

Radosław M a r z e c, *Interpretacja utworów organowych Jana Sebastiana Bacha w świetle źródeł XVIII wiecznych*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2005, ss. 117.

Fenomen twórczości organowej Jana Sebastiana Bacha nieustannie inspiruje zarówno artystów, jak i muzykologów, którzy usiłują do końca poznać tajemnice jego geniuszu. Wielopłaszczyznowa analiza jego twórczości wskazuje na ogromną różnorodność form, które same w sobie są niezwykle zróżnicowane. Mistrz z Lipska w zasadzie nigdy nie kopiuje jednego schematu, niemal każdy jego utwór stanowi dzieło niepowtarzalne. Trudno zatem znaleźć klucz, dzięki któremu można by wyodrębnić jakieś uniwersalne cechy właściwe całej jego twórczości organowej. Bogactwo inwencji oraz nieustanna chęć poszukiwań i eksperymentów sprawiły, że jako kompozytor i wirtuoz stał się on wzorem niedoścignionym, a jego dzieła są ciągle w całości nie do ogarnięcia dla analityków.

Problematyka dotycząca praktyk wykonawczych muzyki organowej czasów Bacha jest niewątpliwie kwestią najważniejszą dla organisty. Dlatego też rozpoznanie wszystkich zagadnień związanych z techniką gry na organach okresu bachowskiego powinno być zasadniczym działaniem dla każdego, kto wykonuje dzieła lipskiego kantora. Oczywiście nie jest to wystarczająca droga do osiągnięcia celu. Trudno wyobrazić sobie brak wiedzy związanej z kontekstem historycznym epoki Bacha oraz głównymi nurtami ówczesnej teorii muzyki. Zasadnicze znaczenie ma także jego osobowość, filozofia życiowa oraz duchowość epoki, w której żył i tworzył. Dlatego też książkę Radosława Marca, traktującą o praktykach wykonawczych muzyki organowej J.S. Bacha należy przyjąć z pilną uwagą.

Autor dysertacji urodził się w 1971 r. w Białymstoku. Studiował w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy w klasie organów prof. Piotra Grajtera, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Umiejętności swoje doskonalił w konserwatorium Muzycznym w Strasburgu we Francji, w klasie organów prof. Andre Stricker, które uwieńczył uzyskaniem kolejnego dyplomu. W 1994 r. został laureatem Nagrody Głównej w Konkursie Organowym, odbywającym się w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumi, a w 1999 r. był finalistą Międzynarodowego Konkursu Organowego im. M. Tariverdieva w Kaliningradzie. Obecnie pracuje jako adiunkt w bydgoskiej Akademii Muzycznej.

Książka Radosława Marca, zatytułowana *Interpretacja utworów organowych Jana Sebastiana Bacha w świetle źródeł XVIII wiecznych*, zawiera 117 stron oraz składa się z siedmiu rozdziałów, wstępu i zakończenia. W rozdziale zatytułowanym *Organy* autor przedstawia dyspozycje instrumentów, z którymi spotykał się Jan Sebastian Bach w okresie swojej działalności. Z lektury publikacji wynika, że nie miały one jednolitej koncepcji estetycznej oraz że żaden z instrumentów nie zadowalał go w pełni. Autor wniosek swój opiera na podstawie zachowanych ekspertyz i wskazówek odnoszących się do przebudowy organów proponowanych przez Bacha. Okazuje się, że mistrz poznał i opiniował co najmniej dziewięć instrumentów. Jednym z nich były organy kościoła św. Błażeja w Mühlhausen, gdzie od 1 lipca 1707 r. przejął stanowisko organisty. Instrument ten został przebudowany w latach 1707–1709 przez Johanna Friedricha Wendera, zgodnie z zaleceniami Bacha. W 1708 r. Jan Sebastian miał kontakt z instrumentem znajdującym się w kaplicy zamkowej książąt W. Ernsta i Ernsta Augusta von Sachsen w Weimarze. Kolejnym instrumentem, którego ekspertyzę przeprowadzał Bach, były organy w Liebfrauenkirche w Halle, zbudowane przez Cristoffa Cunciusa. W 1717 r. Bach dokonał ekspertyzy instrumentu wykonanego przez Johanna Scheibe w kościele św. Pawła w Lipsku. W sierpniu 1746 r. poproszono go o opinię i ocenę nowo wybudowanych organów tego samego organmistrza w Zschortau. Tego samego roku Bach zajmuje się kolejnym instrumentem w Naumburgu, zbudowanym przez Zacharias Hildebranda. Mistrz z Lipska znał także dobrze organy kościoła św. Katarzyny w Hamburgu (zbudowane w 1543 r. przez Hansa Stellwagena i wyremontowane w r. 1670), gdzie odwiedzał tamtejszego organistę Adama Reinkena. Ponadto mistrz Jan Sebastian musiał mieć jeszcze kontakt z takimi instrumentami jak: organy mniejsze i większe kościoła św. Michała w Ohrdruf i organami kościoła w Arnstadt.

R. Marzec stwierdza, że w odróżnieniu od kompozytorów-organistów z Francji, Włoch czy Hiszpanii muzyka organowa Jana Sebastiana Bacha nie jest zdeterminowana konkretnym typem instrumentu. Nie istnieje coś takiego jak „bachowskie organy” (s. 26). Natomiast na podstawie zebranych wskazówek kompozytora ustalił dziesięć preferencji mistrza, które dotyczą kwestii stylistycznych w sztuce organmistrzowskiej. To ustalenie – bardzo istotne – może posłużyć organmistrzom i artystom w kwestii budowy instrumentu i wykonawstwa dzieł organowych z czasów Jana Sebastiana Bacha.

Rozdział drugi nosi tytuł *Registracja*. Autor zauważa, że Bach nie pozostawił wielu wskazówek dotyczących rejestrowania swoich własnych utworów. „Nikt nie rozumiał sztuki rejestrowania tak dobrze jak on. Sztuka ta umarła wraz z nim”. Tak pisał o swoim ojcu Carl Philip Emanuel Bach. Uwagi i wskazówki mistrza odnoszące się do samego instrumentu (o których była mowa w rozdziale pierwszym) – zdaniem autora – mogą posłużyć również jako wskazania do rejestracji. Radosław Marzec w tym miejscu opracowania przytoczył przykłady doboru głosów organowych innych kompozytorów, którzy reprezentują krąg kulturowy centralnych i północnych Niemiec z tego okresu, mogące przybliżyć sposób rejestrowania proponowany przez samego J.S. Bacha. W podrozdziale *Organo pleno* zestawiono 20 kompozycji Bacha, w których sam mistrz, ewentualnie kopista, wyraźnie określa kiedy należy użyć tego właśnie zestawienia. Autor zaznacza, że nie musi być słuszną teza, że tylko w tych utworach należy stosować organo pleno. Nie wszystkie bowiem wymienione kompozycje dotarły do naszych czasów w postaci oryginalnych manuskryptów. Wiele z nich to kopie, które zostały wykonane przez innych muzyków, mogących według własnego uznania zmieniać oryginalne oznaczenia. Registracja „pleno” może być użyta w innych utworach o podobnej

fakturze (s. 30). Inną grupę utworów, którą wymienia autor, stanowi *Trio na dwie klawiatury i pedał*. Jest to najliczniejsza grupa kompozycji z zachowanymi dyspozycjami, choć nie zawsze można mówić o ich autentycznym pochodzeniu. I tak wymienia autor najpierw 9 utworów z grupy: *Trio z choralowym cantus firmus*, kilka dzieł z grupy: *Trio bez choralowego cantus firmus* oraz 3 kompozycje o charakterze *duo*. W następnych punktach rozważań R. Marzec poświęca uwagę rejestracjom solowym i utworom manualowym. Podkreśla on m.in., że zmiana rejestracji jest możliwa wówczas, kiedy dokonać ich może sam wykonawca (jeśli ma do dyspozycji organy o trzech manualach - zob. s. 42). Ostatnie zagadnienie w tym rozdziale dotyczy problemu zmiany manualów. Marzec stwierdza, że Bach w kilku utworach pozostawił nam dokładne wskazówki dotyczące tej kwestii. Oryginalne wskazania mistrza znajdują się w większości przypadków w miejscach mających charakter dialogowany. Z dużym zatem prawdopodobieństwem można dokonywać zmian klawiatur w kompozycjach wielosekcyjnych. Taki charakter mają w większości wczesne dzieła Jana Sebastiana Bacha. Natomiast kompozycje dojrzałe, o strukturze bardziej monolitycznej, w o wiele mniejszym stopniu stwarzają możliwości zmian czy to rejestracyjnych, czy klawiaturowych. Kompozycje te najlepiej wykonywać na jednym manuale i przy użyciu jednej rejestracji w całym utworze. Propozycje rejestrowania kompozycji sugerowane przez Bacha i jemu współczesnych, a zebrane przez autora książki, mogą stanowić istotny materiał służący konstruowaniu rejestracji dzieł mistrza, z czym wielu organistów ma niemało problemów.

W rozdziale trzecim, zatytułowanym *Technika gry*, autor – powołując się na wypowiedzi synów i uczniów Bacha – usiłuje nam przybliżyć sposób gry samego mistrza. Jan Sebastian, mimo iż nie pozostawił żadnego traktatu dotyczącego sztuki organowej, przykładał zasadniczą rolę do wykształcenia u swoich uczniów jak najlepszych nawyków dotyku klawiatury. Dowiadujemy się o sposobie trzymania rąk na klawiaturze preferowanej przez Bacha, o technice dotykania i zdejmowania palców z klawiszy, ergonomice ruchów, artykulacji, sposobie poruszania się po klawiaturze, czy też kwestii długości trwania danej nuty itp. Uczniowie Bacha podkreślają, że grał on z niezwykłą łatwością, „wykonując przy tym ledwie zauważalne ruchy palcami. Pracowały tylko pierwsze stawy jego palców. Ręka, nawet w najtrudniejszych pasażach, zachowywała swój okrągły kształt...” (s. 47). Obowiązującym sposobem wydobywania dźwięku u mistrza musiało być – jak sugeruje autor – coś w rodzaju *non legata*, a w każdym razie gry selektywnej (s. 47). Bach wypracował także swój własny sposób palcowania. Był on, jak zauważa autor publikacji, na wskroś nowoczesny i jako jedyny umożliwiał wykonywanie tak skomplikowanych struktur muzycznych, jakie sam komponował. Nie skodyfikował go jednak w żadnym opracowaniu, ale dowiadujemy się o nim z wypowiedzi jego współczesnych bądź z późniejszych tekstów. Istnieje natomiast kilka przykładów palcowania przypisywanych Bachowi (s. 49). Cenna jest uwaga Carla Philippa Emanuela Bacha, który w swoim traktacie pisze o nowatorskim użyciu kciuka przez jego ojca. Był on pierwszym z muzyków, którzy zaczęli stosować wszystkie palce na równych prawach (s. 51). W niniejszym rozdziale poświęcono także uwagę grze na pedale oraz aplikaturze pedałowej. Autor, przywołując wymiary zarówno stołu gry, ławki, jak i długość pedałów w instrumencie z czasów Bacha, stwierdza, że najważniejszą techniką gry na pedale było używanie wyłącznie czubków obu stóp. Poza kompozycjami, w których używa on podwójnego pedału, partie przeznaczone dla klawiatury nożnej w jego utworach bez problemu można wykonywać w ten właśnie sposób (s. 60).

Kolejny rozdział nosi tytuł *Artykulacja i akcentacja*. W połowie osiemnastego stulecia nie istniał jeszcze zwyczaj dokładnego zaznaczania artykulacji w zapisie nutowym. W zasadzie wykonawcy byli zdani jedynie na własne doświadczenie i intuicję. Z publikacji dowiadujemy się, że w utworach organowych lipskiego kantora pojawiają się zasadniczo dwa rodzaje znaków artykulacyjnych. Są to łuki i kropki znajdujące się nad nutami, oznaczające grę wiązaną – *legato* oraz grę staccato (s. 61). R. Marzec przywołuje opracowania, interpretujące owe znaki, autorstwa Gottloba Türka i Josepha Engramelle, które mimo iż różnią się nieco między sobą, to jednak są pomocne istotnie w stosowaniu oznaczeń artykulacyjnych. Autor stwierdza, że w muzyce Bacha, w miejscach, gdzie nie można zastosować żadnego wzoru artykulacyjnego, a jakkolwiek znaki nie są

wpisane, zobowiązani jesteśmy do stosowania naturalnego, zróżnicowanego następstwa dźwiękowego, które winno być jednak używane głównie w przebiegach dźwiękowych, w których nie występują formotwórcze motywy muzyczne. Autor zaznacza, że samo zwyczajne następstwo nie do końca jest artykulacją, ale raczej sposobem wydobycia dźwięku, który nie daje w związku z tym zbyt wielkich możliwości wyrazowych wykonawcy. Dopiero połączenie różnego rodzaju zabiegów artykulacyjnych w odpowiedni sposób daje efekt wyrazistej narracji muzycznej (s. 75). R. Marzec stwierdza, że częstym błędem, popełnianym także przez współczesnych wykonawców, jest utożsamianie łuku frazowego z artykulacyjnym. Błąd ten jest wynikiem XIX-wiecznego, romantycznego pojmowania frazy. Praktyka ta została wykształcona przez kompozytorów będących zarazem wykonawcami, takich jak Liszt, Chopin i Brahms. Romantyczny typ emocjonalności zdominował także część XX w., zasadniczo rzutując na estetykę interpretacji muzyki XVIII-wiecznej i dawniejszej. Romantycy, jak mówi autor, uznali łuk (który wcześniej oznaczał wyłącznie artykulację) za symbol wyznaczenia przebiegu frazy. Stało się tak dlatego, że funkcjonujące do osiemnastego stulecia włącznie „oddzielane” *ordentliches Fortgehen*, przemieniło się w legato jako artykulację domyślną i podstawową (s. 75). Ten romantyczny sposób myślenia przełożył się na publikacje traktujące o muzyce J.S. Bacha i na jej interpretacje w opracowaniach chociażby Alberta Schweitzera czy Karla Straubego, wydanych przez Petersa, które poddawane są ogólnej krytyce. Należy jednak zauważyć, co zaznacza autor, że organiści końca XIX i początków XX w. mieli do dyspozycji instrumenty o brzmieniu i trakturze w niewielkim stopniu sprzyjającym bogatemu różnicowaniu artykulacji. Nie sięgano także do źródeł z okresu baroku. Panowała jeszcze swoista moda na autorytarne traktowanie problemów wykonawczych, narzucanych przez ówczesnych wirtuozów.

W kolejnym punkcie dysertacji R. Marzec omawia problem ornamentacji, która w epoce baroku funkcjonowała już jako integralna część dzieła muzycznego. Nie można wyodrębnić rdzennie niemieckiego typu zdobnictwa w XVIII w. Wszyscy kompozytorzy niemieccy i sam Bach bazowali na różnego rodzaju ornamentach kompozytorów francuskich. Zachował się podręcznik nauki na instrumentach klawiszowych, który mistrz z Lipska przygotował dla swojego syna. Podręcznik nosi tytuł *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Znajdziemy w nim m.in. tabelę ozdobników oraz sposoby wykonywania ornamentów. Zachował się także rękopis skopiowanej przez Bacha tabeli ozdobników francuskiego kompozytora, organisty i klawesynisty Jeana-Henry’ego d’Angleberta (1635–1691), z której mistrz zapewne musiał korzystać.

We wspomnianym zestawieniu J.S. Bach wyartykułował siedem rodzajów ozdobników. Zaznacza sposób ich wykonania oraz podaje znaki, które je symbolizują. Są one następujące: mordent; tryl; tryl i mordent (tryl z zakończeniem); obiegnik (cadence); tryl z rozpoczęciem (od dolnego i górnego dźwięku); tryl z rozpoczęciem (od dolnego i górnego dźwięku) i zakończeniem oraz appogiatura wstępująca i opadająca. W dysertacji niniejszej wszystkie ozdobniki zostały dokładnie scharakteryzowane. Jak się okazuje niektóre z nich były autorskim pomysłem mistrza. Autor książki omówił także dwa inne ornamenty, które co prawda nie znajdują się w tabeli Bacha, ale były przez niego wykorzystywane w niektórych kompozycjach, np. tzw. toczek (*der Schleiffer*) oraz arpeggio.

R. Marzec, na podstawie występujących w kompozycjach organowych Bacha ornamentów oraz na podstawie bachowskich poprawek dokonanych w kopii *Livre d’orgue* Nicolasa de Grigny, przedstawił następujące zasady dodawania własnych ozdobników w muzyce lipskiego kantora: 1) na trzecim i siódmym stopniu skali (w ruchu wznoszącym – mordent, a w opadającym – tryl); 2) na dźwiękach obcych w skali (alteracje, wtrącenia); 3) w synkopach; 4) w przypadku skoków dominantowo-tonicznych, gdzie toniczny dźwięk jest umieszczony na mocnej części taktu; 5) w grupach 4-nutowych na trzecim dźwięku (w ruchu wznoszącym – mordent, a w opadającym – tryl); 6) we wszelkiego rodzaju kadencjach.

Innym problemem, który został podjęty w omawianej publikacji, jest kwestia rytmu. Autor podkreśla, że Bach dokładał wszelkich starań, aby w partyturze zanotować wszystko z możliwie największą precyzją. W okresie baroku tego rodzaju praktyka nie należała jeszcze do ogólnej konwencji, a Bach był pod tym względem jednym z prekursorów. Ówczesna niedoskonałość zapisu

muzycznego nie pozwalała jednak dopowiedzieć wszystkiego do końca. W tamtym stuleciu funkcjonowały ponadto pewne maniere wykonawcze, które muzycy mieli niemalże we krwi. Przyzwyczajenia owe były jakby drugą naturą wykonawcy i to tak dalece, że nie odczuwano potrzeby notowania tych zjawisk. W tym rozdziale – na podstawie niektórych dzieł Bacha – autor omawia rytm punktowany, rytm punktowany – typ „lombardzki”, zjawiska polirytmiczne i inne modyfikacje rytmu oraz hemiole. Na koniec stwierdza, że stosowanie modyfikacji rytmicznych, czyli punktowania i asymilacji powinno podlegać dużej rozważce. Należy zawsze zwracać uwagę na kontekst muzyczny danego zjawiska. Nie można czynić z tych kwestii manier obejmujących swym zasięgiem cały utwór. Nie istnieją poza tym żadne dowody na to, że Bach rutynowo stosował którekolwiek z tych rozwiązań w sposób stały i niezmienny (s. 105).

Ostatnim zagadnieniem poruszonym w dysertacji jest tempo muzyczne. Autor zaznacza, że nie mamy rzetelnych świadectw z czasów Bacha dotyczących temp, w jakich wykonywał on swoje dzieła. Istnieją jedynie opisy jego wirtuozowskiej gry oraz ogólne określenia, jak np. słowa Forkela z dzieła *Über Johann Sebastian Bach Leben. Kunst und Kunstwerke*: „Przy wykonywaniu swoich własnych utworów zazwyczaj brał tempo bardzo szybkie. Jednak pomimo tak szybkiego tempa potrafił wprowadzić tak wiele zróżnicowania w swojej grze, iż pod jego rękami każdy utwór brzmiał jak dyskurs, dialog...”. Trudno jednak na bazie tego typu stwierdzeń wnioskować o konkretnych zasadach, które stosował Bach w stosunku do tempa. Autor jednak – na bazie istniejących opisów słownych, powiązań z metrum oraz odniesień do wartości nut w utworach muzycznych – dokonał w przybliżeniu charakterystyki temp, których używano w czasach Bacha. W tym celu przytacza on opracowania wielu autorów epoki baroku, którzy dostarczają istotnych wskazówek dotyczących tempa, np. Alexander Malcolm – *A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical* (Edynburg 1721); Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de musique* (1703); Friedrich Wilhelm Marburg: *Anteilung zum Clavierspielen* (Berlin 1765); Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon* (Lipsk 1732); Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752); Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756); Johann Philip Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin 1776). Na podstawie dostępnej literatury oraz wskazówek samego Bacha co do tempa utworów autor sugeruje, jakie dzieła i w jaki sposób należy wykonywać.

Nie ulega wątpliwości, że zasadniczym celem badawczym naukowych dociekań autora było rozpoznanie całokształtu zagadnień związanych z wykonaniami utworów organowych J.S. Bacha. Mimo, iż cel ten nie został wyraźnie w pracy wyartykułowany, to jednak problemy w niej podejmowane oscylowały wokół tej zasadniczej kwestii. Szkoda, że we wstępie do książki autor tego wyraźnie nie zaznaczył. Omawiane przez niego poszczególne kwestie, według przyjętej struktury pracy, nie zostały w zasadzie nigdzie zebrane w postaci istotnych wniosków. Nie zostały one podsumowane ani na końcu kolejnych rozdziałów, ani w zakończeniu. Czytelnikowi pozostaje doszukiwanie się ich w gąszczu poruszanych zagadnień, co niewątpliwie utrudnia lekturę dysertacji. W zakończeniu pracy wyraźnie brakuje syntetycznego podsumowania badań naukowych autora. Skoncentrował się on natomiast na teorii afektów, która – jego zdaniem – w odniesieniu do muzyki instrumentalnej wydaje się mieć wiele wad i niespójności. Kwestia ta podjęta na końcu rozważań w żaden sposób nie odnosi się do poruszanych wcześniej przez autora zagadnień. Możemy ją jedynie potraktować jako luźną, końcową refleksję, która na pewno prowokuje do dyskusji i być może zapowiada kolejne opracowanie autorstwa Radosława Marca.

Podsumowując należy stwierdzić, że niniejsze opracowanie – merytorycznie – stanowi istotny wkład w kwestię interpretacji muzyki organowej Jana Sebastiana Bacha. Niewątpliwie atutem dysertacji jest to, że autor odwołuje się nieustannie do źródeł XVIII-wiecznych, dystansując się niejako od opracowań pochodzących szczególnie z dziewiętnastego i początków dwudziestego stulecia. Autor dotarł do ponad dwudziestu opracowań źródłowych (pochodzących z XVIII w.), których rozpoznanie niewątpliwie uwiarygodnia formułowane wnioski. W bibliografii współczesnej znajdziemy około 70 pozycji naukowych, z których jedynie 4 są opracowaniami w

języku polskim. Należy zauważyć, że otrzymaliśmy do rąk dzieło nowe, oryginalne, które posłużyć może przede wszystkim szerokiemu gremium organistów – artystów, którzy w swoim repertuarze zawsze sięgają do dzieł wielkiego Jana Sebastiana. Po zapoznaniu się z niniejszym opracowaniem problemy z interpretacją utworów mistrza mogą okazać się bardziej zrozumiałe, a same ich wykonania bardziej świadome. Dlatego też polecam tę pozycję koncertującym artystom, szerokiemu gremium organistów oraz muzykologom podejmującym problemy interpretacyjne barokowej muzyki organowej.

*ks. Krzysztof Niegowski SDB*