

## Dominika Peszko

<https://orcid.org/0009-0007-6424-4652>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

# Przeżywać czy wywoływać? Kreacja ekspresji w wykonaniu *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* Oliviera Messiaena

Po tradycji romantycznej dziedziczymy figurę wykonawcy, często samego kompozytora, całkowicie zespolonego emocjonalnie z kreowaną przez siebie muzyką. Do dziś replikują ją całe zastępy pianistów, a katalog grymasów malujących się na ich twarzach (szczególnie wtedy, gdy wykonują muzykę Fryderyka Chopina) komunikuje bodaj wszelkie stany uczuciowe będące udziałem ludzkości. Praca nad koncertowym wykonaniem szczególnego utworu – *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* Messiaena – pozwala dostrzec wyraźnie, że w przypadku tego typu dzieł sytuacja wykonawcy jest zupełnie inna niż wtedy, gdy idzie o te należące do okresu tzw. „wspólnej praktyki”<sup>1</sup>.

Psycholodzy muzyki rozróżniają ekspresję samego dzieła i tę odczuwaną przez słuchacza bądź też „indukowaną” po stronie słuchacza<sup>2</sup>. Tradycyjnie, rolę wykonawcy jest właściwe odczytanie i komunikowanie tej pierwszej, przy istotnym udziale emocjonalności własnej. Jak to ujął Leonard B. Meyer:

- 1 W j. ang. terminem *common practice period* określa się klasyczny okres muzyki europejskiej, związany z tzw. harmoniką funkcyjną dur-moll, czyli od baroku do I poł. XX wieku.
- 2 Alf Gabrielsson, *Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?*, „*Musicae Scientiae*”, 2001-2002 nr 5 (numer specjalny), s. 123-147. Późniejszy, krytyczny przegląd piśmiennictwa na ten temat wraz z empiryczną weryfikacją głównych tez znaleźć można w: Emery Schubert, *Emotion felt by the listener and expressed by the music: Literature review and theoretical perspectives*, „*Frontiers in Psychology*”, 2013 nr 4.

Wykonawca nie jest muzycznym automatem lub rodzajem muzyczno-mechanicznego medium, poprzez które realizowana jest w dźwięku partytura lub tradycja. Wykonawca jest twórcą, który ożywia, przez swoją uczuciową wrażliwość i wyobraźnię, relacje obecne w muzycznej partyturze przekazywane przez tradycję auralną, w której się wychował<sup>3</sup>.

Choć *Vingt Regards* to muzyka skrajnie emocjonalna, pokonanie różnorodnych trudności wykonawczych wymaga intensywnej pracy intelektualnej, spostrzegawczości, stałej uważności, a także pewnego rodzaju mnemotechnik. Zamknięcie oczu, zdanie się na intuicję i odpłynięcie w emocjonalną dal jest absolutnie niemożliwe. Ekspresja emocjonalna jest kreowana raczej za pomocą określonych technik i strategii, niż na drodze wewnętrznego jej przeżycia przez wykonawcę. Przykład ten może być reprezentatywny dla szerszej grupy dzieł ostatniego stulecia.

*Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* Oliviera Messiaena to kompozycja monumentalna, różnorodna ekspresyjnie i wielobarwna, ale także pełna symboliki, znaczeń zakodowanych w nutach, regulowana ścisłymi, matematycznymi wręcz procedurami. Obecne tu odniesienia teologiczne i filozoficzne są wciąż przedmiotem dociekań muzykologów. Siglind Bruhn odkrywa w tej muzyce złożoną strukturę symboli i aluzji, związaną z fascynacją kompozytora mistyką chrześcijańską<sup>4</sup>.

Z perspektywy wykonawcy dzieło to pod wieloma względami nie ma sobie równych w historii muzyki fortepianowej – jest ekstremalnie trudne, wymagające od pianisty biegłości w posługiwaniu się techniką pianistyczną, świadomego kształtowania wielopłaszczyznowej faktury, ale także intelektualnego zrozumienia formy każdego z ogniw oraz formy cyklu jako całości. Wśród cech utworu stanowiących potencjalne źródło problemów interpretacyjnych i pianistycznych należy wymienić takie jak:

- monumentalna forma cyklu,
- szeroki zakres problemów związanych z techniką pianistyczną,
- rygorystyczne koncepcje intelektualne (kanony rytmiczne, asymetryczne augmentacje),

3 Przekład własny. Oryg. „The performer is not a musical automaton or a kind of musico-mechanical medium through which a score or tradition is realized in sound. The performer is a creator who brings to life, through his own sensitivity of feeling and imagination, the relationships presented in the musical score handed down in the aural tradition which he has learned”. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, 1956, s. 199.

4 Siglind Bruhn, *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*, Pendragon Press, Hillsdale, New York 2007. Siglind Bruhn, *Oliviera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasa z Akwinu*, „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2014 nr 5.

- dźwiękonaśladownictwo,
- wieloplanowa faktura/wielopłaszczyznowa „scena akustyczna”.

Nie bez znaczenia jest tutaj długość dzieła – trwa ono ponad dwie godziny. Do jego wykonania potrzebna jest zarówno kondycja fizyczna, jak i kondycja mentalna – ogromne skupienie i zdolność utrzymania uwagi przez długi czas. Czy mając przed sobą te wszystkie trudności do pokonania pianista przeżywa ekspresję wykonywanej muzyki czy raczej świadomie kształtuje wykonanie?

Z głęboko zakorzenionym w kulturze europejskiej wizerunkiem artysty romantycznego wiąże się pewien rodzaj narracji, której podstawę stanowi zbiór mitów, w tym m.in. mit indywidualizmu, mit geniuszu artystycznego, mit cierpienia i bycia artystą odrzuconym, mit wyjątkowej wrażliwości czy wreszcie mit absolutnej bezinteresowności w tworzeniu sztuki<sup>5</sup>. Kulturowo konstruowana figura wielkiego pianisty nie istnieje w oderwaniu od stereotypu wielkodusznego geniusza o wrażliwości wykraczającej dalece ponad przeciętną oraz o wyjątkowej osobowości i nadludzkim talencie (niezależnie od tego, czy tak jest faktycznie). Podczas koncertu jest on w pełni oddany osobistemu przeżywaniu zawartej w muzyce ekspresji, trwa w twórczym uniesieniu i odcięciu od świata zewnętrznego. Ten, skądinąd fascynujący wizerunek sprawia, że słuchacz oczekuje od pianisty bycia stale wewnętrznie pochłoniętym muzyką, zespolenia z dziełem, które wykonuje i przekazywania publiczności głęboko przeżywanych emocji. Jednym z tego przejawów jest oczekiwanie od wykonawcy grania z pamięci, co pomaga przekonać publiczność, że oto są świadkami dziejącego się tu i teraz rytuału, podczas którego muzyk otrzymuje posłanie ze świata idealnego by w tej chwili przekazać je zebranym. Oczywiście fakt czytania nut przeszkadza w budowaniu tego typu iluzji. Warto przypomnieć, że tradycja solowych recitali wykonywanych bez „stawiania przed sobą muzyki” datuje się dopiero od czasów artystycznej działalności Klary Wieck i Franciszka Liszta<sup>6</sup>.

Słuchacze, w sytuacji koncertowej będący także widzami, niewątpliwie czerpią przyjemność z synestezyjnego doświadczenia, jakim jest wykonanie muzyki, ze współprzeżywania wraz wykonawcą różnych rodzajów emocji komunikowanych na różne sposoby. Niedawne badania neurologiczne wskazują, że za mechanizmem takiej

5 Magdalena Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w Kulturze”, 2019 nr 20, z. 2, s. 143-155.

6 Jeszcze przyjaciółka Goethego i Beethovena, Bettina von Arnim wręcz utyskiwała na taką praktykę w wykonaniu Klary Wieck: „Jak pretensjonalnie siedzi ona przy fortepianie, i to bez nut! A z drugiej strony, jakże skromny jest Doehler, który ma muzykę przed sobą!”, zob. Berthold Litzmann, *Clara Schumann – an Artist’s Life Based on Material Found in Diaries and Letters*, przekł. Grace E. Hadow, Macmillan & Co. Ltd., Lipsk, 1913, s. 91.

emocjonalnej synchronizacji mogą stać tzw. neurony lustrzane<sup>7</sup>. Jeśli słuchacz ma doświadczyć głębokiego, duchowego przeżycia podczas koncertu, to obserwowanie objawów tego typu przeżycia u wykonawcy, tak muzycznych, jak i wizualnych oraz motorycznych, z pewnością w tym pomaga.

Tymczasem, tego typu emocje nie zawsze są faktycznie udziałem wykonawcy. W szczególności jest tak w przypadku utworów takich, jak *Vingt Regards* Messiaena. Wykonanie tej kompozycji to sytuacja zupełnie wyjątkowa i wielowymiarowa, w którą stereotypowy wizerunek romantycznego pianisty wpisuje się nie najlepiej. 27 kwietnia 2022 r. podczas 34. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów wykonałam cykl *20 Spojrzeń na Dzieciątka Jezus* Oliviera Messiaena. Przede mną w Polsce podjęło się tego dwóch pianistów: Eugeniusz Knapik i Jerzy Godziszewski. Koncertowe wykonanie tego typu dzieła jest doświadczeniem wyjątkowym, złożonym i synestezyjnym. Pianista obiera różnorodne strategie prowadzące do realizacji partytury. Przygotowując dzieło do wykonania zauważyłam trzy rodzaje aktywności mentalnej, pomiędzy którymi oscyluje umysł pianisty. A są to: intelekt, emocje i wyobrażenia (głównie brzmieniowa). W zależności od momentu dzieła te trzy aspekty pracy mentalnej dochodzą do głosu bardziej lub ustępują innym (Ilustracja 1).



Ilustracja 1. Przypisanie poszczególnych części cyklu do jednej z trzech grup, ze względu na dominujący rodzaj aktywności mentalnej podczas wykonania.

Jak widać, emocje, nawet te najbardziej silne i bezpośrednie, również dochodzą tu do głosu. Jednak nie są i nie mogą być w wykonaniu *Vingt regards* jedyną formą aktywności mentalnej pianisty. Miniatury przedstawiające pianistę (Ilustracja 2)

<sup>7</sup> Yingying Hou, Bei Song, Yinying Hu, Yafeng Pan, *The averaged inter-brain coherence between the audience and a violinist predicts the popularity of violin performance*, „NeuroImage”, 2020 nr 211. Shoji Tanaka, *Mirror Neuron Activity During Audiovisual Appreciation of Opera Performance*, „Frontiers in Psychology”, 2021 nr 11.

podczas wykonania ujawniają różne rodzaje takiej aktywności, zarówno emocjonalnej, jak i czysto intelektualnej oraz intensywnej pracy wyobraźni brzmieniowej (wsluchiwanie się w dźwięk).



Ilustracja 2. 20 spojrzeń na pianistę – różne rodzaje pracy intelektualnej widoczne są na zdjęciach pianisty podczas wykonania utworu.

W stosunku do tradycyjnej muzyki, podstawowa różnica w wykonywaniu nie tylko tego utworu, ale i szeregu dzieł awangardowych XX wieku tkwi w znacznie większym udziale pracy intelektualnej i wyobraźni muzycznej, przy jednoczesnym częstym ograniczeniu pierwiastka emocjonalnego, który w wielu przypadkach może wręcz wykonaniu zaszkodzić. Sytuacja jest pod pewnymi względami analogiczna do pracy aktora, który niekoniecznie musi sam doświadczać emocji przeżywanych przez jego postać, a jednak publiczność powinna te emocje rozpoznać, a nawet może i sama doznawać.

Proponuję przyjąć trzy podstawowe rodzaje relacji między wykonawcą a publicznością z punktu widzenia emocjonalnej ekspresji dochodzącej do głosu w sytuacji koncertowej:

1. **manifestowanie emocji**, czyli osobiste przeżywanie ekspresji – dzieje się po stronie wykonawcy i to jego postać jest w centrum; w tej sytuacji słuchacz może nawet nie być brany pod uwagę ani to, czy będzie przeżywał wykonanie, czy też nie,
2. **wywoływanie emocji** u słuchacza – tutaj z kolei istotę stanowi zbiór środków, którymi posługuje się wykonawca, aby wywołać tę czy inną reakcję emocjonalną;

w tym wypadku emocje są po stronie słuchacza i bez znaczenia jest to, czy wykonawca sam te emocje przeżywa<sup>8</sup>,

3. **komunikowanie emocji**, czyli sytuacja pośrednia pomiędzy manifestowaniem emocji przez wykonawcę oraz jej wywoływaniem u słuchacza – czyli przekazywanie emocji i wspólne dążenie do emocjonalnego porozumienia.

W tej triadzie pierwsze dwa punkty dotyczą sytuacji, gdy punkt ciężkości leży bądź to po stronie wykonawcy, bądź po stronie słuchaczy. Natomiast ostatni punkt odnosi się do sytuacji wzajemnego porozumienia pomiędzy obiema stronami komunikacji poprzez muzykę.

Doświadczenie pracy nad utworem oraz wykonania koncertowego *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* Messiaena odegrało istotną rolę w kształtowaniu mojej pianistyki. Praca nad tym monumentalnym dziełem pozwala poznać granice własnych możliwości, jednocześnie motywując do granic tych przekraczania w toku pracy, tak w zakresie techniki pianistycznej, jak i wyobraźni brzmieniowej i intensywności skupienia uwagi. Pianisci wykonujący koncertowo *Vingt Regards* mówią o doświadczeniu mistycznym, o wrażeniu zatrzymania się czasu podczas wykonania cyklu w całości.

Proces twórczej pracy nad wykonaniem całości cyklu skierował moje myśli ku wyobrażeniu, że 20 spojrzeń to 20 muzycznych obrazów, które porównać można do stacji drogi krzyżowej. Aby przygotować kompletne wykonanie dzieła, na kilka miesięcy przed koncertem zaczęłam zestawiać ze sobą części cyklu, łącząc je w grupy od 4-6 utworów. Zauważyłam też, że niektóre z utworów są scalone z moją osobowością i ich ekspresja jest spójna z emocjami, które sama przeżywam (jako przykład mogę tu podać *Regard de la Vierge* czy *Le baiser de l'enfant-Jésus*). Jednak inne, ze względu na złożoność, czy to pod względem fakturalnym, rytmicznym, czy też komplikacje czysto manualne wymagają tego, aby cała moja energia, skupienie, wzrok, słuch, wyobraźnia, praca mięśni i całe moje „ja” były skupione na samym wykonaniu. Podczas tego typu pracy intelektualnej na przeżywanie emocji nie pozostaje już, jeśli można tak powiedzieć, mocy obliczeniowych mózgu<sup>9</sup>.

- 8 Co ciekawe, w psychologicznych badaniach empirycznych zauważono, że agogika i dynamika to główne dwa elementy muzyki, związane z wywoływaniem podstawowych emocji u słuchacza. Zob. Anjali Bhatara i in., *Perception of emotional expression in musical performance*, „Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance”, 2011 nr 3 (37), s. 921–934.
- 9 Ograniczenia w liczbie informacji pozostających pod kontrolą uwagi, szczególnie podczas intensywnej pracy twórczej, były przedmiotem badań psychologa, m.in. twórcy teorii przepływu, nazwiskiem Mihály Csíkszentmihályi. Psycholog wyjaśnia, że maksymalna koncentracja na zadaniu nie zostawia już miejsca nawet na odczuwanie własnego ciała i „istnienie zostaje tymczasowo zawieszona”. Jednak ma to miejsce jedynie w przypadku doskonałego opanowania umiejętności pozwalających podjąć



Przykładem takiego ekstremalnego pod względem wymagań intelektualnych zadania może być fuga w części VI: *Par Lui tout a été fait czy Regard de l'Esprit de joie*.

Była również i trzecia grupa „spojrzeń”, które zaliczyłam do osobnej kategorii. Są to utwory synestetyczne, gdzie muzyka jest skorelowana z innymi wrażeniami zmysłowymi, ale niekoniecznie wiąże się z emocjami. Są to m.in. motywy ptasie w *Regard du Fils sur le Fils* czy naśladowanie dźwięku oboju (lub pasterskiej piszczałki) i dzwonów w *Regard des prophètes, des bergers et des mages*. Interpretacja tych części cyklu w mniejszym stopniu bazowała na przeżyciu emocjonalnym, a w większym na wyobraźni muzycznej i poszukiwaniu różnorodności fortepianowego brzmienia. Byłam tu nadawcą brzmieniowego komunikatu skierowanego ku słuchaczowi.

Istotnym momentem w czasie przygotowań do wykonania był dzień, w którym poczucie odpowiedzialności podjętego wyzwania doprowadziło mnie do przeformułowania osobistego nastawienia do tego występu. Zaczęłam myśleć, że to nie ja stanowią centrum, to nie ja jestem tutaj podmiotem, lecz jest nim dzieło Messiaena, które ja, jako posłaniec, mam przekazać słuchaczowi. Był to moment zwrotny w mojej pracy, bo od tej chwili moją uwagę przekierowałam na słuchacza i na jego możliwości percepcyjne, nie zaś na moje osobiste przeżywanie wykonywanej muzyki. Od tego momentu świadomie planowałam budowanie ekspresyjnych kulminacji cyklu na przestrzeni kilku kolejnych części lub skrajnie kontrastowałam następujące po sobie ogniwa.

Taka perspektywa, w której pianista pełni rolę narratora w muzycznej opowieści, znana jest m.in. z pism Johna Rinka – autora piszącego na temat pianistyki, wykonawstwa, a także czynnego pianisty i jurora Konkursu Chopinowskiego. Rink w sposób szczególny zajął się *Balladami* Chopina w kontekście wykonawstwa i rozważając epicką naturę tych utworów, zadał pytanie o to, kto jest narratorem. Jako odpowiedź autor sugeruje, że to właśnie wykonawca opowiada nam tę opowieść, a od tego, jak ją poda, zależy, jak bardzo ją przeżyjemy:

(...) skłaniam się do tego, aby spróbować jeszcze raz uzasadnić metaforę narracji poprzez poszukiwanie głosu narracyjnego w czterech Balladach. W szczególności zastanawiam się, czy ukryty głos narracyjny w tych utworach (a być może w dowolnym utworze) należy w dużej mierze do wykonawcy, który/a jako „opowiadacz” tworzy główną treść „narracyjną” muzyki, postępując zgodnie ze wskazówkami w partyturze, co do „fabuły” i – jak

---

się tego typu działania. Zob. Mihály Csíkszentmihályi, *O stanie przepływu*, TED Talk, 2004, około 5'24" [[https://www.ted.com/talks/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_flow\\_the\\_secret\\_to\\_happiness](https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_flow_the_secret_to_happiness), dostęp: 23.02.23].

w przywoływaniu dowolnego „archetypu fabuły” – kształtując rozwijającą się opowieść pod wpływem chwili w sposób wyrazisty i adekwatny<sup>10</sup>.

W ostatnich latach akt wykonania dzieła muzycznego został doceniony przez muzykologów, badaczy i teoretyków jako również akt twórczy, dający się analizować i interpretować. Do niedawna (a wśród części osób nadal) panowało przekonanie, iż wykonawca ma być całkowicie oddany idei kompozytorskiej, a kwestia twórczego charakteru wykonania była podważana<sup>11</sup>. Badania nad wykonawstwem muzyki w kontekście estetyki czy ekspresji – a nie, jak to dotąd głównie bywało, w aspekcie techniki pianistycznej – są stosunkowo nową gałęzią muzykologii. Ważnym przełomem jest potraktowanie wykonania koncertowego jako pewnego rodzaju rytuału, analogicznie do przedstawienia teatralnego czy widowiska, co pozwoliło zwrócić uwagę na inne niż czysto muzyczne środki ekspresyjne, którymi dysponuje wykonawca<sup>12</sup>.

Problematyka wykonywania muzyki od jakiegoś czasu jest częścią refleksji teoretycznej: proponowane są systematyzacje zjawisk czy wysuwane różne pomysły analityczno-teoretyczne. Wydaje się, że badania takie budzą szczególne zainteresowanie autorów anglojęzycznych, nierzadko tych, którzy sami są, bądź byli, czynnymi muzykami. Z pewnością warto wspomnieć Charles’a Rosena i jego bardzo osobistą w wyrazie książkę pisaną tuż przed śmiercią (*Piano Notes: The World of the Pianist*, 2012). Rosen pisze w niej między innymi o ekspresji dysonansów, zależności pomiędzy ciałem a umysłem pianisty, wpływie harmonii i sposobie gry akordowej na ekspresję, stosowaniu *rubato*, ale także o geście pianisty – tym organicznym, ale i tym symulowanym. Zauważa też bardzo ważną rzecz, iż samo przeżywanie emocji przez wykonawcę nie gwarantuje porozumienia emocjonalnego z odbiorcą:

- 10 Oryg. „With these links in mind, I am tempted to try yet again to justify the metaphor of narrative by seeking a narrative voice in the four Ballades. Specifically, I wonder if the hidden narrating voice in these works (and perhaps in any composition) belongs in large part to the performer, who, as «story-teller», determines the music’s essential «narrative» content by following indications in the score as to «plot» and, as in the enactment of any «plot archetype», by shaping the unfolding tale on the spur of the moment in an expressively appropriate manner”; zob. John Rink, *Chopin’s Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective*, „Music Analysis”, 1994 nr 13 (1), s. 112.
- 11 Dyskusje na temat roli wykonawcy mają długą tradycję. Umniejszanie jego roli i ograniczenia wyrazu są w dużym stopniu wynikiem XIX-wiecznej debaty na temat wirtuozerii, w której po przeciwnych stronach stanowiska zajęli m.in. Franciszek Liszt i Eduard Hanslick, zob. Dana Gooley, *The Battle against Instrumental Virtuosity*, [w:] *Franz Liszt and his world*, red. Christopher H. Gibbs i Dana Gooley, Princeton University Press, 2006, s. 75-112.
- 12 Ważna pod tym względem jest praca Nicholasa Cooka, *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press, 2013.



Czasem emocja, fizycznie obecna i doświadczana, paradoksalnie nie zostaje przełożona na dźwięk. („Po jego ruchach i wyrazie twarzy można było zauważyć, że rozumie utwór i głęboko go przeżywa, jednak nie wychodziło to na zewnątrz w jego grze” – tak pewien dyrygent powiedział mi o pianście, z którym wykonywał muzykę)<sup>13</sup>.

Wśród autorów zainteresowanych wykonaniem jako istotnym ogniwem sytuacji estetycznej należy przywołać również Jima Samsona, autora artykułów poświęconych wykonawstwu i redaktora krytycznych wydań dzieł Chopina. Samson zwraca także uwagę, że istnieją różne rodzaje recepcji dzieła muzycznego i obok krytyków, kompozytorów, wydawców i akademików także i wykonawcy dokonują pewnego rodzaju recepcji, rozwijając na przestrzeni dziesięcioleci, a nawet wieków tzw. tradycję wykonawczą<sup>14</sup>. Samson przedstawia analizę tego typu recepcji na przykładzie Chopinowskich *Ballad*<sup>15</sup>.

Zagadnienie wykonawcy muzyki jako pośrednika pomiędzy przesłaniem a odbiorcą ma źródła sięgające dalece w głąb kultury europejskiej. Już Platon, w dialogu pt. *Ion*, powiada, iż prawdziwe natchnienie, ów „boski szal” dostępny może być jedynie twórcy (poecie), który ma bezpośredni kontakt z bogiem czy muzą<sup>16</sup>. Z kolei wykonawcy (dawniej rapsodowi bądź aktorowi) to natchnienie udziela się niejako wtórnie, zapośredniczone przez osobę poety. Na samym końcu tego łańcucha znajduje się słuchacz, któremu udziela się z kolei to, co przeżywa wykonawca. W dialogu tym Ion (rapsod) stwierdza, że sam nie czuje, iż jest w stanie ekstazy, lecz zachowuje świadomość i wykonuje swoją część pracy w sposób zamierzony i metodyczny. Jego interlokutor, Sokrates, obstaje jednak przy boskim natchnieniu jako prawdziwym źródle emocjonalnej ekspresji. Dyskusja na temat roli wykonawcy trwa więc już z górą 2000 lat, wciąż na nowo inspirując twórców do znalezienia własnej drogi w tym wielowymiarowym labiryncie.

Przykład *Vingt Regards*, dzieła złożonego i monumentalnego, w sposób wyraźny pokazuje, że wykonawca nie tylko przeżywa i wyraża emocje, ale także struktury-

- 13 Przekład własny. Oryg.: „Sometimes the emotion, physically realized and experienced, paradoxically does not get translated into sound. («You could see from his movements and from the expression on his face that he understood the piece and felt deeply about it, but it didn't come out in the playing», one conductor said to me about a pianist with whom he had performed.)”, Charles Rosen, *Piano Notes: The World of the Pianist*, Simon and Schuster, 2012, rozdział II pt. „Listening to the sound of piano”.
- 14 Jim Samson, *Reception* [w:] *Grove Music Online*, 2001 [https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040600, dostęp: 23.02.23].
- 15 Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge University Press, 1992, rozdział pt. *Pianists*, s. 38 i dalsze.
- 16 Ewa Osek, *Rhapsodikę to boski szal*, [w:] *Teologia polityczna*, 9.11.2020 [https://teologia-polityczna.pl/o-boskim-szale, dostęp: 23.02.23].

zuje dzieło i komunikuje się ze słuchaczem na wiele różnych sposobów, poza interakcjami emocjonalnymi. Na wykonanie koncertowe tej, ale także wielu innych kompozycji XX i XXI wieku, składa się zarówno przeżywanie emocji, jak doświadczenie intelektualne i synestezyjne. Świadomy pianista-interpretator posiada szereg narzędzi, takich jak zmiany agogiczne i dynamiczne, ekspresja dysonansów, różnicowanie głośności składników akordów, operowanie kontrastami artykulatoryjnymi, tempo rubato, ale także gest czy mowa ciała (środki performatywne), które sprawiają, że sytuacja estetyczna może skutkować u słuchacza doświadczeniem emocjonalnym. Wykonawca może, ale nie musi być głównym bohaterem koncertowego performansu. Może być narratorem czy też przewodnikiem, dzięki któremu słuchacz doświadcza muzyki w sposób emocjonalny, przeżywa dzieło i odczuwa ukrytą w dźwiękach ekspresję.

### Bibliografia

- Bhatara A., Tirovolas A., Duan L., Levy B., Levitin D., *Perception of emotional expression in musical performance*, „Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance”, 2011 nr 3 (37), s. 921–934.
- Bruhn S., *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*, Pendragon Press, Hillsdale, New York 2007.
- Bruhn S., *Olivera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu*, „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2014 nr 5, przeł. W. Chłopiccki [http://www.teoriamuzyki-pismo.amuz.krakow.pl/wp-content/uploads/2016/06/teoriamuzyki5\_2014\_siglind\_bruhn.pdf, dostęp: 9.11.2023].
- Cook N., *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press, 2013.
- Csikszentmihályi M., *O stanie przepływu*, TED Talk, 2004, około 5'24" [https://www.ted.com/talks/mihaly\_csikszentmihalyi\_flow\_the\_secret\_to\_happiness, dostęp: 23.02.23].
- Gabrielsson A., *Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?*, „Musicae Scientiae”, 5 (numer specjalny), 2001-2002, s. 123-147.
- Gooley D., *The Battle against Instrumental Virtuosity*, [w:] *Franz Liszt and his world*, red. Christopher H. Gibbs i Dana Gooley, Princeton University Press, 2006, s. 75-112.
- Hou Y., Song B., Hu Y., Pan Y., *The averaged inter-brain coherence between the audience and a violinist predicts the popularity of violin performance*, „NeuroImage”, 211, 2020, DOI:10.1016/j.neuroimage.2020.116655.
- Litzmann B., *Clara Schumann – an Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters*, przekł. ang. Grace E. Hadow, Macmillan & Co. Ltd., Lipsk, 1913.
- Meyer L.B., *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, 1956.
- Osek E., *Rhapsōdikē to boski szal*, [w:] *Teologia polityczna*, 9.11.2020 [https://teologiapolityczna.pl/o-boskim-szale, dostęp: 23.02.23].
- Rink J., *Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective*, „Music Analysis”, 13 (1), 1994, s. 99–115.
- Rosen Ch., *Piano Notes: The World of the Pianist*, Simon and Schuster, 2012.
- Samson J., *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge University Press, 1992.

Samson J., *Reception* [w:] *Grove Music Online*, 2001 [<https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040600> dostęp: 23.02.23].

Schubert E., *Emotion felt by the listener and expressed by the music: Literature review and theoretical perspectives*, „Frontiers in Psychology”, 2013 nr 4.

Sobocińska M., *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, „Zarządzanie w Kulturze”, 2019 nr 20, z. 2, s. 143-155.

Tanaka S., *Mirror Neuron Activity During Audiovisual Appreciation of Opera Performance*, „Frontiers in Psychology”, 2021 nr 11.

## Summary

### To Experience or to Evoke? Creating the Expression in the Performance of Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

From the Romantic tradition, we inherit the figure of the performer, often the composer himself, who is completely emotionally integrated with the music he creates. To this day, it is replicated by entire hosts of pianists, and the catalog of grimaces painted on their faces (especially when they play Chopin) probably contains all emotional states that humanity has. Working on a concert performance of Messiaen's special work *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* allows us to clearly see that in the case of this type of work, the performer's situation is completely different than when it comes to those belonging to the period of the so-called "common practice period". Music psychologists distinguish between the expression of the work itself and that felt by the listener (A. Gabrielsson 2002). Traditionally, the role of the performer is to correctly read and communicate the former, with a significant participation of one's own emotionality (cf. L. B. Meyer 1956, chapter VI). Although *Vingt Regards* is extremely emotional music, overcoming various performance difficulties requires intense intellectual work, perceptiveness, constant mindfulness, as well as certain mnemonics. Closing your eyes and intuitively drifting away emotionally is absolutely impossible. Emotional expression is created through specific techniques and strategies rather than through the inner experience of the performer, and this example may be representative of a wider group of works of the last century.

**Słowa kluczowe:** *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Messiaen, wykonawca, interpretacja, ekspresja emocjonalna, rola wykonawcy

**Keywords:** *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Messiaen, performer, interpretation, emotional expression, role of performer

**Dominika Peszko** – jedna z najbardziej wszechstronnych pianistek swojego pokolenia – solistka, kameralistka, korepetytorka wokalna, interpretatorka muzyki nowej, doktor sztuk muzycznych. Wyróżniona odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Laureatka Nagrody Województwa Małopolskiego Ars Quaerendi (2019) za wybitne działania na rzecz rozwoju i promocji kultury oraz Stypendium Twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2019).

Studia magisterskie i doktorskie ukończyła w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie fortepianu prof. Andrzeja Pikula. Beneficjentka Programu Kształcenia Młodych Talentów Akademii Operowej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie w latach 2015-2018. Laureatka licznych nagród ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów pianistycznych i kameralnych oraz nagród dla wyróżniającego się pianisty konkursów wokalnych.

Jako solistka koncertowała z Orkiestrą Sinfonia Varsovia, Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej oraz z większością orkiestr symfonicznych polskich filharmonii. Współpracowała z takimi dyrygentami jak m.in. Bassem Akiki, Paweł Przytocki, Mirosław Jacek Błaszczyk, Wojciech Rodek i Rafał Kłoczko. W swoim dorobku ma liczne prawykonania muzyki nowej, eksperymentalnej, nierzadko z wykorzystaniem narzędzi multimedialnych. Jest członkinią Stowarzyszenia Artystycznego „Muzyka Centrum” zrzeszającego wykonawców muzyki współczesnej.

Dokonała premierowych nagrań pieśni Emanuela Kani (DUX 7603) oraz kompletu dzieł – miniatur fortepianowych i pieśni – Kazimierza Lubomirskiego (Kameny, 2019).

W 2022 r. pianistka wykonała w całości monumentalny cykl *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus* Oliviera Messiaena. Jest trzecią wykonawczynią tego cyklu w Polsce (po Eugeniuszu Knapiku i Jerzym Godziszewskim) i pierwszą polską kobietą-pianistką, która podjęła się tego wyzwania.

Od 2013 roku Dominika Peszko pracuje jako nauczyciel akademicki w Katedrze Wokalistyki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Strona internetowa: <http://dominikapeszko.pl>