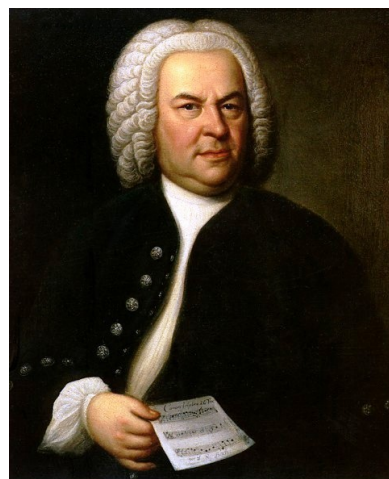


Dr Maciej Kanikuła

O FORTEPIANOWYCH INTERPRETACJACH MUZYKI NA INSTRUMENTY KLAWISZOWE J.S. BACHA W MINIONYM STULECIU.



W moim artykule pragnę omówić zmiany interpretacji muzyki na instrumenty klawiszowe J.S.Bacha w XX wieku. Mówiąc o instrumentach klawiszowych mam tu na myśli instrumenty strunowe w typie klawesynu, klawikordu czy pianoforte. Pisać będę o wykonywaniu tych utworów na fortepianie współczesnym.

W XIX wieku uformował się kanon repertuarowy, zbiór utworów wykonywanych regularnie podczas koncertów czy recitali. Utwory skomponowane od ok. 1800 roku są systematycznie wykonywane na estradach, istnieje tradycja przekazywana z pokolenia na pokolenie dzięki istnieniu konserwatoriów, filharmonii i innych instytucji kultury. Wiele interpretacji doczekało się nagrań. Jeśli chodzi o muzykę wcześniejszą sytuacja jest zupełnie inna.

Utwory były pisane z myślą o konkretnym wykonaniu. Ich partytury bywały później przedmiotem studiów ale utwory nie były raczej powtórnie wykonywane. J.S.Bach wykorzystywał pewne pomysły, przerabiał część jednego utworu i wykorzystywał w innym albo dokonywał transkrypcji dzieła innego kompozytora. Czasem zmiany były wymuszane innym składem muzyków. W końcu gdy zmieniła się moda, jego utwory nie były wcale wykonywane.

Jak wiadomo J.S.Bach zmarł w 1750 roku. Powrót jego twórczości do świadomości melomanów nastąpił po wykonaniu Pasji według św. Mateusza (BWV 244) 11 marca 1829 roku w berlińskiej Singakademie. Nastąpiło to prawie 100 lat po poprzednim wykonaniu 11 kwietnia 1729 roku. XIX-wieczni wykonawcy tej muzyki mieli więc do dyspozycji tylko zapis nutowy i wykonywali ją w duchu romantycznym uzyskując obraz brzmieniowy odbiegający od estetyki baroku. Taka praktyka utrzymała się przez cały XIX wiek, zdarza się słyszeć podobne interpretacje również współcześnie.

Dzieje się tak, ponieważ zapis nutowy przed rokiem 1800 jest zapisem utworu, a po 1800

jest zapisem jego interpretacji.¹ Można więc w uproszczeniu stwierdzić, że - z punktu widzenia muzyka-wykonawcy - zapis ten jest niekompletny i próba wykonania utworu wymaga podjęcia wielu decyzji, wskazówek zaś próżno szukać w tekście nutowym. Dwa powyższe fakty, czyli brak ciągłości przekazu (tradycji) oraz brak wskazówek interpretacyjnych w tekście nutowym sprawiły, że początkowo grano utwory Bacha tak, jakby powstały w epoce romantyzmu - wszak to romantyzm przywrócił je życiu koncertowemu.

Ówczesne wydania nutowe dostosowywały tekst Bacha do wymogów interpretacji i odziewały go w romantyczne szaty.

Zazwyczaj starano się wykonywać jego utwory stosując romantyczny sposób narracji, dużym dźwiękiem, tworząc długie frazy. Formę ukazywano w ciągłym rozwoju, stosowano crescendo czy diminuenda w pełnym zakresie od piano do forte. Wspomagano się dwojeniem dźwięków (oktaw czy innych składników akordu). Stosowano zmiany agogiczne. Pedał forte używany podobnie jak w utworach XIX-wiecznych dawał efekt brzmieniowy całkiem obcy wykonywanej muzyce.

Najbardziej znane wydania z tego okresu to opracowania Ferruccio Busoniego (przełom XIX i XX w), jego ucznia Egon Petriego czy Edwina Fischera.

Edwin Fischer i Egon Petri grali utwory J.S. Bacha w oryginale już w pierwszej połowie XX wieku. Jako redaktorzy wydań nutowych dzieł tego kompozytora pozwalali sobie na zmiany, dodatki i uzupełnienia, które przybliżały brzmienie tych kompozycji do ówczesnych wymagań estetycznych. Ich śladem podążali inni muzycy. Do dziś powszechnie używane w szkołach wydania pochodzą z czasów gdy dominowała taka estetyka.

Przykłady interpretacji:

Egon Petri: <http://www.youtube.com/watch?v=ahemPSHenCs>

Edwin Fischer: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt6Ymf9LZTQ>

Oto polskie wydanie z poł. XXw.

Fragment utworu (ostatnie takty fugi BWV 903) w opracowaniu Jana Ekiera.

1 Harnoncourt Nikolaus *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995, s. 31.



W omawianym opracowaniu fuga zaczyna się piano a rozwój prowadzi do dynamiki fortissimo wprowadzonej w takcie 154. Osiągnięciu tego efektu służą sugerowane modyfikacje tekstu.

Ponieważ w tej tradycji były utrzymane interpretacje wielu wybitnych muzyków, którzy pozostawili po sobie mnóstwo znakomitych nagrań, zacytuję tu wypowiedź jednego z nich - Dinu Lipattiego. Cytat pochodzi z eseju znalezionej po śmierci, a przygotowanego przezeń na kurs interpretacji, który miał nadzieję poprowadzić w konserwatorium w Genewie w 1951 roku.

...niesłusznie uważa się, że muzyka danej epoki, grana w innej, musi zachowywać cechy charakterystyczne dla czasów, w jakich powstała. Myśląc w ten sposób, mamy spokojną pewność, że nie poddamy się niebezpieczeństwu jakiegokolwiek fałszywej interpretacji. Ale chcąc osiągnąć ten cel, mimo wszystkich wysiłków, wszystkich badań dokonywanych w kurzu przeszłości, całej bezużytecznej skrupulatności wobec „jedynego przedmiotu naszej uwagi”, zawsze skończymy w morzu przesądów i fałszywych faktów. Ponieważ, nie zapominajmy o tym nigdy, prawdziwie wielka muzyka przekracza granice czasu, a nawet więcej: nigdy nie mieści się w ramach określonych przez epokę, w której powstała.(...)Nigdy nie zbliżaj się do partytury patrząc oczami umarłych, ponieważ oni nie przyniosą ci w zamian nic poza czaszką Yoricka.²

<https://www.youtube.com/watch?v=R0085wPebZc>

²Dorota Szwarzman *Wirtuozi muzyki poważnej – Dinu Lipatti*, Warszawa 2010, s. 23-24.

W II poł. XX wieku rozwinął się nurt *Historically Informed Performance*, którego główne założenia wymagały:

1. wykonania utworu na instrumentach z epoki, w której powstał dla uzyskania oryginalnego obrazu brzmieniowego (identycznego jak przed wiekami),
2. interpretacji obiektywnej, możliwie wiernej tekstowi,
3. stosowania technik wykonawczych właściwych dla tej epoki.

Wykonywanie muzyki dawnej zgodnie z tymi założeniami stało się niezwykle popularne. Jak łatwo zauważyć podejście takie wyklucza użycie fortepianu współczesnego w utworach J.S.Bacha.

Dokonania nurtu HIP interesują mnie w tym artykule o tyle, o ile stanowić mogą inspirację w pracy pianisty-wykonawcy czy pianisty-pedagoga.

Nurt wykonawstwa historycznego, aczkolwiek obecnie dominujący i cieszący się uznaniem (choćby z racji jego muzykologicznego rodowodu), podobnie jak wcześniejsza romantyczna wizja Bacha budzi pewne zastrzeżenia, o których poniżej.

Dyskusja o sposobach interpretacji tej muzyki nie jest zamknięta, a głosami w niej są nie tylko nagrania młodszych pianistów – choćby Piotra Anderszewskiego – ale również wypowiedzi wielu muzyków, nawet tych pozostających w nurcie *Historically Informed Performance*.

Najważniejsze zastrzeżenia pod adresem HIP można streścić następująco:

1. Wykonanie nigdy nie będzie powtórzeniem sytuacji sprzed wieków, ponieważ nawet gdyby instrumenty zabrzmiały tak samo, kontekst kulturowy, doświadczenie słuchaczy i pozostałe elementy będą współczesne;
2. Postulat *w i e r n o ś c i t e k s t o w i* rozumiany jako interpretacja uwzględniająca tylko to co zapisane w nutach też jest dyskusyjny;

Nie skłonimy muzyki baroku aby *m ó w i ł a s a m a z a s i e b i e*. Wiele szczegółów wykonania nie zostało zaznaczonych w zapisie, ale było dodawanych *ex tempore* przez wykonawcę. Jak widać autograf nie jest autentycznym zapisem sposobu w jaki kompozytor czy ktokolwiek inny wykonywał dany utwór.

Pisał tak już w 1950 roku Putnam Aldrich.³ Nikolaus Harnoncourt zaś pisze:

Osiemnastowieczna notacja muzyczna – poza paroma wskazówkami odnoszącymi się do

3 Cyt. za Jakub Chachulski *Między poprawnością historyczną a interpretacją* Lublin 2012, s. 17.

tempa i jego zmian – niemal w ogóle nie uwzględniała niuansów, ani nie zawierała prawie żadnych znaków odnoszących się do frazowania i artykulacji. Kiedy w wieku XIX wydawano drukiem muzykę dawną, uzupełniano „brakujące” wskazówki. Dlatego w wydaniach tych znajdujemy na przykład długie łuki, obejmujące całe „frazy” silnie zniekształcające „język” utworów i przenoszące je – rzecz można – w wiek XIX. W każdym razie wiedziano jednak, że jakieś łuki należy tu uzupełnić.⁴

3. Stosowane techniki są odtworzone dzięki studiom nad traktatami z epoki.

Podobnie inne elementy interpretacji muszą być rekonstruowane, gdyż w utworach powstałych do końca XVIII wieku tekst nutowy był zapisem utworu a nie jego interpretacji.⁵ Dawny wykonawca ustalał je znając praktykę swojej epoki, my zaś usiłujemy tę praktykę lepiej lub gorzej odtworzyć. Trzeba pamiętać, że interesująca nas materia z trudem daje się opisać słowami, stąd też wiele zagadnień nadal budzi wątpliwości.

Nurt HIP bez wątpienia otworzył nowe horyzonty dla wszystkich, którzy interesują się muzyką dawną i pozwolił lepiej ją rozumieć. Sądzę, iż wykonywanie jej na historycznych instrumentach nie jest jednak jedynym dostępnym dziś wyborem. Do podobnej konkluzji doszedł w swej pracy Jakub Chachulski. Píše on:

Choć zatem obecny kształt tradycji wykonawczej HIP z pewnością czyni ją pełnoprawnym członkiem muzycznego świata, jej roszczenia do wyznaczania „jedynie słusznej” drogi interpretacji dawnej muzyki wydają się nieuzasadnione. Przed muzykiem kierującym dziś swoje kroki w stronę dawnego repertuaru rozciąga się świat wielu możliwości, świat pozbawiony godnych zaufania drogowskazów, które mogłyby go pewnie skierować na tę lub inną ścieżkę⁶.

Zacytowane zdanie jest częścią podsumowania pierwszego rozdziału książki *Między poprawnością historyczną a interpretacją* noszącego tytuł: *Historically Informed Performance idea, realizacje, wątpliwości*.

O wątpliwościach dotyczących praktyki wykonawczej pisze też N. Harnoncourt:

„Dla nas oznacza to jednak rozległe studia, niosące ze sobą ryzyko grubej pomyłki, jaką jest ryzyko grania muzyki dawnej wyłącznie podług nabytej wiedzy. Tu jest źródło owych znanych wykonawców muzykologicznych, które historycznie są absolutnie bez zarzutu, ale którym brakuje życia”.

Powstaje wtedy wrażenie, że wykonawcy boją się ukazać własną osobowość i

4 Harnoncourt Nikolaus *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995, s.39.

5 Ibidem s.31.

6 Jakub Chachulski *Między poprawnością historyczną a interpretacją* Lublin 2012, s.31.

chowają się za rezultatami badań muzykologicznych. **Wymienione wcześniej założenie wierności tekstowi, nawet w złagodzonej ujęciu a więc rozumiane jako posługiwanie się nie tylko zapisem nutowym ale zdobytą w trakcie badań historycznych wiedzą muzykologiczną dla odszyfrowania tekstu, co jest tak naprawdę istotą wykonawstwa historycznie uświadomionego, w dalszym ciągu ogranicza wpływ indywidualnej wrażliwości wykonawcy.** Wypowiedzi Johna Butta z książki *Bach recordings Since 1980: a mirror of historical performance*, czy Laurence Dreyfusa przytoczone przez Jakuba Chachulskiego w jego pracy ⁷ podkreślają ten aspekt zagadnienia. Dreyfus czyni wykonawcom wyrzuty za

(...)zatrważająco przewidywalne podejście do frazowania i artykulacji, w którym zuniformizowane długości i konwencjonalne obciążenia przydzielane nutom o danej wartości skutkują chłodem i mechanicznością wykonania.

Ze swej strony pragnę zaznaczyć, że ów o b i e k t y w i z m, lęk przed wyrażeniem indywidualności, dystans czy chłód oraz przewidywalność wydają mi się z gruntu obce epoce baroku. Gdyby dało się bezspornie udowodnić, że niektóre interpretacje utrzymane w nurcie Historically Informed Performance stają się przewidywalne, już samo to kazałoby uznać, że stoją w sprzeczności z duchem tej epoki. Oto cytat z *Historii piękna* pod redakcją Umberto Eco:

Jednym z charakterystycznych rysów mentalności barokowej jest kombinacja odpowiedniej wyobraźni i efektu zaskoczenia, która przybierała różne nazwy – agudeza(subtelność), konceptyzm, Wit (dowcip) lub marinizm – a najgłębszy swój wyraz znajduje u Baltazara Graciana. ⁸

Przecież przewidywalność czy jednakowość są bliższe świadomości człowieka ery przemysłowej przywykłego do oglądania tysięcy jednakowych przedmiotów niż świadomości kogoś żyjącego w świecie przedmiotów różniących się od siebie, wytworzonych dłonią rzemieślnika, przedmiotów o większej zazwyczaj wartości artystycznej czy nawet materialnej. Czy zatem ta przewidywalność ma coś wspólnego z duchem baroku? Może bliżej jej do naszych czasów? Oto wypowiedź muzykologa Richarda Taruskina wskazująca na pewien paradoks tkwiący w idei wykonawstwa historycznego:

⁷ Ibidem str 28,29.

⁸ Umberto Eco*Historia piękna*, Poznań 2009, s. 229.

Jeśli miałbym wskazać jądro mojej tezy, to utrzymuję, że dzisiejsze wykonanie historyczne nie jest w istocie historyczne; że zwodnicza warstwa historycyzmu obleka styl wykonawczy, który należy całkowicie do naszych czasów, i w istocie jest najnowocześniejszym spośród tych, które nas otaczają; oraz, że historyczny hardwar zyskał szeroką akceptację, a przede wszystkim komercyjną zdolność do życia, dokładnie dzięki swej nowości, a nie swej dawności.⁹

Nie wszystkie wykonania dają się umiejscowić między dwoma skrajnościami. Po jednej stronie ortodoksyjny nurt historyczny a po drugiej wykonawca przeżywający utwór zgodnie z własną intuicją i wrażliwością w duchu estetyki romantycznej. Takie ujęcie oznaczałoby, że musi on wybierać między wiedzą a uczuciem i byłoby uproszczeniem.

Bardzo trafnego opisu tendencji w interpretacji muzyki Bacha dokonał Paul Badura-Skoda w swej książce *Bach Interpretation*. Wykonawców zalicza do następujących grup:

- 1) Muzycy o orientacji „historycznej” czyniący tak jakby oni i ich publiczność żyli w czasach Bacha;
- 2) Interpretatorzy uznający styl XIX-wieczny lubią operować dużymi masami dźwięku i stosować głównie pewne rodzaje emocji. Dla nich badania muzykologiczne i to co można dzięki nim osiągnąć zdają się nie istnieć;
- 3) Interpretatorzy starający się grać w stylu XX-wiecznym podążają w kierunku uwspółcześnienia (aggiornamento Przypis). Chcą uformować Bacha środkami naszej epoki i nie lękają oddawać się ad apta c j o m jeszcze bardziej oddalonym od dźwiękowego świata oryginału niż wykonania romantyczne w stylu XIX-wiecznym.

Specjalne miejsce zajmują pseudohistorycy, których obraz Bacha odstaje diametralnie od obrazu danego przez badania nad kompozytorem trwające już od ponad wieku.

Do tej grupy zalicza Glenna Goulda, który „potrafił oddać na użytek swoich, często ekscentrycznych idei, olśniewające mistrzostwo techniczne oraz talenty literackie.”¹⁰ Autor nie zaprzecza, że istnieją interesujące i wzruszające interpretacje w każdej właściwie z tych grup.

Paul Badura Skoda pisze o celach jakie powinien jego zdaniem postawić sobie grający:

(...)sądzę, że na interpretatorze Bacha spoczywa dziś jedno staranie: rozpoznać najlepiej jak to możliwe cele muzyczne i intelektualne do których dążył Bach, szanować je i za pomocą współczesnych środków(...) uczynić je dostępnymi dla publiczności końca XX wieku tak aby mogła

⁹ Jakub Chachulski *Między poprawnościami...*, s. 27.

¹⁰ Paul Badura-Skoda *L'art de jouer Bach au clavier, Paris 1999*, str.11, tłum. własne.

odczuć radość duszy oraz aby wielkość muzyki Bacha przyniosła jej wzbogacenie duchowe. Aby osiągnąć ten cel niezbędne jest zasypanie fosy która zawsze oddzielała muzykologię od praktyki muzycznej. Uważam, że użyta wiedza nie zaszkodzi intuicji ani inspiracji a przeciwnie: wiedza może i powinna dać owoce najwyższej jakości. Często intencja duchowa jest ważniejsza niż historyczna świadomość każdego detalu, co oznacza, że dyrygent amatorskiego chóru niesiony prawdziwym entuzjazmem może interpretować Bacha *p o p r a w n i e j* niż zespół zblazowanych specjalistów.¹¹

Postulat *w i e r n o ś c i t e k s t o w i* rozumiany jako granie tego co zapisał kompozytor nie jest wystarczający. Celem ma być interpretacja wierna nie tylko tekstowi nutowemu lecz odczytanej z partytury idei kompozytora zawartej w utworze. Potrzeba do tego wiedzy, zaangażowania i entuzjazmu. „Niemniej jestem osobiście przekonany, że interpretacja najbliższa intencjom twórcy – czy to chodzi o Bacha czy kogoś innego – jest tą, która najmocniej i najtrwalej poruszy dzisiejszą publiczność”¹².

Daje on wyraz przekonaniu, że nie ma opozycji wiedzy i uczucia. To właśnie wiedza dostarcza inspiracji dla działań artystycznych, sprawia, że artysta znajdzie sposób na przekazanie intencji kompozytora za pomocą współczesnych środków.

Sądzę, że przytoczone zdania Paula Badury-Skody, który jest nie tylko pianistą ale również uznanym pedagogiem i muzykologiem, mogą stanowić punkt wyjścia dla naszych własnych poszukiwań.

Bibliografia:

Badura- Skoda Paul, *L'art de jouer Bach au clavier*, Paris 1999.

Chachulski Jakub *Między poprawnością historyczną a interpretacją*, Lublin 2012.

Umberto Eco *Historia piękna*, Poznań 2009.

Harnoncourt Nikolaus *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.

Harnoncourt Nikolaus *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999.

Wolff Christoph *Johann Sebastian Bach Muzyk i Uczony*, Warszawa 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=R0085wPebZc>

<http://www.youtube.com/watch?v=ahemPSHenCs>

<https://www.youtube.com/watch?v=Mt6Ymf9LZTQ>

11 Ibidem str.12

12 Ibidem.