieodległej przeszłości* znajduje się następująca ironiczna uwaga: „według amerykańskiej reklamy pianista Paderewski uprawia grę znacząco sugestywną i nową”²⁴. W dużym uproszczeniu można jednak stwierdzić, że muzyczne kultury Niemiec i Ameryki wywodzą się w pewnym sensie z tego samego, europejskiego korzenia. Niezwykle interesującym zadaniem byłaby antropologiczna analiza recepcji gestyki Paderewskiego w kulturach pozaeuropejskich, gdyby oczywiście pozwoliły na to źródła. Badanie stopnia uległości publiczności wobec gestów i innych „czarodziejskich sztuczek” wirtuozów jest wspaiałym polem do popisu dla historyków i socjologów, jak i dla wspomnianych wyżej antropologów.

Sposób zachowania się artysty na estradzie podlega różnym modom. Stąd wynika charakterystyczne „starzenie się” gestów wirtuozów, które w pewnym momencie stają się po prostu niemodne. Być może, że właśnie anachroniczność gestu jest jednym z filarów współczesnej krytyki kierowanej pod adresem pianistyki Paderewskiego. Światosław Richter i Emil Gilels, przedstawiciele rosyjskiej szkoły pianistycznej, prezentowali pianistykę imponującą wizualnie. Z pewnością podróżującemu po syberyjskich cerkwiach Richterowi nie zależało specjalnie na wizualnej kreacji estradowej, jednak jego olbrzymie ręce i stanowcze

23 I. Poniatońska, dz. cyt., s. 199.

24 W. Niemann, *Meister des Klavier. Die Pianisten der Gegenwart und der Letzten Vergangenheit*. 9. bis 14. völlig umgearbeitete Auflage, Berlin 1921, s. 54.

gesty, podobnie, jak u Rachmaninowa, stwarzały podczas występów wrażenie całkowitej dominacji nad instrumentem oraz nad publicznością. Zarówno rosły Richter jak i krępy Gilels stosowali w swoich wykonaniach gestykę stosunkowo powściągliwą, mającą w sobie coś wzniosłego i stanowczego zarazem. Owa gestyka wkomponowywana została przez radziecki aparat władzy w propagandowy kontekst, zgodny z doktryną realizmu socjalistycznego. Doskonały przykład stanowią tu mogą dwa filmy. Na pierwszym z nich Richter, przyozdobiony Medalem Przewodnika Pracy Związku Radzieckiego, wykonuje *Scherzo b-moll* op. 31 Fryderyka Chopina w sali koncertowej, tłumacząc niejako swymi estradowymi gestami znacznie muzyki prostym chłopom i robotnikom²⁵. Na drugim Emil Gilels podczas oblężenia Stalingradu w 1943 roku gra *Preludium g-moll* op. 23 nr 5 Sergiusza Rachmaninowa dla żołnierzy, z przejeżdżającymi czołgami i przelatującymi samolotami w tle²⁶. Jego zdecydowane, żołnierskie gesty, pełne wzniosłości, miały zgodnie z zaleceniami propagandy wzmocnić morale żołnierzy i zachęcić ich do walki.

Fascynującym gestycznym fenomenem, któremu poświęcono wiele opracowań, jest postać Glenna Goulda²⁷. Stosunek Goulda do własnego ciała jako podmiotu performującego był wysoce ambiwalentny. W 1964 roku pianista stwierdził, że koniec ery publicznych wykonań jest bliski i najwyższy czas wkroczyć do studia. To właśnie w studio nagraniowym kanadyjski pianista próbował, poszukując utopijnej czystości muzyki, odnaleźć przyszłość²⁸. Gould stał się radykalnym przeciwnikiem estradowej praktyki koncertowej. Mimo to ironia dziejów sprawiła, że kanadyjski pianista jest dziś kojarzony przede wszystkim ze swoim przerysowanym, dyrygenckim gestem, śpiewaniem podczas wykonania, i obdartym krzeselkiem, które podarował mu w dzieciństwie ojciec.

Przykładem współczesnego pianisty, który dostrzegł znaczenie gestu i wizualnego znaku w popkulturze, jest bez wątpienia Lang Lang.

25 Film dostępny na [on-line] www.youtube.com/watch?v=YAyvxh7QNo (dostęp: 20.04.2015).

26 Film dostępny na [on-line] www.youtube.com/watch?v=1DmDBlz1zYc (dostęp: 13.06.2015).

27 Nie wnikać w to, czy za pomocą gestu maskował treść czy jego sceniczny gest był celowym zabiegiem aktorskim. Por: D. Langer, *Glenn Gould. Live and Times* [film DVD], „Kultur Video” 1998.

28 T. Hecker, *Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio*, „Leonardo Music Journal” 2008, nr 18, s. 77.

Chiński artysta od kilku lat podbija estrady na całym świecie nie tylko dzięki znakomitej technice i muzykalności, lecz przede wszystkim dzięki swej unikatowej i niepodrabialnej gestyce. W jego teatralnym geście odnaleźć można niebywałą zręczność, giętkość i elastyczność. Szczególną rolę odgrywa niezwykle bogata ekspresja mimiczna. Lang Lang jest doskonałym przykładem wcześniej wspomnianej tezy – dla niewprawnych odbiorców przerysowany gest pianisty może być niezwykle pomocny w procesie percypowania muzyki.

Do tej pory przywołane zostały wyłącznie męskie „fenomeny gestyczne”. Warto z pewnością wspomnieć o dwóch znakomitych pianistkach, których postawy estetyczne i gestyczne zarazem zdają się być od siebie bardzo odległe. Nie trzeba być specjalistą, aby dostrzec wyraźną różnicę między arcy-kobietą, ognistą tajemniczością Marthy Argerich a erotycznym uwodzicielstwem gestu Yujy Wang. Estradowa gestyka Argerich jest niebywale spójna z przekazem muzycznym, choć dynamizm jej gestów i zachowań przy instrumencie niesie ze sobą istotną informację dotyczącą jej charakteru. Z kolei w gestyce Yujy Wang napotykamy uwodzicielski erotyzm, objawiający się za pomocą permanentnie rozchylnych ust artystki, prowokacyjnych ruchów bioder i ramion oraz – poza-gestycznie – kusych sukienek. Nie mam na celu dokonywania pruderyjnej krytyki estradowego *emploi* pani Wang w dziewiętnastowiecznym, wiktoriańskim stylu. Wydaje się jednak, że młoda pianistka świadomie wykorzystuje swoje ciało, aby wywrzeć dodatkowe wizualne wrażenie, przynajmniej na męskiej części zgromadzonego audytorium. Wyraźnie widać to w zestawieniu np. z Martą Argerich; choć podkreślić należy, że mimo różnic obie pianistki łączy wiele cech wspólnych, jak ognisty temperament czy niesamowita łatwość techniczna.

Na koniec – dwa przypadki z ojczystej ziemi. Waldemar Malicki jest autorem popularzacyjno-rozrywkowego programu *Filharmonia Dowcipu*, emitowanego przez Telewizję Polską od 1997 roku. W swoich skeczach często karykaturalnie przerysowuje rozmaite elementy fakturalne wykonywanych utworów, aby przybliżyć je słuchaczom i ułatwić ich zrozumienie osobom, które nie posiadają kompetencji muzycznej. Kluczowym elementem jego performatywnych działań jest właśnie gest, który – wykraczając daleko poza pianistyczne „minimum funkcjonalne” – niejako tłumaczy rozmaite zjawiska muzyczne dzięki zbliżaniu ich do znaczeń werbalizowanych. Znaczenie gestu pianisty

w procesie komunikacji z publicznością można było zaobserwować podczas eliminacji do XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Wszystkie występy uczestników konkursu transmitowane były online (audiowizualnie). Do platformy na portalu Youtube został dodatkowo podpięty czat, na którym publiczność śledząca konkurs online mogła podzielić się anonimowo swoimi opiniami na temat poszczególnych wykonawców. Po poziomie komentarzy zakładać można, że spora część słuchaczy nie posiadała ani wykształcenia muzycznego, ani muzykologicznego. Słuchacze zwracali szczególną uwagę właśnie na rozmaite gesty uczestników oraz na ich ubiór czy inne walory wizualne.

Oczywiście, wybór powyższych „gestycznych przypadków” jest całkowicie subiektywny, a ich opis jedynie szkicowy. Każdemu z gestycznych fenomenów należałoby poświęcić co najmniej osobny artykuł, jeśli nie większą publikację. W niniejszym eseju, który stanowi jedynie wstęp do dalszych poszukiwań, pragnąłem wskazać potrzebę pogłębienia refleksji naukowej nad naturą gestu oraz przekonać czytelnika, że gest pianisty – podobnie jak aktora – pełni znaczącą funkcję w pozawerbalnym procesie komunikacji między wykonawcą a odbiorcą. Mam nadzieję, że cele te udało mi się zrealizować w stopniu dla czytelnika satysfakcjonującym. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w świecie globalnej kultury wizualnej, porozumienie między zamkniętym światem muzyki poważnej a rzeszami otwartych na nowe doznania estetyczne słuchaczy tkwi między innymi właśnie w obszarze ciała i gestu. Pozostaje życzyć wszystkim pianistom, aby – podążając za tą refleksją – wykorzystali potencjał, który jest w estradowym geście ukryty.

Abstract

Pianist as an actor: remarks on gesture in music

Apart from the functional dimension, the pianist's gesture, which cannot be compared to linguistic sign, is a medium of various meanings, therefore it plays an important role in the extraverbal process of communication between the pianist and the audience during the piano recital. It is stated that the agreement between pianists, as representatives of airtight world of classical music, and a crowd of aesthetically open-minded people, lies in the sphere of body and gesture. The author outlines some proposals on how to define

a musical gesture and how to examine it. It is proved that the gesture is a powerful tool in the pianist's hands and that the arsenal of emotionally-communicative gestures during the piano performance process is enormous. Immensely important in the gestural context is coherence and naturalness. There exists a contradiction between the reflections derived from the modern performance practice and the common knowledge of the majority of piano teachers, caused by numerous 'historical misunderstandings'. A brief study of selected gestural cases (Franz Liszt, Ignacy Jan Paderewski, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Lang Lang, Martha Argerich, Yuja Wang, Waldemar Malicki) was done.

Keywords

gesture, music, pianist, musical semantics, communication

Bibliografia

- Castellano G., Mortillaro M., Camurri A., Volpe G., Scherer K., *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*, „Music Perception” 2008, nr 26, s. 103–120.
- Chaffin R., Lemieux A.L., Chen C., *It is Different Each Time I Play: Variability in Highly Prepared Musical Performance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2007, nr 24, s. 455–472.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2013.
- Di Carlo N., Guaitella S., *Facial expressions; the emotion in speech and singing*, „Semiotica” 2008, nr 149, s. 37–55.
- Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980.
- Fast J., *Body language*, Nowy Jork 1970.
- Nineteenth-Century Piano Music*, red. L. Todd, Nowy Jork 1990.
- Friberg A., Bresin R., Sundberg J., *Overview of the KTH Rule System for Musical Performance*, „Advances in Cognitive Psychology” 2006, nr 2, s. 145–161.
- Gabrielsson A., *Intention and Emotional Expression in Musical Performance [w:] Proceedings of the 1993 Stockholm Music Acoustics Conference*, red. A. Fridberg, Sztokholm 1994, s. 108–111.

- Hecker T., Glenn Gould, *the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio*, „Leonardo Music Journal” 2008, nr 18, s. 77–96.
- Hedley A., *Liszt the Pianist and Teacher* [w:] *Franz Liszt: the Man and His Music*, red. A. Walker, Londyn 1976.
- Jabłoński M., *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.
- Juslin P., *Emotional Communication in Music Performance: A Functional Perspective and Some Data*, „Music Perception” 1997, nr 14, s. 383–418.
- Kawabata M., *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*, „19th-Century Music” 2004, nr 28, s. 89–107.
- Niemann W., *Meister des Klavier. Die Pianisten der Gegenwart und der Letzten Vergangenheit. 9. bis 14. völlig umgearbeitete Auflage*, Berlin 1921.
- Langer D., *Glenn Gould. Live and Times* [film DVD], „Kultur Video” 1998.
- Livingstone S., Thompson W., Russo F., *Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture and Electromyography*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2009, nr 5, s. 475–488.
- Mullis E.C., *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education” 2008, nr 42, s. 69–80.
- Poniatowska I., *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991.
- Poyatos F., *Gesture Inventories; Fieldwork Methodology and Problems*, „Semiotica” 1975, nr 13, s. 202–212.
- Repp B., *A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence from Performance and Aesthetic Judgement*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 1992, nr 10, s. 221–241.
- Sandor G., *O grze na fortepianie: gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994.
- Thompson W., Graham P., Russo F., *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*, „Semiotica” 2005, nr 156, s. 203–227.
- Thompson W., Russo F., Quinto L., *Audio-visual integration of emotional cues in song*, „Cognition and Emotion” 2007, nr 22, s. 1457–1462.