

**Leszek Kot**

## **Wybrane zagadnienia fortepianowej interpretacji klawesynowych dzieł Jana Sebastiana Bacha**

### **1. Czynniki motywujące wybór tematu**

U podstaw tego artykułu leży datująca się niemal od dzieciństwa fascynacja muzyką i postacią Jana Sebastiana Bacha. Lipski kantor to pierwszy wielki kompozytor, którego utwory wykonuje się już we wczesnym etapie kształcenia pianisty, kiedy jeszcze nie dorasta on do sonat Beethovena, dzieł Mozarta, Chopina czy Rachmaninowa. W spuściźnie twórczej Bacha, który był też wielkim pedagogiem łączącym nauczanie kompozycji i gry na instrumencie, odnaleźć można zarówno utwory elementarnie proste jak i bardzo skomplikowane w swojej zawartości kontrapunktycznej. Można powiedzieć, że są w niej zarówno kompozycje dla dziecka, jak i wykształconego profesjonalisty.

W tym miejscu zadałbym sobie pytanie, na które spróbuję następnie odpowiedzieć: czy mimo tak długiej - mającej miejsce prawie od początku kształcenia - obecności dzieł Bacha w repertuarze pianistów, muzyka ta spotyka się ze zrozumieniem adeptów i pedagogów i czy zawsze świadomi są oni tego, że zawiera ona tyle pasjonujących zagadek, których rozwiązanie może być źródłem wielkiej satysfakcji artystycznej i intelektualnej? Otóż na pytanie to odpowiedziałbym przecząco. Rzadziej niż kiedyś, ale wciąż często, również we własnej praktyce, spotykam się z sytuacją, gdy przez kształconych, a czasem chyba i kształcących w szkołach, ten wycinek repertuaru pianisty traktowany jest co najwyżej jako wprawka i etap wstępny do tzw. wielkiej literatury fortepianowej, a nawet jako „zło konieczne”. Często jest też bazowanie na jedynie intuicyjnym podejściu do omawianej materii muzycznej, która to postawa nie wydaje się słuszną.

Mniej rozwinięta muzycznie młodzież nie zdaje sobie sprawy nie tylko z samoistnej wartości artystycznej dzieł Bacha, ale też z roli, jaką ich studiowanie może odegrać w tworzeniu klucza do każdej innej muzyki. Na poparcie ostatniej tezy mogę przytoczyć przykłady z działalności muzyków, których zainteresowania programowe są w zasadzie odległe od tzw. muzyki poważnej (np. jazzmanów), a których wykształcenie bazowało jednakże na znajomości muzyki Bacha. Powracają oni do niej po latach kariery.

Zdaję sobie sprawę, że w krótkim artykule zdołam poruszyć jedynie w zarysie wymienioną w tytule problematykę; mogę tu jedynie zasygnalizować i przybliżyć poruszoną w nim tematykę np. zaawansowanym uczniom, studentom lub początkującym pedagogom i tym samym skłonić do zadawania sobie pytań podczas pracy nad utworami Bacha, prób znalezienia odpowiedzi na nie oraz poszukiwania źródeł wiedzy.

Muzyka dawna, w tym szczególnie J.S. Bacha, może dać zajmującym się nią wykonawcom i pedagogom możliwość połączenia pasji artystycznej i naukowej, gdyż stawia im wyraźne wymagania nie tylko co do zdolności i walorów czysto muzycznych, ale też wiedzy z zakresu zwłaszcza historii muzyki, dawnych praktyk wykonawczych itd. Z przyjętych w tym wstępie założeń wynika też idea przystępnego potraktowania tematu tak, by jego ujęcie nie było zbyt teoretyczne. Wszystkie wyrażone w niniejszej pracy poglądy i postawione tezy mogą stać się podstawą do interesującej dyskusji artystycznej i nie mają oczywiście charakteru ostatecznego.

## **2. Dzieła klawesynowe Jana Sebastiana Bacha w praktyce koncertowej i pedagogicznej XIX i XX wieku.**

Twórczość Bacha obfituje w liczne gatunki muzyczne i tylko w jednym z nich – operze – geniusz jego nie wypowiedział się. Wpływ opery zaznaczył się jednak w utworach oratoryjnych, a nawet na swój sposób przeniknął do interesującego nas w dzisiejszym wykładzie rozdziału klawiszowej muzyki instrumentalnej. Twórca partit miał tu do dyspozycji w zasadzie trzy instrumenty: organy, klawesyn (również klawesyn z klawiaturą nożną) oraz klawikord. Ten pierwszy instrument przyniósł mu rozgłos za życia; w świadomości jemu współczesnych był Bach przede wszystkim wirtuozem organów. Klawesynowej twórczości poświęcił on wiele uwagi, ale specjalnym sentymentem darzył klawikord – instrument, przy którym często komponował. Klawikord, choć miał nikłe brzmienie i nie nadawał się do koncertów przed większym audytorium, posiadał pewne cechy dźwiękowe, które przyciągały uwagę Bacha. Może czuł on, że podatność tego instrumentu na subtelności uderzenia w klawisze zostanie rozwinięta w ciągu następnego stulecia w konstrukcji młodszego brata klawikordu – fortepianu i stworzy nowe możliwości wykonawcom. Z prototypami fortepianu Bach zdążył zapoznać się podczas wizyty u króla pruskiego Fryderyka II, która miała miejsce w 1747 roku w Poczdamie na zaproszenie władcy. Jakie były wrażenia Bacha z tej wizyty, jeśli chodzi o stosunek do nowo zbudowanych instrumentów, dokładnie nie wiemy. Albert Schweitzer na początku wieku XX sugeruje, że do fortepianu

takiego, jakim ukształtował go wiek XIX, Bach miałby stosunek ambiwalentny: chwaliłby mianowicie doskonałość mechanizmu, ale miałby wiele zastrzeżeń co do brzmienia – wielkiego wprawdzie, lecz nieco głuchego i ciemnego, a więc jakby nie sprzyjającego przejrzystości polifonicznej faktury. Wydaje się, że problem ten rzeczywiście istnieje. Stefan Rieger w swojej książce pt. *Glenn Gould czyli sztuka fugi* zauważa: „Używany zgodnie z tradycją romantyczną fortepian istotnie nadaje się do muzyki polifonicznej tak mniej więcej, jak mikroskop z zaparowanym szkiełkiem do obserwacji mikroorganizmów; coś tu i ówdzie widać, przesuwają się barwne, cieszące oko plamy, ale gdzie ten pierwotniak ma rzęski, a gdzie nóżkę – diabli wiedzą ... Zaś do tańca (a to drugi zasadniczy wymiar muzyki barokowej) fortepian – ze swą ciężką mechaniką i topornymi ozdobnikami – nadaje się jak hipopotam do walczyka”.

Kierunek myślenia kompozytorskiego Bacha wydaje się jednak wytyczony już przed jego poczdamską wizytą u króla. Z wielu utworów klawesynowych lipskiego kantora, a zwłaszcza z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier, Partit i Wariacji Goldbergowskich* przeziara już pianistyczny sposób kształtowania faktury. Twórczość oratoryjna i kantatowa Bacha po jego śmierci popadła w zapomnienie na co najmniej kilkadziesiąt lat i podzieliła los dzieła tak cenionego przez niego włoskiego mistrza Antonia Vivaldiego. Ale utwory klawesynowe, szczególnie DWK nie uległy całkowitemu zapomnieniu. Studiowali je muzycy następnych epok na czele z W.A. Mozartem i L. van Beethovenem. W Polsce trafiły do rąk młodego Chopina, któremu tekst DWK przyniósł jego jedyny nauczyciel gry na fortepianie Wojciech Żywny - Czech wykształcony w niemieckiej tradycji muzycznej. Dla Chopina – kompozytora, który na dziesiątki lat wytyczył drogi rozwoju twórczości fortepianowej, pianistyki jako sztuki wykonawczej i związanej z nimi pedagogiki, to dzieło Bacha stało się prawdziwym kosmosem muzycznym. Chopin opanował wkrótce całość cyklu i przed swoimi występami, zawierającymi nawet wyłącznie własne kompozycje, ćwiczył Bacha. Oddziaływanie pianistyczne i duchowe bachowskich „rekolekcji” miało dla Chopina wielkie znaczenie w podtrzymaniu jego kondycji koncertowej.

W 1829 roku Felix Mendelssohn przywraca życiu koncertowemu zapomnianą *Pasję wg św. Mateusza*. Muzyka Bacha zaczyna kroczyć przez XIX wiek, wiek niezwykle oryginalnej twórczości muzycznej. Epoka ta asymiluje w jakimś stopniu dzieło Bacha, ale też rozumie je na swój sposób, tj. poprzez pryzmat aktualnej twórczości fortepianowej, symfonicznej i operowej. Czasy wirtuozów fortepianu lubują się w monumentalnych transkrypcjach dzieł organowych dokonanych przez Liszta, Tausiga i Busoniego oraz w „symfoniczacji” utworów zespołowych usuwając w cień oryginalne utwory, którym przypisuje się bardziej walory dydaktyczne niż koncertowe. Klawesyn i klawikord wychodzą z użycia i nikt wkrótce nie pamięta, iż utwory Bacha mają swe źródło w słyszeniu dźwięku dawnego instrumentarium. Na renesans klawesynu i barokowych organów wypadnie poczekać cały wiek do momentu, gdy rozpoczną swą działalność

wykonawczą i teoretyczną Albert Schweitzer (1875-1965) i Wanda Landowska (1879-1959). Jeszcze później pojawi się samo pojęcie stylowości i dążność do niej w wykonawstwie. Póki jednak epoka muzyki romantycznej jest żywotna, dzieło Bacha ulega nie tylko wielkim przeróbkom tekstu, ale także duchowi tzw. romantycznej interpretacji wyrażającej się w monumentalizacji aparatu wykonawczego, nazbyt wirtuozowskim traktowaniu utworów i afektacji niweczącej często istotę bachowskiej architektury dźwiękowej. Dążność do autentyczności w wykonywaniu Bacha pojawiła się wtedy, gdy zarysował się kryzys XIX-wiecznej kultury muzycznej, a uwaga wykonawców i słuchaczy zwróciła się głównie w stronę muzyki historycznej. Wspomniane przeobrażenia w podejściu do muzyki dawnej omawia szeroko w swojej książce pt. *Muzyka mową dźwięków* jeden z pionierów autentyzmu Nikolaus Harnoncourt (ur. 1929). Postulaty autentyzmu i stylowości wykonania zaczną więc interesować muzyków i muzykologów dopiero w XX wieku. Jeśli chodzi o zmianę nastawienia do muzyki Bacha, bezcenną pozycją stała się książka napisana przez Schweitzera w roku 1905<sup>1</sup>. W ślad za nią poszła koncertowa działalność tego wybitnego muzyka, teologa i lekarza.

Podobną działalność na niwie muzycznej podjęła polska klawesynistka Wanda Landowska. Przedtem jednak utworzone w 1850 roku w Lipsku Bach-Gesellschaft zajęło się publikacją kompletnego wydania dzieł swego patrona. Fakt ten położył podwaliny pod oczyszczenie tekstu bachowskiego z XIX-wiecznych naleciałości redaktorskich. Jednym z subskrybentów wydania był Johannes Brahms, którego niezwykle oryginalną twórczość fortepianową przenika duch bachowskiego ładu dźwiękowo-konstrukcyjnego. Równolegle z rosnącym w XX wieku zainteresowaniem starym instrumentarium, w tym klawesynem, utwory Bacha pojawiają się w koncertowym i płytowym repertuarze głośnych i uznanych pianistów – tym razem w wersji oryginalnej. Wybitny szwajcarski pianista Edwin Fischer (1886-1960) dokonuje w latach trzydziestych XX wieku pierwszego w historii nagrania kompletu *Preludiów i Fug z DWK*.

W Rosji zainteresowanie bachowskim repertuarem pianistycznym wykazuje Samuel Feinberg (1890-1962) i Tatiana Nikołajewa (1924-1993), pianistka poświęcająca Bachowi całe cykle recitali fortepianowych oraz urodzony w Żytomierzu genialny pianista rosyjski Światosław Richter (1915-1997). Wymienieni wykonawcy oraz amerykańska pianistka Rosalyn Tureck (1914-2003) to autorzy kolejnych edycji nagranych tego potężnego bachowskiego cyklu wydanych już po II wojnie światowej.

W połowie XX wieku pojawiła się wśród pianistów jeszcze jedna wielka indywidualność – Glenn Gould (1932-1982), który udowodnił swoją działalnością koncertową i nagraniową, że szeroka publiczność słuchać będzie także oryginalnego Bacha granego na fortepianie, o ile tylko artysta sprosta

---

<sup>1</sup> Albert Schweitzer *Johann Sebastian Bach, le musicien-poète*, Paryż 1905, wyd. niemieckie Lipsk 1905, liczne przedruki i tłumaczenia, tłumaczenie polskie M. Kurecka i W. Wirpsza. Kraków 1972, PWM.

wymaganiom tej muzyki. Gould posiadał nie tylko umiejętność twórczej interpretacji utworów Bacha, ale także analityczno-werbalnego objaśnienia ich przy fortepianie w licznych wykładach, filmach, artykułach, audycjach radiowych i telewizyjnych. Jednocześnie z jego działalnością rozwijający się po II wojnie światowej ruch autentyzmu w wykonywaniu muzyki dawnej przyniósł sztukę wybitnych klawesynistów wykształconych przez Landowską i jej uczniów. W świadomości muzyków zawodowych, teoretyków, a w końcu także słuchaczy zrodził się nowy problem: na jakim instrumencie powinna być wykonywana klawiszowa muzyka Bacha. Mocną stroną klawesynistów okazało się wsparcie interpretacji muzycznej gruntownymi studiami i argumentacją historyczno-muzykologiczną.

### 3. Fortepian czy klawesyn – antagonizm czy współistnienie

Zacytuję, co na temat różnic między grą fortepianową a klawesynową miał do powiedzenia Glenn Gould – pianista nie stroniący w swojej praktyce od klawesynu (nagrał suity klawesynowe Händla oraz kilka preludiów i fug Bacha): „Fortepian może analizować, ale analiza musi być szalenie wyostrzona, trzeba dokładnie wiedzieć, jak działa każdy głos. Na klawesynie lub organach można się z tym uporać znacznie mniejszym kosztem, gdyż instrumenty te same z siebie oferują niezwykłą klarowność. Kiedy siadasz do klawesynu, on mówi do ciebie tak: *Pokażę klarowniej niż którykolwiek instrument, jak sprawne są twoje palce.* Fortepian – przeciwnie - rzecze nam tak: *Cokolwiek mi powiesz, uczynię to maksymalnie niechlujnym, chyba że dostarczysz mi na tyle jasnej analizy, abym dokładnie zrozumiał, o co ci chodzi.* Na fortepianie zatem wszystko przybiera formę bardzo szczególnej i wielce spekulatywnej propozycji. Nie chcę, broń Boże, oczerniać klawesynu, ale jest on dużo mniej wymagający od fortepianu, nie narzuca tak rygorystycznej analizy, nie zmusza do zadawania sobie tylu pytań i udzielania odpowiedzi, które znaleźć trzeba w sobie.”

Glenn Gould pozostał przy fortepianie, dokonując mnóstwa nagrań bachowskich dzieł, często tyleż frapujących co kontrowersyjnych. Fascynacja klawesynem kryje się jednak za jego sztuką pianistyczną.

Stefan Rieger pisze: „Dla Goulda nie ma instrumentu idealnego, każdy jest ułomny i trzeba szukać zadawalających kompromisów – grać wbrew instrumentom zadając im gwałt. Toteż swój fortepian Gould pieczołowicie kastrował, kazał tak ustawiać mechanizm, by maksymalnie skrócić czas reakcji, i by muzyka wychodziła prosto spod palców.” Dodajmy, że pomogła mu w tym wyznawana filozofia „artystycznego fałszerstwa” pozwalająca na maksymalne wykorzystanie możliwości nagraniowego studia dla osiągnięcia zamierzonego rezultatu muzycznego – na płytach.

Oddajmy jeszcze na chwilę głos Stefanowi Riegerowi: „Kiedy gra Gould, przemawiają także głosy środkowe, ukazują się przesła i zwodzone mosty, rozplątują się węzły harmoniczne, uśmiecha się pizzicato lub strofuje nas marcato, ukryty w kontrapunkcie refren. Fortepian umożliwia niezliczone, subtelne manewry.” Gould z kolei pisze: „Powiedzmy, że w głosie sopranowym przewija się seria figuracji emitowanych z pewną siłą. Równocześnie w alcie wtóruje im seria innych motywów, którymi w przeciągu jednego taktu pragniemy podeprzeć sopran, ścisząc go o jedną trzecią, a w następnym zaś takcie czynimy odwrotnie.”

Pytanie, czy mamy grać na klawesynie czy fortepianie, dotyka bezpośrednio zagadnień autentyczności wykonania muzyki dawnej. Stojąc po stronie nowych nurtów wykonawczych muzyki dawnej, pragnę jednak zwrócić uwagę na pewien ważny aspekt dotyczący percepcji tej muzyki w ogóle. Skażeni monumentalizmem XIX-wiecznej symfoniki i wirtuozowskich utworów fortepianowych, odbieramy muzykę dawną z pewnością inaczej niż ludzie, dla których była ona tworzona. Psychologiczne właściwości odbioru muzyki mogą stać się źródłem niespodzianek i niepowodzeń na wspomnianej drodze autentyczności wykonawczego. Wykonanie na instrumencie z epoki, wystudiowane naukowo w oparciu o wiedzę o starych praktykach wykonawczych, może często nie przemówić do współczesnego słuchacza, jeśli nie wesprze go talent, osobowość i przeżycie muzyka – odtwórcy. W tym należy szukać wytłumaczenia faktu, że pianiści, którzy z punktu widzenia czystości stylu grzeszą przeciw niemu, wybierając fortepian, osiągają częściej większy oddźwięk u słuchaczy niż ich koledzy klawesyniści. Niemalą rolę odgrywa tu wspomniany uprzednio fenomen późnych dzieł Bacha, pozwalający nazwać go najbardziej „pianistycznym” kompozytorem wśród tworzących na klawesyn.

Niezwykle cennych uwag do poruszonego przeze mnie zagadnienia dostarcza komentarz prof. Jana Ekiera do *Fantazji chromatycznej i Fugi*, wydanej w 1955 roku przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne pod jego redakcją. W komentarzu ogólnym do tej edycji, określając założenia wspomnianego wydawnictwa, Jan Ekier pisze m.in.: „W każdej (...) wielkiej twórczości obok jej wartości niezmiennych, które zawarte są w samym tekście muzycznym, istnieją również wartości zmienne, związane ściśle z danym okresem. Do nich zaliczyć należy: instrument, na który dany utwór został napisany, zwyczajnie wykonawcze właściwe odtwórcom danego okresu, sposób słuchania muzyki (przestrzeń, w której się ją wykonywało, ilość słuchaczy). Gdybyśmy chcieli zapoznawać zmienność tych składowych muzyki, musielibyśmy do dziś dnia grać *Fantazję chromatyczną i Fugę* na dwumanualowym klawesynie z klawiaturą pedałową (...), wykonywać ją w małym pomieszczeniu w nielicznym gronie słuchaczy. Tymczasem możliwości współczesnego fortepianu, wielkie przestrzenie akustyczne sal koncertowych, wypełnione idącą często w tysiące ilością słuchaczy – zmieniają pierwotne proporcje pomiędzy wewnętrzną zawartością utworu a jego zewnętrzną realizacją. Innymi słowy, gdybyśmy w wielkiej sali

pełnej publiczności odegrali *Fantazję chromatyczną i Fugę* na współczesnym fortepianie, lecz w zakresie skali dawnego klawesynu, mogłaby ona sprawić wrażenie emocjonalnie nieproporcjonalnie słabsze niż zagrana na klawesynie za czasów Bacha, w odpowiadających temu okresowi warunkach. Można wprawdzie w pewnym stopniu liczyć na częściowe wyrównanie tych proporcji w związku ze zwiększeniem możliwości dynamicznych fortepianu, z drugiej jednak strony niewykorzystanie pozostałych jego możliwości wydaje się być sztuczne i stanowić linię najmniejszego oporu.”

Tak więc sens wykonania fortepianowych muzyki Bacha nie tylko w praktyce szkolnej, ale i koncertowej, jest moim zdaniem jasny. Działania pianistów i klawesynistów w tej materii dopełniają się, ukazując nam niezwykle bogactwo bachowskich myśli muzycznych pod różnym kątem.

#### **4. Podstawowe elementy interpretacji dzieła**

Z zawartego w poprzednich rozdziałach naświetlenia ogólnego tematu wyraźnie wynika, że pianista opracowujący kompozycje Bacha znajdzie się w bardziej złożonej sytuacji niż klawesynista, dla którego w kontekście studiów nad muzyką dawną wiele spraw dotyczących interpretacji będzie bardziej oczywistych. Również pianiście wiedza taka jest nieodzowna, lecz musi on także zastanowić się, jak uwzględnić specyfikę brzmieniową swego instrumentu w odtwarzaniu interesującej go muzyki. Spróbuje pokrótce wskazać kilka najważniejszych problemów, co do których powinien on zająć stanowisko.

##### **a) stosunek wykonawcy do urtekstu**

Rozpowszechniona od paru dziesiątków lat praktyka opracowywania utworów wielkich twórców w oparciu o tekst źródłowy z niemiecka zwany urtekstem, ze wszech miar słuszną, powinna także znaleźć zastosowanie, gdy sięgamy po jakikolwiek utwór Bacha. Jednak moim zdaniem sytuacja będzie zupełnie inna, kiedy opracowujemy na podstawie urtekstu utwór Bacha, a inna, jeśli będzie to np. utwór Chopina. Rzecz w tym, że ilość informacji zawartych w urtekście Beethovena, Chopina czy Brahmsa jest niepomiarowo większa niż w urtekście bachowskim. Można powiedzieć, że urtekst Bacha, choć jest już zapowiedzią wyłomu w dawnej praktyce notacji, z racji dokładniejszego sposobu zapisania wielu elementów, w tym także ozdobników, pozostaje tylko zapisem samego utworu. Urtekst chopinowski jest już w dużym stopniu zapisem **wykonania** utworu. Jeśli zastanowimy się nad pojęciem wierności tekstowi, możemy dojść do wniosku, że ma ona inny charakter właśnie w przypadku, gdy na pulpicie stoi urtekst bachowski (barokowy). Jeśli wiernie odczytamy urtekst chopinowski, to wyobrażenia i muzykalność są w stanie uskrzydlić naszą pracę

nad utworem na dalszym etapie. Urtekst bachowski zawiera za mało informacji na temat wizji wykonawczej utworu, a czysta intuicja nie zawsze może wyznaczyć wykonawcy właściwy kierunek interpretacji.

Rozwijający się w I połowie XX wieku i stojący w opozycji do tzw. romantycznego wykonawstwa kierunek w interpretacji muzyki dawnej zdawał się postulować zasadę: „gramy tylko to, co jest w urtekście i nic więcej”. Zasada ta była odwróceniem myślenia romantyków, którzy odczuwali potrzebę „wzbogacania” tekstu bachowskiego licznymi subiektywnymi elementami. Kierunek ten oddziałł zwłaszcza na wykonawstwo niemieckie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przynosząc jednak często wykonania suche i pozbawione muzycznego przeżycia. Dziś w XXI wieku jest jasne dla każdego myślącego muzyka, że sam urtekst bachowski nie wystarczy do kreowania muzyki i oddziaływania na słuchacza. Konieczny jest duży zasób wiedzy i chociażby ogólna znajomość tematu. W pojęciu wierności urtekstowi bachowskiemu zawierać się więc będzie eo ipso znajomość zasad retoryki, ornamentacji, alteracji rytmicznych i praktyki wykonawczej. Tylko wyposażeni w takie narzędzia będziemy w stanie zredagować urtekst Bacha tak, by odnaleźć w nim właściwy styl wykonania. O wierności tekstowi bachowskiemu nie zadecyduje zmiana rytmiczna lub melodyczna, dodanie lub ujęcie ozdobnika, o ile zabiegi te wykona osoba dysponująca wiedzą i smakiem artystycznym oraz będą się one mieścić w szeroko pojętym stylu. Warto pamiętać o tym, że praca z urtekstem bachowskim to wielka przygoda artystyczna, w której zafascynowany muzyką pianista, a także pedagog może wykazać wiele inicjatywy. Osobną rzeczą jest z pewnością stosowanie urtekstu w pedagogice pianistycznej na różnych szczeblach kształcenia. Niewątpliwie korzystanie z sensownie zredagowanego wydania jest lepszym rozwiązaniem na etapie małego i średniego zaawansowania w nauce gry; ułatwia pracę pedagogowi i nie zaskakuje ucznia. Niemniej wprowadzanie urtekstu do praktyki szkolnej powinno mieć miejsce już na etapie *Inwencji*, gdyż rozwija intuicję artystyczną i samodzielność myślenia ucznia. W tym momencie edukacji rola dobrej orientacji pedagoga w omawianym zakresie repertuaru jest nie do przecenienia.

## **b) zagadnienia agogiczne i rytmiczne**

Zapoznający się z urtekstem *Preludiów i Fug* wykonawca nie napotka na określenia tempa postawione ręką Bacha poza kilkoma wypadkami. Również w *Toccatach* są one sporadyczne. W *Konercie włoskim* spotykamy je w II i III części. Skąpość oznaczeń agogicznych wynika z tego, że w kwestii tempa w epoce Bacha panowały reguły znane wszystkim muzykom; konieczność opatrzenia tekstu oznaczeniem tempa istniała przede wszystkim wtedy, gdy podkreślić trzeba było w utworze nietypową sytuację i odstępstwo od przyjętych zasad.




Wielki znawca muzyki dawnej Nikolaus Harnoncourt wskazuje w książce *Muzyka mową dźwięków* na fakt, iż po roku 1600 różnice tempa wyrażane są za pomocą różnych wartości czasowych nut. Pierwsze określenia tempa są jeszcze potwierdzeniem obrazu graficznego nut: *tardo*, *lento*, *presto*, *allegro* pojawiają się w tych miejscach, w których długie lub krótkie wartości narzucają tempo powolne lub szybkie. Wpływ tego sposobu myślenia możemy jeszcze odnaleźć w niektórych utworach Bacha.

Pojawiające się w XVII i XVIII wieku i wywodzące się z potocznego języka włoskiego określenia tempa odnoszą się w wielu wypadkach bardziej do typu afektu niż tempa. Afekt przesądzał o tempie utworu, toteż pierwotnie *allegro* oznaczało afekt radosny, szybkie tempo lub drobne wartości w tempie neutralnym. W muzyce renesansowej istniało tempo podstawowe, wynikające z natury – np. z tempa kroku lub uderzeń pulsu, wobec którego inne tempa pozostawały w jakiejś relacji. Zapewne z tych dawnych reguł wywodzi się pogląd, że u Bacha mamy do czynienia z tempem *moderato* elastycznie rozszerzanym o wolniejsze i szybsze jego warianty. Harnoncourt pisze: „Za czasów Bacha tempo utworu, jeśli brakowało dodatkowych wskazówek, wydedukować można było z czterech danych: z afektu muzycznego (który należało subtelnie odgadnąć), z oznaczeń miary taktowej, z najdrobniejszych wartości nutowych pojawiających się w utworze oraz ilości akcentów w obrębie taktu. Wyniki uzyskane drogą takiej dedukcji na tyle dokładnie zgadzają się z informacjami pochodzącymi z innych źródeł (jak np. utworów przeznaczonych do nauki gry), że można uznać je za wiarygodne.”



W kontekście ustaleń badaczy dawni wykonawcy stosowali tempa szybsze od tych, jakie chcielibyśmy im przypisać, a szczególnie dotyczyło to części wolnych. Jeden z pierwszych biografów Bacha – Johann Nicolaus Forkel – powołuje się tu na wypowiedź syna Jana Sebastiana Bacha – Carla Philippa Emanuela, który twierdził, że ojciec wykonywał swe własne utwory zazwyczaj bardzo szybko.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu aspektowi sprawy. Pytanie brzmi: Kiedy tempa utworu należy przestrzegać rygorystycznie, a kiedy wpływa ono na treść utworu w stopniu znacznie mniejszym? Otóż wskazałbym na *suites* jako ten rodzaj repertuaru, gdzie samo tempo i relacje temp w poszczególnych tańcach odgrywają istotną rolę. Możliwość swobodniejszego doboru temp widziałbym w wykonywaniu utworów polifonicznych, których istota nie zmienia się wraz z przyjęciem nieco wolniejszego czy nieco szybszego tempa, o ile pozostałe elementy „mowy dźwięków”, a zwłaszcza artykulacja sprawi, iż wykonanie będzie plastyczne.

Dzieła Bacha przynoszą również ciekawe przykłady niezgodności starych reguł z ukształtowanymi przez wiek XIX. Matematycznie dokładna notacja za czasów baroku nie była bowiem znana, a upowszechniła się dużo później. Do typowych przykładów należą tu: interpretacja rytmu punktowanego i tzw. alteracje rytmiczne.

Na niejednoznaczność rytmu  wskazuje znów Harmoncourt. Dobrze pojęta praktyka barokowa dopuszcza jedynie postępującą różnicę w punktowaniu. Rytm ten może być odczytany raz jako prawie równe ósemki, innym razem jak np. w *Fudze D-dur* z I tomu DWK lub *Uwerturze francuskiej*, a także w innych wypadkach, możemy zinterpretować go jako tzw. rytm francuski, pod tym jednak warunkiem, że nuty w zapisie tego rytmu nie są opatrzone łukami. Wtedy szesnastka przekształci się w trzydziestodwójkę podążając energetycznie ku następnej ósemce.

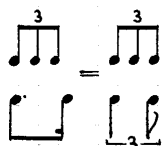

Inny przykład:

:  

dziś przedstawiany jako:

i chyba niesłusznie, gdyż oryginalny zapis wskazuje na wieloznaczność odczytania i jest typowym przykładem „niearytmetyczności” dawnej notacji (*Gigue* z *I Suity francuskiej d-moll*).

Inną typową dla Bacha alteracją rytmiczną jest traktowanie rytmu punktowanego w kontekście trioli w sąsiednim głosie:

 oraz 

Ten pierwszy przykład spotykamy w *fudze* z *Toccaty g-moll* i *Corrente* z *Partity B-dur*, drugi w *Ouverture* z *IV Partity D-dur* (przykłady 1, 2, 3 na stronie następnej).

1.

*Toccaty g-moll*, t. 79 - 86

**79** FUGA



2.

Partita B-dur, Corrente, t. 1 - 6

Corrente

3.

Partita D-dur, Ouverture, t. 1 - 6

Ouverture

Zapis

mamy prawo zagrać jako

lub

(Uwertura francuska – przykład 4).

4.

Uwertura francuska, t. 1-7

To tylko niektóre najbardziej typowe przykłady alteracji rytmicznych dających wykonawcy wolność wyboru w myśl zasady: „możemy to zagrać w taki sposób, lecz nie musimy”. Można wskazać też pokazną listę przykładów, kiedy nie stosuje się alteracji rytmicznych, choć z pozoru jest to możliwe.

Do zagadnień związanych z rytmem i tempem należy stosowanie rubata. Jego wyrafinowane formy spotykamy często w interpretacjach wybitnych klawesynistów. Ze względu na specyfikę instrumentu środek ten staje się bardzo ważnym czynnikiem ekspresji. Interpretacja fortepianowa również dopuszcza tego rodzaju podejście, np. w partiach recytatywnych toccat, w improwizacyjnym „stilus fantasticus”; stosowanie rubata jednak powinno być przepuszczone przez filtr dobrego smaku wykonawcy.

### c) artykulacja i retoryka

Można zaproponować kilka mniej lub bardziej wnikających w istotę zjawiska definicji słowa artykulacja. Artykułować znaczy dzielić na człony, przedstawiać punkt po punkcie, wyodrębniać poszczególne części z jakiejś całości, zwłaszcza dźwięki i sylaby słów. W praktycznej definicji do celów muzyczno-wykonawczych artykulację można określić jako wszystkie zjawiska związane z łączeniem i oddzielaniem dźwięków. Problem artykulacji szczególnie dobitnie ujawnia się w muzyce barokowej. Gdybyśmy jakkolwiek utwór Bacha zagrali tylko legato, otrzymalibyśmy potok dźwięków, który w żadnym przypadku nie przypominałby np. sensownej wypowiedzi słownej. Trafność porównania muzyki tego typu do języka mówionego łatwo wyczuć intuicyjnie, jak i udowodnić w wywodzie teoretycznym. Przyjmując, że muzyka Bacha z racji naszego długiego dystansu czasowego od momentu jej powstania jest pewnym językiem obcym do nauczenia, musimy, podobnie gdy uczymy się języka obcego, poznać słówka, gramatykę i wymowę (czyli artykulację) oraz zasady rządzące w tej muzyce cezurami i akcentami. Jednakże tylko teoretyczne poznanie wymienionych czynników i zastosowanie ich w grze nie gwarantuje naturalności naszej wypowiedzi muzycznej. Wyuczone zasady muszą niejako zejść do podświadomości i z tego poziomu kierować spontanicznym muzykowaniem. Przypomina to sytuację, gdy po długiej i świadomej nauce języka obcego, zaczynamy nim po prostu mówić. Świadom faktu, że artykulacja i retoryka to materiał do osobnego wykładu lub pracy naukowej, ograniczę się do poruszenia paru aspektów zagadnienia, co do których spotykam się z nieporozumieniami np. w praktyce pedagogicznej.

Bachowskie urteksty zawierają nader skąpe uwagi odnośnie artykulacji w jego utworach. Pewne wskazówki znajdujemy jednak głównie w głosach orkiestrowych. Dysponując jako lipski kantor młodymi niedoświadczonymi muzykami zmuszony był wbrew powszechnej praktyce wypisywać artykulację. Za koniecznością wypisania artykulacji świadczyłaby też jej niejednoznaczność

pozwalająca niekiedy na różne warianty. To prawdziwie bezcenny klucz do bachowskiej „mowy dźwięków”.

Podstawowe znaki artykulacyjne jak łuk, kreskę pionową i kropkę spotykamy, choć rzadko, w utworach, lecz ich znaczenie nie zawsze jest takie samo jak w muzyce późniejszej. Łuk artykulacyjny oznacza energetyczne podporządkowanie dźwięków pierwszemu z nich, który jest akcentowany (przykład 5).

5.

*II Suita angielska, Prélude, t. 1 – 6.*

Prélude

Długiego łuku frazowego Bach nie znał. Jeśli zanalizujemy zacytowany fragment *Preludium z II Suity angielskiej a-moll* wiedząc, że drobnych łuczków nie wypisano, zauważymy że na pierwotną metryczną hierarchię nakłada się hierarchia dźwiękowa wynikająca z artykulacji, a z pozoru monotonne przebiegi szesnastkowe zaczynają żyć pod palcami wykonawcy. A oto inny przykład z *Preludium a-moll z II t. DWK* (przykład 6).

6.

*Preludium a-moll z II t. DWK, t. 1–5.*

Preludium a-moll z II t. DWK

Kluczem do swoistego „ustrukturalizowania” figuracji jest jak widać następstwo, małych (sekundy) i większych interwałów. Stopień akcentacji łuków leży w moim pojęciu w dziedzinie dobrego smaku wykonawcy, gdyż żadnej zasady tu nie można brać dosłownie. Może to być ledwie wyczuwalna „antypulsacja” pozostająca w opozycji do podstawowego 1, 2, 3, 4, rzecz jasna bez podnoszenia ręki z klawiatury. Wnioski płynące tylko z tych dwóch przykładów (a można ich przytoczyć więcej) pozwalają mówić o wielkim bogactwie bachowskiej figuracji instrumentalnej, jakże dalekiej od monotonii rytmicznej instruktywnych etud. Opisane zjawisko muzyczne jest jakby na granicy artykulacji i dynamiki – można nazwać je mikrodynamicą mowy odnoszącą się do poszczególnych sylab i wyrazów. Ta „mikrodynamika”, traktowana w baroku jako zagadnienie należące do artykulacji, jest w muzyce Bacha ważniejsza niż „makrodynamika”, która – jak to udowodnię później – ma znaczenie drugorzędne.

Interesujących kryteriów w poszukiwaniu artykulacji, zwłaszcza tematów w utworach polifonicznych, dostarcza *Przewodnik interpretacji pianistycznej* autorstwa niemieckiej pianistki i muzykologa Siglind Bruhn<sup>2</sup>. W rozdziale zatytułowanym *Artykulacja i sposoby wydobywania dźwięków w barokowym stylu polifonicznym* dzieli ona utwory polifoniczne na dwie kategorie: interpretowane „raczej żywo” i „raczej spokojnie”, podając zarazem kryteria rozróżnienia w urtekście tych kategorii. I tak przewaga skoków melodycznych, pasaży lub gam i figuracyjnych wzorów oraz/lub rytmiczne wzory z przeważającymi dwoma różnymi wartościami nut pozwalają zaszeregować utwór jako wykonywany „raczej żywo”. Z kolei utwory wykonywane „raczej spokojnie” charakteryzują się przewagą sekund i małych interwałów z dodanymi pojedynczymi dużymi interwałami oraz większą rytmiczną różnorodnością z trzema lub więcej odmiennymi wartościami nut. Tym dwóm charakterom autorka przypisuje konwencje artykulacyjne. W utworach granych „raczej żywo” pomiędzy dwóch wartości nut dłuższe grane są non legato, krótsze legato z wyjątkiem rozwiązań appoggiatur oraz ukrytych struktur dwugłosowych. W utworach wykonywanych „raczej spokojnie” każda nuta należąca do linii melodii ma być grana legato bez względu na ich wartości z wyjątkiem kadencyjnych nut basowych (non legato), a następstwo dwóch lub więcej skoków - non legato. W tym nieco schematycznym wywodzie autorka przedstawia również katalog utworów, w których sytuacja jest „dwuznaczna”. Podane kryteria zilustrowane są bogato licznymi przykładami rozwiązań artykulacyjnych w utworach.

W tym miejscu pokusiłbym się o sformułowanie bardzo ogólnej wskazówki wykonawczej orientującej grającego. Każdy mianowicie wyłom zarówno w melodycznym jak i rytmicznym porządku dźwięków może być pretekstem do zmiany artykulacji, zaakcentowania dźwięku itd. Ponadto artykulacja to

---

<sup>2</sup> Siglind Bruhn *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, tłumaczyły Lidia Kozubek, Irena Poniatowska. Katowice 1998, Wydawnictwo Unia Jerzy Skwara.

podstawowy środek w ukazaniu napięć w temacie (temat *Fugi c-moll* z I t. DWK (przykład 7).

7.

*Preludium c-moll* z I t. DWK, t. 1 – 6.

Następstwa kwart w kontekście sekund oddzielamy tu portatem. Wiąże się to też z przejściem z szesnastek na ósemki. Synkopa na as<sup>1</sup> w 2. takcie tematu powinna także być uwypuklona. Podobnie postąpimy w temacie *Fugi Cis-dur* z I t. DWK oddzielając ósemkowe skoki interwałowe (przykład 8).

8.

*Fuga Cis-dur*, I t. DWK, t. 1 – 6.

W *Fudze d-moll* z I t. DWK (przykład 9) respektujemy autorski łuk i klin w 2. takcie oraz wyraziście zdejmujemy dźwięk b<sup>1</sup> oznaczony klinem oddzielając ten dźwięk od następnego g<sup>1</sup>. Trafna artykulacja wiąże się też z podkreśleniem napięć w temacie.

9.

*Fuga d-moll, t. I DWK, t. 1 – 7.*

W *Fudze es-moll* z I t. DWK (przykład 10) dyskretnie oddzielamy skoki kwintowe, prowadząc w ścisłym legato następstwa sekundowe i podkreślamy po oddzieleniu dźwięk a<sup>1</sup> w t. 2. itd. W niektórych tematach zwłaszcza bogatych rytmicznie i melodycznie nasunąć się mogą dwa lub więcej warianty artykulacyjne.

10.

*Fuga es-moll, t. I DWK, t. 1 – 8.*



W *Fudze As-dur* z I t. DWK (przykład 11a,b) spotkamy wśród wykonań znanych pianistów zarówno legatową (a) jak i portatową (b) interpretację.

11a.

*Fuga As-dur, t. I DWK, t. 1 – 6.*

11b.

*Fuga As-dur, t. I DWK, t. 1 – 6.*

W *Fudze B-dur* możemy zagrać trzy pierwsze dźwięki legato i następnie oddzielić kwartę  $f^1$   $b^1$  i sekstę  $b^1$   $d^1$ , choć wykonanie będzie moim zdaniem naturalniejsze, gdy dźwięk  $b^1$  zostanie związany z poprzednim, a dopiero sekstę zagramy oddzielając dźwięki (przykłady 12a i 12b).

12a

*Fuga B-dur, t. I DWK, t. 1 – 8.*

12b

Fuga B-dur, t. I DWK, t. 1 – 8.

W *Fudze h-moll* z I t. DWK Bach wypisuje tak charakterystyczne dla swojego stylu trocheje na postępach sekundowych oddzielanych większymi interwałami. Może to być wskazówką dla zachowań wykonawcy w podobnych sytuacjach (przykład 13).

13.

Fuga h-moll, t. I DWK, t. 1 – 7.

Inny ciekawy autorski „wtręt” agogiczny i artykulacyjny stanowią kliny w *Presto e staccato* w *fudze z Toccaty fis-moll*. Poza opatrzeniem wspomnianego odcinka określeniem agogicznym i artykulacyjnym znajdujemy tu znaki klinów nad nutami tematu. Może kompozytor miał wątpliwości, że ktoś zagra tu postępy sekundowe legato, czyli tak, jak się to na ogół dzieje w takim kontekście (przykład 14).

14.

Tocatta fis-moll, t. 47 – 52.

Przykłady można by mnożyć. Niektórzy badacze, w tym zarówno Schweitzer jak i współczesna nam Siglind Bruhn wskazują na smyczkową proveniencję tematów w utworach klawesynowych Bacha oraz na ich złożoność budowy i żywość rytmiczną przejawiającą się poprzez artykulację i akcentację. Bruhn proponuje nawet, by grający na klawiszowym instrumencie przy decydowaniu o detalach artykulacji „postępował jak koledzy – smyczkowcy”. W zasadzie słuszna ta wskazówka wymagałaby uzupełnienia o pytanie, jakich smyczkowców mamy tu słuchać. Ci tradycyjnie kształceni stosują osławiony „bachowski smyczek” z I połowy XX wieku i uproszczone *detaché* niwelujące bogactwo wiązań dźwiękowych w muzyce Bacha. Ten aspekt sprawy wymagałby jednak osobnego artykułu.

Spotykana również w różnych opracowaniach uogólniająca i wielce bałamutna uwaga o śpiewności w grze bachowskiej nie nadaje się do rozważań na wyższym poziomie, a raczej może być wskazówką w nauczaniu mniej zaawansowanych uczniów. Śpiew bowiem i jego zasady ulegały również przeobrażeniom na przestrzeni wieków. Zatem śpiewność bachowska, śpiewność Schumanna czy Verdiego to chyba różne systemy pojęć w muzyce.

W interpretacji fortepianowej szybkie przebiegi (np. szesnastkowe) nie dadzą się grać legato i może w ogóle nie powinniśmy tu dążyć do *legato* jak w romantycznej kantylenie. Wszak legato klawesynowe też nie było dosłowne. Zdecydowanie ciekawiej zabrzmiał tu quasi klawesynowe *poco legato* z charakterystycznym powietrzem między dźwiękami, na grubość warstwy którego mamy subtelny wpływ. Takie podejście przydaje utworom wirtuozowskiego blasku.

W konkluzji tego rozdziału chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że w pewnym sensie zjawiska metryczne, rytmiczne i artykulacyjne wzajemnie się wiążą i determinują. Zastosowanie właściwej artykulacji uwypukla bogactwo życia rytmicznego tej muzyki, a z kolei dbałość o porządek metro-rytmiczny (puls) uplastycznia „mowę dźwięków”. Antyprzykładu dostarczają niektóre nagrania

dawnych pianistów i orkiestr, gdzie zniwelowana artykulacja, przechodząca w romantyczne frazowanie, daje w percepcji wrażenie gry ciężkiej, pozbawionej wdzięku i naturalnej pulsacji oraz nacechowanej sztucznym patosem.

#### **d) dynamika i stosunek wykonawcy do możliwości brzmieniowych fortepianu**

Wyrażone powyżej poglądy na temat artykulacji w grze na fortepianie dotyczą już wyraźnie specyfiki fortepianowego ujęcia dzieł Bacha. Fortepian – instrument potężny i dynamiczny zdaje się nie pasować do kameralności dzieł klawesynowych. Pokonaniu tego problemu służyły wspomniane na początku adaptacje Steinwaya dokonywane przez Goulda dla potrzeb tego rodzaju wykonawstwa. Najważniejszą rolę odgrywa tu jednak wrażliwość i sprawność pianisty potrafiącego wszechstronnie kształtować brzmienie instrumentu zarówno w warstwie artykulacyjnej jak i dynamicznej „naginając” je do wymagań repertuaru bachowskiego. Możliwe tu jest nawet coś, co można określić mianem „klawesynizacji” fortepianu, do czego dążył często cytowany tu artysta. Współczesny pianista Vladimir Feltsman zdecydował się na inną wizję fortepianową tej muzyki. Wyzyskuje on możliwości fortepianu szukając inspiracji w również bachowskim instrumencie – organach. W żadnym wypadku zabiegi te nie powinny być rozumiane zbyt dosłownie.

Albert Schweitzer zdegustowany XIX-wiecznym podejściem do dynamiki współczesnych mu pianistów, „niearchitektonicznością” ich myślenia muzycznego, już sto lat temu postuluje przede wszystkim „ujęcie tarasowe” dynamiki, uzasadniając to właśnie szeroko zakrojonym planem horyzontalnym muzyki Bacha. Również młodszy od Schweitzera znawca przedmiotu Herman Keller w swojej książce pt. *Die Klavierwerke Bachs* wydanej w 1950 roku wyraża pogląd, że falowanie dynamiki w utworach granych na fortepianie jest symptomem przyjęcia niewłaściwej drogi w interpretacji tych utworów. Keller pisze: „*Tego rodzaju dynamika <huśtawkowa>, nadająca niektórym kompozycjom Beethovena nieodpartą siłę wyrazu, jest u Bacha zupełnie nie na miejscu*”. Według ówczesnej estetyki francuskiej, muzyka twórcy Preludiów i Fug to „*musique d'une teneur*”, czyli muzyka jednego brzmienia lub jednej zasadniczej barwy, która w krótkich utworach powinna być utrzymana od początku do końca. Większe, wieloczęściowe kompozycje – toccaty, suity, koncerty – rejestrujemy podobnie jak utwory organowe, nadając każdej części z osobna inną barwę dźwiękową. W klawesynowych utworach spotykamy oznaczenie forte i piano wypisane pełnymi słowami. W tego rodzaju dziełach jak *Koncert włoski* i *Uwertura francuska* jest to oznaczenie zmian rejestrów.

W utworach polifonicznych naturalną regulatywność dynamiczną zapewniają kolejne wejścia głosów w fudze oraz milknięcie niektórych głosów na pewnych

odcinkach utworu. W horyzontalnym przebiegu fugi zmiany makrodynamiczne mogą dotyczyć interludów i kolejnych przeprowadzeń tematu, które zauważyć możemy poprzez zmiany gęstości brzmienia fortepianu.

Powyższe uwagi nie oznaczają bynajmniej podniesienia monotonii wykonania do rangi artystycznej zasady. Mikrocieńczenie dynamiczne i artykulacyjne powinno być obecne w prawdziwie artystycznej grze fortepianowej. Niemniej jednak wskazują one na to, iż dynamika nie odgrywała roli czynnika formotwórczego w tej muzyce, jak to było później, ale jedynie podkreślać mogła architekturę dzieła. Z tego też względu w niektórych fugach nie należy starać się o sztucznie wyspekulowane zmiany makrodynamiczne, jeśli plan architektoniczny utworu do tego wyraźnie nie upoważnia (np. długie odcinki epizodyczne w *Fudze h-moll* z I t. DWK).

Z zagadnieniami dynamicznymi wiążą się w przypadku użycia fortepianu właściwe proporcje między siłą brzmienia poszczególnych głosów utworu polifonicznego. Dynamika to ten aspekt wykonania, nad którym pianista musi stale panować, mając na uwadze o wiele większe dynamiczne możliwości kształtowania dźwięku tego instrumentu w zestawieniu z klawesynem i swoistą jego „labilność” – zaletę bezcenną w zastosowaniu do utworów z epok pełnego rozwoju fortepianu, tu jednak mogącą – używając słów Goulda – uczynić efekt maksymalnie niechłujnym.

#### e) **ornamentacja w świetle specyfiki brzmienia fortepianu**

Niektórzy pianiści, zwłaszcza młodzi adepci tej sztuki, uważają ornamentację bachowską za problem nie do pokonania. Zdarza się, że nawet student nie chce grać suity, bo „tam jest dużo ozdobników”. Tymczasem mamy tu wyraźne wskazówki Bacha co do realizacji znaków ornamentalnych w jego utworach zawarte na trzeciej stronie *Klavierbüchlein* dla Wilhelma Friedemanna z 1720 roku. Ponadto rozprawka o „manierach” zawarta jest w *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* Carla Philippa Emanuela Bacha. Nie będę powtarzał głównych zasad dotyczących mordentów, tryli, obiegników i ozdobników złożonych, jako że dostępna literatura dokładnie je podaje wraz z przykładami, a prawdziwym studium poprawnego zastosowania bachowskich wskazówek jest *Aria z Wariacji Goldbergowskich* zamieszczona w książce H. Kellera *Die Klavierwerke Bachs*.

Bardzo obszernym studium zasad ornamentacyjnych, również w utworach z epoki baroku, zajmuje się Siglind Bruhn w swoim *Przewodniku interpretacji pianistycznej*, zestawiając zasady zdobnictwa w różnych stylach i podając kryteria użycia ornamentów w różnych kontekstach muzycznych.

Spróbuję więc uchwycić jedynie główne zasady rządzące ozdobnikami fortepianowymi w zestawieniu z wersją klawesynową. Ornamentacja jest również terenem działania wykonawcy, gdzie obok wykształcenia przejawiać się powinien jego dobry smak. Różnice w brzmieniowości fortepianu i klawesynu sugerują umiar w zdobnictwie, nawet jeśli nasza fantazja zgadza się

ze stylem i zasadami. W *Gigue* z *II Suity francuskiej* (przykład 15) w wydaniu Petersa pod red. Kellera spotykamy ornamenty, których nie było w najwcześniejszych odpisach utworu. Rozmieszczenie mordentów na długich nutach i ich gęstość sugerują, że redaktor myślał raczej o wykonaniu fortepianowym. Na niektórych krótszych nutach np. na w lewej ręce sugerowałbym opuszczenie mordentów, jeśli zakłócić by one miały zdecydowany rytm utworu.

15.

*II Suita francuska, Gigue, t. 1 – 11.*

Gigue

Z kolei sarabanda z tej suity, zgodnie z bachowskimi zasadami wyłożonymi przy okazji saraband z *II* i *III Suity angielskiej*, przy powtórce mogłaby być bogaciej wyposażona w ornamenty. Surowość sarabandy z *I Suity francuskiej* również skłania do takiego postępowania, podobnie w innych sarabandach.

W wielu miejscach jak np. w zakończeniach utworów lub ich części, Bach nie stawia znaków ornamentacyjnych (np. mordentów), ale ich użycie jest oczywiste; podobnie jak tam, gdzie fragmenty tekstu są analogiczne i kompozytor nie stawia znaków lub robi to niekonsekwentnie.

#### f) pedalizacja jako element specyficznie fortepianowy

Nie ma w współczesnej praktyce wykonawczej instrumentu, w którym urządzenie nazywane pedałem miałyby to samo działanie co w fortepianie. Efekt dźwiękowy związany z użyciem pedału jest właściwy tylko temu instrumentowi. Poza jasnym chyba dla każdego zastosowaniem brzmieniowo-kolorystycznym w utworach romantyków i impresjonistów pedał ma ogromne znaczenie w aspekcie wykonania, który określiłbym jako konstrukcyjny. Sytuacja ta zachodzi wtedy, gdy według Siglind Bruhn należy „zebrać w

*brzmienie wertykalne dźwięki uderzane w całości lub częściowo jeden po drugim tj. w następstwie horyzontalnym*". Z takim zastosowaniem pedału mamy do czynienia w utworach, które napisano specjalnie na fortepian i które powstały z wyobraźni dźwiękowej zdeterminowanej użyciem pedału (np. utwory Chopina). W utworach Bacha wykonywanych na fortepianie pedalizacja jawi się jako „przybysz z zewnątrz”, nie związany integralnie z wykonywaną muzyką.

Ewentualne rozstanie z pedałem, choćby na krótko, pianiści przeżywają dotkliwie; niektórzy przecież prędzej zaczynają grać nogami na pedałach niż palcami na klawiaturze. Podany wyżej sposób pedalizacji wyraźnie nie przystaje do polifonicznych utworów Bacha, gdzie kryterium wertykalno-harmoniczne nie jest wystarczającą wskazówką do zmian pedału, a należy wziąć pod uwagę horyzontalność polifonicznego przebiegu. Jednakże kierunek „purystyczny” w tej materii, zakładający zupełną rezygnację z pedału, nie miał szans utrzymania się, gdyż w naszym słuchowym odczuciu do dźwięku fortepianowego należy również jego modyfikacja osiągnięta w wyniku użycia pedału.

Światosław Richter, jeden ze wspaniałych odtwórców Bacha w niedawnej przeszłości, powiedział w jednym z wywiadów: „*Tekst u Bacha musi być absolutnie przejrzysty*”. Wobec tego grający np. fugę pianista powinien maksymalnie wyostrzyć słyszenie, by nie mieszać tu pionu z poziomem i nie dopuścić do nałożenia się dźwięków następujących po sobie w przebiegu horyzontalnym. Pozostaje możliwość użycia pedału na dłuższych dźwiękach, na których ruch „zamiera” oraz w innych punktach, gdzie rytmiczny, a nie synkopowany pedał może być właściwy. I tak np. pedał rytmiczny albo wręcz „punktowy” może podkreślać puls w koncertach, motorycznych częściach spolifonizowanych tańców w suitach. W utworach homofonicznych również musimy zwrócić uwagę, czy „rozhisteryzowane” brzmienie nie zniszczy subtelności np. saraband, nota bene zawierających przecież elementy polifoniczne. Użycia pedału synkopowanego w utworach Bacha nie możemy jednak wykluczyć np. w niektórych miejscach recytatywów w toccatach, *Fantazji chromatycznej*, tj. tam, gdzie mamy do czynienia z różnymi formami arpeggia. Ogromne napięcie w ostatnich przeprowadzeniach tematu w Fudze chromatycznej zachęca do podparcia go synkopowanym pedałem, gdy temat w niskim rejestrze (czasem w zdwojeniu oktawowym) dominuje nad głosami prawej ręki i ewentualne wzięcie sekund tejże na pedał nie budzi sprzeciwu. I tu znów wszelkie działania pedalizacyjne powinny być nacechowane wrażliwością i dobrym smakiem wykonawcy (przykłady 16, 17, 18).

16.

Tocatta e-moll, t.42 – 50.

42 Adagio (♩ = 60)

44 *Ped*

47 *Ped \**

49 *Ped \** *Ped \** *Ped \**



17.

Fantazja chromatyczna

26

\*)  
arpeggio

30

con Ped

32

arpeggio  
con Ped

36

(b)

43

arpeggio

Jednakże postępowanie w myśl zasady: „lepiej mniej niż za dużo pedału” wydaje się najbardziej słuszne w tym obszarze odtwórstwa fortepianowego. Nadużywanie prawego pedału właściwe raczej pianistom minionych epok razi tu niezwykle. Łatwo poznać muzycznego dyletanta, u którego noga na pedale jest wciąż w dole niezależnie od tego, jaką muzykę wykonuje i z jakim stylem ma on do czynienia. Innym rodzajem skrajności działania w tej materii jest absolutne unikanie pedału np. przez adeptów gry, studentów itd. Ma ono miejsce wtedy, gdy świadomość zrobienia błędu jest już duża, ale wiedza i wycucie stylu jeszcze zbyt małe. Naprowadzenie grającego na odpowiedni tor myślenia i słyszenia przez pedagoga jest wtedy konieczne. Mało zaawansowanym w grze polecałbym jednak przestudiowanie Inwencji czy Fug całkowicie bez pedału i zrealizowanie wszystkich wymagań, jakie niesie tekst w kwestii prowadzenia głosów niejako „samymi palcami”, a dopiero potem zastanowienie się nad użyciem pedału.

Użycie pedału lewego jest również związane z rozumieniem stylu i estetyki grającego. Zmiana barwy osiągnięta tą metodą może imitować przestawianie klawesynowych rejestrów np. przy powtórkach w tańcach z Suit. Brzmienie pochodzące z jednej lub dwóch strun w miejsce dwóch lub trzech przy założeniu, że nie uderzana struna również pracuje na zasadzie zjawiska rezonansu może być ciekawe w wielu wypadkach. Wydaje się, że Glenn Gould grał znaczne odcinki utworów Bacha stosując lewy pedał. Brzmienie „trzystrunne” wydawało mu się za grube, za szerokie i tubalne w zastosowaniu do odtworzenia polifonicznej tkaniny dźwiękowej. Oto jego uzasadnienie takiego wyboru estetycznego: „*Sam fakt grania na dwóch tylko strunach zwiększa siłę przenikania dźwięku, pozwala na wysubtelnienie faktury i nadanie jej przejrzystości. W tego rodzaju muzyce jest to wysoce pożądane, z wyjątkiem, rzecz prosta, miejsc kulminacyjnych, gdzie i tak eliminuję pedał.*”

Każdemu dojrzałemu pianiście wybór przyjdzie łatwo. Tych jednak, którzy użycia pedałów się boją lub podchodzą do sprawy odruchowo, przestrzec należy przed niespodziankami, jakie zgotować mogą bardzo zgrane i zniszczone fortepiany, w których barwie - tej do przyjęcia i tej do odrzucenia, odpowiadać mogą nieznaczne zmiany głębokości wciśnięcia lewego pedału. Sprawdzenia efektu jego działania należałoby dokonać przed każdym koncertem i w każdym fortepianie.

Podsumowując chciałbym zaznaczyć, że w czasach, w których żyjemy, nie możemy unikać świadomej pracy nad odtworzeniem stylu muzyki dawnej. Choć muzyka ta nie jest domeną repertuarową pianistów, a ich obecność w wymienionej gałęzi odtwórstwa bywa kwestionowana przez zawodowych „barokowców”, mają oni tutaj swoją rolę do spełnienia. Nikt też nie powinien pozbawiać ich prawa do bezpośredniego obcowania z dziełem J. S. Bacha i dzielenia się ze słuchaczami radością z tego płynącą.

## **BIBLIOGRAFIA**

Jan Sebastian Bach – *Fantazja i Fuga chromatyczna. Komentarz Jana Ekiera.*

Kraków 1955, PWM.

Siglind Bruhn – *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, przekład Lidii Kozubek i Ireny Protasewicz. Katowice 1998, Wydawnictwo Unia Jerzy Skwara.

Nikolaus Harnoncourt – *Muzyka mową dźwięków*, przekład Magdaleny Czajki. Warszawa 1995. Fundacja „Ruch Muzyczny“.

Hermann Keller – *Die Klavierwerke Bachs*. Leipzig 1979, Edition Peters.

Stefan Rieger – *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk 1997, Wydawnictwo: słowo/obraz terytoria.

Albert Schweitzer – *Jan Sebastian Bach*, przekład Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy. Warszawa 1987, PWN.