Fortepian kontra organy

(opracowanie teoretyczne)

Piotr Rachoń staż 04

Niniejsza praca jest próbą uchwycenia różnic i podobieństw pomiędzy fortepianem i organami. Choć sam temat może wydawać się mało konkretny (gdyż może okazać się, że znajdziemy tylko, i wyłącznie różnice) jest jednak związany z moją codzienną praktyką muzyczną.

Mam świadomość, że pojawiające się i powstające w związku z tym przeróżne dylematy wymagają bardziej wnikliwego spojrzenia, prób szukania różnych rozwiązań. Jest to tym bardziej uzasadnione, że szczególnie praca akompaniatora wymaga (czy raczej daje możliwość) towarzyszenia muzycznego solistom na różnych instrumentach klawiszowych w zależności od stylistyki dzieła muzycznego.

Także praca z uczniami, którzy zaczynają przecież swą „organową" edukację po latach przygotowania pianistycznego wymaga od nauczyciela dość skonkretyzowanej wiedzy na temat obu instrumentów aby proces transformacji pianisty na organistę przebiegał w sposób jak najprostszy i w sposób jak najpełniej wykorzystujący dotychczasową wiedzę muzyczną i umiejętności ucznia.

Powyższy temat nie ogranicza się oczywiście do omówienia aspektów czysto wizualnych lecz skupia głównie na formalnym i praktycznym podejściu do zagadnień wykonawczych gry na obu instrumentach. Wynikiem tego jest konieczność omówienia odmienności konstrukcyjnych i związanych z tym różnic zarówno w fakturze literatury muzycznej pisanej na te instrumenty jak i technicznych, czysto wykonawczych problemów.

Praca ta jest skromnym podsumowaniem zdobytej praktycznej i teoretycznej wiedzy, z którą, jako pedagog Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie, wykładowca UKSW, Szkoły Muzycznej przy ul. Bednarskiej i Departamentu Organów University of Houston chciałbym się podzielić z innymi nauczycielami oraz uczniami. Choć większość moich kolegów specjalizuje się w pracy na jednym z tych instrumentów wierzę, że poszerzanie własnych horyzontów wzbogaca nasz warsztat pracy, a tym samym wpływa inspirująco na rozbudowanie zainteresowań naszych podopiecznych, uczniów Szkoły.

Ważnym elementem powyższej pracy jest również dostarczenie wskazówek w jaki sposób podejmować próby transkrybowania utworów stricte fortepianowych na organy. Nie jest to moim głównym celem ale mam świadomość w jak dużym stopniu barwowe możliwości organów mogą wpłynąć na uczniów – pianistów mających do dyspozycji wyłącznie własną wyobraźnię i technikę pianistyczną do kreowania wielobarwności na fortepianie.

Kontakt z bogatą paletą brzmienia organowego niewątpliwie będzie pomocą w realizacji idei „fortepianu totalnego", a więc dysponującego nieskończoną ilością barw, kolorów, odcieni, niezwykle zróżnicowanego wolumenu, możliwości artykulacyjnych, technicznych.

Spis treści:

1. Fortepian i organy – podobieństwa i różnice ----------str. 2

- Skala instrumentów ----------str. 7
- Możliwości barwowe ----------str. 9
- Możliwości dynamiczne ----------str. 13
- Możliwości różnicowania arykulacji ----------str 16
- Możliwość wpływu na długość dźwięku ----------str.20

2. Problemy pojawiające się przy przenoszeniu akompaniamentów fortepianowych na organy i sposób ich rozwiązywania ----------str. 22

- Problemy wynikające z różnicy skali klawiatury fortepianu i organów ----------str. 23
- Problemy wynikające z braku możliwości różnicowania dynamiki w obrębie jednego manuału ----------str. 25
- Problemy brzmieniowe wynikające z braku w organach „prawego pedału" i efektu kontrolowanego wybrzmiewania, łączenia wybranych dzwięków, fraz ----------str. 26

Appendix ----------str. 33

Bibliografia ----------str. 38

1. Fortepian i organy – podobieństwa i różnice

Panuje powszechnie opinia, że są to instrumenty pokrewne. Często uczniowie-pianiści kontunuują swoją naukę gry właśnie na organach (czy to z wyboru czy z konieczności) widząc w organach szansę na realizację kolejnego etapu swojego muzycznego rozwoju.

Mogą, równolegle z fascynacją nowym instrumentem, czuć się po pewnym czasie oszukani faktem, że jedynym wspólnym elementem tych obu, królewskich instrumentów jest klawiatura.

Mogą czuć sie zaskoczeni faktem, że proces edukacji organisty, oprócz wypracowania warsztatu instrumentalnego, wiedzie ich do konieczności zgłębiania wiedzy historycznej dotyczącej samego instrumentu jak i praktyk wykonawczych. Mogą czuć się zagubieni faktem, że każde organy są „inne", i nie dotyczy to tylko wyglądu prospektu ale wszystkich elementów począwszy od układu klawiatury nożnej, a skończywszy na dyspozycji głosów organowych.

Mogą czuć się przerażeni stając z partyturą Bacha przed barokowymi organami Francji, Włoch czy Hiszpanii uznając, że nie tylko utwory lipskiego geniusza brzmią na nich „nieswojo" ale przede wszystkim, że tych utworów na wspomnianych instrumentach zagrać się po prostu nie da.

Podczas gdy granie na fortepianach historycznych wciąż uznawane jest za domenę stosunkowo niewielkiej ilości pianistów, gra na organach dawnych jest standardem i normą. Standardem i wymogiem stawianym współczesnym organistom jest też posiadanie wiedzy dotyczącej sposobu registracji w poszczególnych okresach historycznych i poszczególnych krajach, znajomość praktyki dawnej i współczesnej artykulacji, wiedza z zakresu narodowych szkół zdobnictwa czy problematyka nazewnictwa głosów organowych.
Organista musi znać odpowiedzi na abstrakcyjne dla pianisty pytania:

- czy *Petit Plein Jeu* grać na Pozytywie czy *Grand Orgue*?
- czy *Trompes* to trąbka?
- czy *Tierce en Taille* to nazwa utworu czy zestaw głosów?
- dlaczego „zepsuł sie" Kornet i nie gra w dole skali?
- czy włoskie *Ripieno* to pryncypały czy flety?
- czy Acuta „kuka" jak *Uccelliera*?

- czy „*terza mano*” to moment grany przez registranta?
- do czego służy „głos” Kalkant?
- czy hiszpańskie *Flautat* to flet?
- czy *Voce umana* to to samo co *Voix humaine* i dlaczego jedno szemrze, a drugie beczy?
- dlaczego we Włoszech w dole skali *fis* do *d*, *e* to *c*, a *gis* to *e*?

Setki pytań nie mających wręcz odpowiedników w wymaganym zasobie wiedzy pianistów, a stających się podstawowym zasobem wiedzy organistów.

Czy to więc znaczy, że fortepian jest instrumentem ubogim, a pianiści zwykłymi niedouczonymi grajkami? Właśnie wręcz przeciwnie!
Wydaje mi się, że właśnie oni mają dużo trudniejsze zadanie bo wiedza, którą muszą posiadać nie da sie zapisać w żadnych tabelach registracyjnych, klimat muzyki, którą muszą odtworzyć nie jest opisywalny żadnymi trwałymi terminami, a kultura dźwięku, której od nich się wymaga, jest często wyznacznikiem...ich własnej kultury i osobowości, a nie realizacją adnotacji kompozytora dotyczących ilości decybeli przypadających na forte.

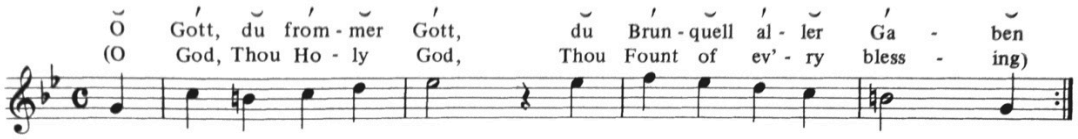
Elementami, z którymi dobry pianista na codzień musi się stykać, oprócz niezaprzeczalnej wirtuozerii są sprawy dotyczące stylu (nie obce oczywiście organistom) ale nie poparte tutaj żadnymi namacalnymi wskazówkami.
Cechy, które pianista-artysta musi w sobie wykształcić to niezwykla wyobraźnia dźwiekowa, warsztat taki, który pozwala zapanować nad najdrobniejszymi niuansami artykulacyjnymi, wyznaczającymi później kierunki dla poruszania się w dźwiękowej materii baroku, klasycyzmu, romantyzmu, impresjonizmu, współczesności.
Można rzec, że w przeciwieństwie do organisty mającego niezwykłą pomoc w postaci registrów, traktatów, ba, historycznych instrumentów (będących niezwykle pomocnymi „meteriałami źródłowymi”) biedny pianista zostaje tylko sam na sam ze swoim Stainwayem i swoją muzyczną wyobraźnią, doświadczeniem, tradycją wykonawczą (cokolwiek by to nie znaczyło).

Pomimo tych różnic istnieje też cecha wspólna obu tych instrumentów; posiadają klawiaturę i ... na tym właściwie poodobieństwa się kończą.

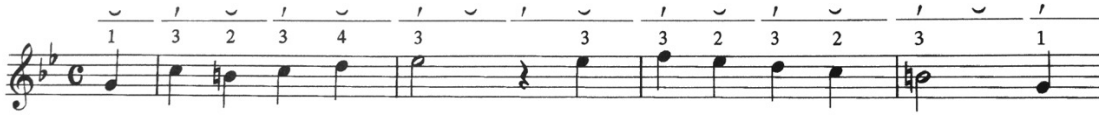
Oba należą one do grupy instrumentów klawiszowych. Wyjątkowo ciekawe i zaskakujące w tym wypadku jest określenie przynależności tych instrumentów do dwóch rodzin: fortepianu do grupy perkusyjnej i organów do grupy dętej.
To rozróżnienie uświadamia nam jak wielka jest przepaść pomiędzy sposobem generowania dźwieku na tych instrumentach, a tym samym jak wielka różnica pomiędzy ich brzmieniem, możliwością kontroli długości dźwięku, różnicowania artykulacji, barwy itp.

Zgubne mogą sie okazać także pozory wynikające z uproszczonego przyporządkowania obu tych instrumentów do wspomnianych grup. Zakwalifikowanie fortepianu do jednej grupy razem z takimi instrumentami jak werbel, trójkąt, kotły, czy nawet te „melodyczne" jak choćby ksylofon czy dzwonki może prowadzic do wrażenia, że jest to instrument niezdolny do prowadzenia śpiewnej lini melodycznej, czyli naśladowania frazowania głosu ludzkiego.
Ideałem w tej materii wydają się nam instrumenty dęte jak chociażby flet, obój, klarnet. Co zatem z organami? Czy śpiewność jest główną domeną organów podobnie jak innych instrumentów dętych?
I tutaj docieramy do ciekawego paradoksu odkrywając, że jest dokładnie odwrotnie. To właśnie „perkusyjny" fortepian jest królem instrumentalnego bell canta, a organy są „tylko" zbieżne z ideą mowy ludzkiej, jej akcentacji, wydając się płaskimi w swej niemożliwości cieniowania muzycznego. Oczywistym jest jednak fakt, że tradycja romantyczna wymogła na konstruktorach rozwój powstałej już w XVIII idei szafy ekspresyjnej, dającej możliwość grającemu podkreślenia napięć muzycznych w obrębie frazy czyli stosowanie crescenda i diminuenda. (będzie krótki przypis o historii szafy)
Mimo tego organy, choć są w nich „śpiewne" flety, żałosne oboje, „smyczkowe" gamby, jękliwe viole, ba, nawet sam vox humana itp., moga dawać wrażenie nieczułego, niewrażliwego instrumentu, niepoddającego się naszym emocjom i chwilowym natchnieniom. Stąd istnieje pokusa przyporządkowania im tak popularnych do określania Baroku terminów jak: „dynamika tarasowa", chiaro-scuro, głośno-cicho, jaskrawo-matowo.
Każdy doświadczony organista wie jednak, że martwym ten instrument może się wydać tylko dla tych, którzy nigdy nie mieli z nim bliższej styczności. Ilość niuansów możliwych do osiągnięcia na organach jest...zdecydowanie większa chociażby z racji pełnej kontroli nad wybrzmieniem dźwięku, świadomym jego rozpoczęciem i zakończeniem, kontrolą nad szybkością otwarcia klap (w organach mechanicznych).
Szczególnie okres Baroku i Renesansu stworzył cały kodeks artykulacyjny podporządkowany idei akcentów mowy ludzkiej, dzięki któremu gra na organach nabiera niezwykłej

plastyczności, a to co ma być równe na fortepianie z założenia ma być świadomie zróżnicowane, „niewyrównane" na organach.
Cała estetyka artykulacji renesansu i baroku opierała się jednak na tworzeniu ministruktur w obrębie motywów muzycznych tak bliskich artykulacji naszej mowy[1].



Mało tego, całkowicie tej artykulacji została podporządkowana aplikatura i cała ideologia opisywana wnikliwie przez Dirutę, Banchierego, Antegnatiego zakładająca że „dobre" palce (w zależności od teoretyka 2 lub 3) powinny grać dobre nuty[2], czyli te wypadające na mocna część taktu, grupy.



Cała ta „ideologia" miała służyć tworzeniu iluzji świadomego różnicowania dźwięków. Przy precyzyjnej realizacji artykulacji powstaje złudzenie, że krótsza nuta w zestawieniu z dłuższą jest cichsza, pozbawiona oparcia.

Błędе byłoby jednak twierdzenie, że cały ten system artykulacyjny tworzony został pod wpływem dostrzeżenia jakichś ułomności organów czy z potrzeby naśladowania możliwości fortepianu. Przecież fortepian w czasie, o którym mówimy (XVI-XVIIw.) jeszcze wcale w obecnej formie nie istniał!

Największym nieszczęściem jest zestawianie fortepianu z organami i pokusa ich porównywania. Organy w swej renesansowej krasie były instrumentem integralnym, niezależnym. Przecież pryncypały jako głosy były nie do „podrobienia" przez żaden inny instrument stając się właśnie „sine qua non" króla instrumentów. Późniejsza pokusa

[1] [1]G.Ritchie, G.Stauffer: *Organ Technique: Modern and Early,* Oxford University Press, New York, Oxford 2000, str. 189
[2] N.Thistlethwaite, G.Webber: *The Cambridge Companion to the Organ,* Cambridge University Press, Cambridge 1998, str. 97

stylistyczna wprowadzania głosów naśladujących inne instrumenty (poczynając od fletów) i podążanie ta drogą, spowodowała podporządkowanie się tego instrumentu ogólnym prądom artystycznym, a nie ich tworzeniu. Stąd cały zasób symfonii, sonat, koncertów itp. i bogaty zestaw głosów takich: flety, viole, oboje, gamby, klarnety, puzony, trompety, kornety, itp.
Wyjątkowo trafne w tym przypadku wydaje się stwierdzenie, że „organy były królem instrumentów, a stały się pawiem".
Mimo tego nic jednak nie jest w stanie zastąpić nam wrażeń doznawanych podczas słuchania dzieł organowych Duruflé, Bacha, Alaina nawet jeśli korzystamy z „imitacji" fletów, w pedale używamy puzonu, a „udajemy" crescendo używając szafy ekspresyjnej. Fortepian oczywiście nie był wolny od podobnej zależności od prądów stylistycznych dotyczących literatury muzycznej.
Zastanawiam się jednak, czy brak innowacji technologicznych dotyczących budowy tego instrumentu, a tym samym i generalnej modyfikacji jego brzmienia świadczy o jego ułomności czy osiągnięciu statusu pewnej doskonałości, jak to stało się w przypadku skrzypiec Stradivariusa.

Te wstępne rozważania uświadomiły mi, że mimo traktowania organów i fortepianu jako odrębne „media" niezbędne będzie, na potrzeby niniejszej pracy, kompleksowe ukazanie różnic i podobieństw obu tych instrumentów. Zestawienie to ma pomóc mi w uświadomieniu sobie, które z elementów są pomocą, a które przeszkodą w przygotowaniu moich transkrypcji. Przygotowując więc to porównanie zakładam, że wersje organowe mogą ukazać nowe i ukryte dla fortepianu piękno utworów Szymanowskiego.

W obrębie poniższego opracowania znajdą się następujące elementy:

- Skala instrumentów
- Możliwości barwowe
- Możliwości dynamiczne
- Możliwości różnicowania arykulacji
- Możliwość wpływu na długość dźwięku

Skala instrumentów:

Zarówno fortepian jak o organy ewaluowały w poszczególnych okresach i okręgach geograficznych. Nie ma możliwości jednoznacznego określenia zarówno ich wielkości jak i zasięgu brzmienia. Różnorodność cech ich budowy dotyczyła nawet tych samych rejonów geograficznych i podobnego czasu. Szczególnie budownictwo organowe uzależnione było od konkretnego zamówienia zgromadzenia, parafii. Aspekt ten dotyczył głównie wielkości instrumentu, jego dyspozycji, intonacji itp. Uzależniony był od możliwości finansowych zamawiającego, warunków akustycznych świątynii, indywidualnych predyspozycji gospodarza miejsca, ogólnej stylistyki, tradycji twórczości organowej.

Fortepian pozostaje stosunkowo odporny na zmianę prądów stylistycznych. Niewielkie zmiany w jego budowie na przestrzeni wieków (dotyczące np. mechanizmu gry[3]) są nieporównywalne z innowacjami i różnorodnością w budownictwie organowym.

Ogólne różnice w budowie, wielkości poszczególnych elemenntów obu tych instrumentów przedstawione sa w popniższej tabelce. Mają one charakter wyłącznie ogólny i informacyjny. Szczegółowe omówienie różnic ww instrumentów wymaga oddzielnej, szerokiej publikacji.

[3] choć droga do współczesnego fortepianu prowadziła przez wprowadzenie szeregu innowacji, przemian Bartolomeo Cristoforiego, Jehan Mariusa, Steina, Streichera, Hawkinsa, Wornuma i innych, późniejszych konstruktorów

Tabela nr 1

Fortepian i organy: porównanie wielkości poszczególnych elementów instrumentów

	fortepian	organy
Skala brzmieniowa	A2 – c5[4]	Względna, zależna od zastosowanych registrów[5]
Skala manuałów	7 oktaw (max.)	4,5 oktawy: C do f3-f4[6]
Rozmiar	Maksymalny: Szerokość – 145 cm Długość – 250 cm (bez nóg itp.)[7]	Brak standardowych rozmiarów: - niewielkie pozytywy - szafy od kilku do kilkunastu metrów szerokości, wysokości, głębokości - szafy wielosegmentowe/wielosekcyjne o zróżnicowanej wielkości poszczególnych sekcji
Klawiatury	Jedna klawiatura	Od jednej „dzielonej klawiatury" do kilku manuałów[8]
Sekcja nożna	Trzy pedały jako urządzenia uzupełniające, nie generujące dźwięku[9]	Sekcja pedałowa jako odpowiednik manuałów, Skala pedału – ok. 2,5 oktawy od C do f1 lub g1[10]
Generatory dźwięku	Struny metalowe[11]	piszczałki labialne (labium), językowe (metalowy stroik), metalowe, drewniane, inne generatory dźwięków: dzwony rurowe, ksylofony, uccelliera, banda – zestawy perkusyjne[12]
Wielkość generatowów dźwięku	Najdłuższa struna – długość 2012 mm[13] Najkrótsza struna – długość 50 mm[14]	Najdłuższa piszczałka: do kilkunastu metrów Najkrótsza piszczałka: kilkanaście centymetrów

[4] do XVIII skala fortepianu – F1 – f3, obecnie od A2-a4, współczesne fort. koncertowe i półkoncertowe – skala do c5

[5] przyjmuje się, że najniższe głosy pedałowe są konstruowane w wersji 64`, najwyższe tony są z reguły składnikami wysokich mikstur stanowiących głosy uzupełniające, a nie solowe, stąd trudność w identyfikacji najwyższych, słyszalnych składników. Ich głośność zależy od ich intonacji.

[6] zakres klawiatur organowych w poszczególnych ośrodkach i okresach historycznych jest niezwykle zróżnicowany

[7] rozmiar zależny jest od typu fortepianu. Najkrótsze, pokojowe mają długość od 1,20 m

[8] w zależności od okręgu i okresu historycznego różna ilość klawiatur. Organy włoskie okresu Renesansu-Baroku – jedna dzielona klawiatura. Organy Francji Okresu Klasycznego do 4 klawiatur (*Positif, Grand Orgue, Ècho, Rècit*), Organy Północnych Niemiec Okresu Baroku zazwyczaj 3 klawiatury (*Rückpositiv, Hauptwerk, Brustwerk*). Ilość klawiatur w powyższych miejscach i czasie zależna od woli zamawiających instrument i ich budowniczych.

[9] znane były również *fortepiano* z sekcją nożną: pedal piano (jako spadkobiercy klawesynów z sekcją pedałową). Przykładem chociażby *fortepiano* należące do W.A.Mozarta z końca XVIII

Możliwości barwowe:

Na pierwszy rzut oka wydaje się nierealne porównanie tych dwóch instrumentów pod kątem możliwości barwowych. Można przyjąć, że cechą nadrzędną organów jest dostępność bardzo wielu różnorodnych głosów organowych, i że właśnie to stanowi istotę tego instrumentu. Musimy jednak pamiętać, że głównym atutem organów jest, oprócz możliwości użycia zawartych w organach głosów, także ich łączenie, mieszanie.

Możemy porównać tą sytuację do malarza dysponującego farbami w kilku kolorach. Łączenie ich ze sobą pozwala mu na tworzenie nowych odcieni, barw innych niż użyte, podstawowe kolory.

Podobnie organista, wykorzystując swoją wyobraźnię dźwiękową, wiedzę historyczną może stosować zestawy konkretnych głosów odpowiadających potrzebom danego utworu, zastosowanej przez kompozytora faktury czy zależne od akustyki świątyni.

Warto przytoczyć tu chociaż kilka historycznych przykładów, w których to teoretycy czy sami kompozytorzy sugerowali łączenie ze sobą konkretnych głosów organowych:

Francja XVIII:

N. Lebegue (1676): Zestaw proponowany dla *Tierce* lub *Cromhorne en Taille*:

Akompaniament powinien być grany na Grand Orgue z użyciem Petit Bourdon, Prestant, i Bourdon lub Montre 16`. Na Pozytywie Tierce, Bourdon, Montre, Fluste, Doublette, Nazard, i Larigot; i Pedał. Lub na Pozytywie, Cromhorne, Montre, Bourdon, i Nazard.

Inny możliwy zestaw do akompaniamentu: na Grand Orgue Petit Bourdon, Prestant, i 8` lub Petit Bourdon i Prestant lub Petit Bourdon i 8` - który wydaje się najbardziej korzystny.

w. Późniejsze, *pedalflügel* stały się inspiracją dla R.Schumanna do kompozycji np. *Studien fur den Pedal-Flugen* op. 56/4 i *4 Skizzen fur den Pedal-Flugel*, op. 58

[10] Ogromna różnorodność zasięgu klawiatur i ich dyspozycji nawet w obrębie tego samego okresu czy ośrodka. Niektóre instrumenty np: Walckera dysponowały dwiema sekcjami pedałowymi

[11] 8-12 strun najniższych owijanych, pojedyńczych; pozostałe basowe - owijane, podwójne; struny dyszkantowe w trzech parach - nieowijane.

[12] piszczałki pojedyńcze lub w głosach wielochórowych zgrupowane od dwóch do kilku przypadających na jeden klawisz (mikstury, kornety, vox caelestis)

[13] Steinway koncertowy D 274 cm: A subcontra – grubość struny 4,98 mm (informacje za Steinway Service Manual)

[14] j.w.: c5 – grubość struny 0.800 mm (informacje za Steinway Service Manual)

Według mnie, ta forma jest najpiękniejszą i najbardziej charakterystyczną spośród form organowych.[15]

Inny przykład zestawów barwowych może dotyczyć muzyki włoskiego Renesansu. Jest on o tyle ciekawy, że przyporządkowuje konkretne głosy organowe do skal modalnych, w których napisane są poszczególne utwory. Poniższa propozycja jest sugestią słynnego teoretyka włoskiego Diruty zawarta w traktacie *Il Transilvano*[16]:

Terzo tuono – [ton/modus trzeci] doprowadzający do łez:

- *Principale, Flauto in ottava lub inny zestaw dający podobny efekt.*

Quatro tuono – [ton/modus czwarty] smutny, lamentacyjny, przydatny do formy Elevazione:

- *Principale i Tremolo lub jakiś flet w swym podstawowym brzmieniu [8`?][...]*[17]

Warto tu zwrócić uwagę, że ilość głosów włączanych do sugerowanych kombinacji mogła być bardzo różna; od jednego (!) do prawie wszystkich dostępnych registrów (do Ripieno u wielu kompozytorów włoskich nie dołączano tylko np głosów fletowych).
Podobnych sugestii w muzyce organowej znajdziemy niezwykle wiele. Porządkują one możliwości jakie daje ogromna różnorodność łączenia ze sobą konkretnych głosów. Warto tu wspomnieć i osobę J.S.Bacha, którego sposób registracji określany był przez jemu współczenych jako niezwykle oryginalny i wymykający się ogólnym kanonom tradycji niemieckiej XVII-XVIII w. Tak ten aspekt opisuje jego syn, Carl Philipp Emanuel Bach[18]:

Nikt nie rozumiał istoty registracji organowej tak dobrze jak on [J.S.Bach]. *Organiści byli często przerażeni widząc go kiedy zasiadał aby zagrać na ich organach i wyciągał registry według swego uznania, myśleli, że efekt zaplanowany przez niego nie może być dobry. Ale później stopniowo słyszeli efekt, który zachwycał ich.*

Z punktu widzenia matematyka dla 60-głosowych organów Archikatedry Warszawskiej mamy

---

15 F.Douglass: *The Language of the Classical French Organ: A Musical Tradition Before 1800,* Yale University Press, New Haven 1995, str. 197

16 Leupold Wayneed: *Historical Organ Techniques and Repertoire – An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire.* Wayne Leupold Editions Colfax.

- Volume VI – *Italy – 1550 -1650.* Johnson, Calvert, ed. 2002, str. 52.

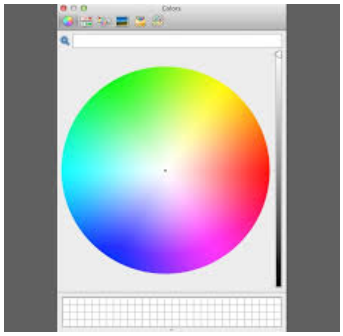
17 B.Owen: *The Registration of Baroque Organ Music*, Indiana University Press Bloomington 1997, str. 57

18 G.Stauffer, E.May: *J.S.Bach as Organist,* Indiana University Press Bloomington 1986, str. 193

60! kombinacji czyli……..
832098711274139014427634118322336438075417260636124595244927
769640960000000000000 możliwych układów registracyjnych. Szczęśliwie
o doborze registrów nie Królowa Nauk decyduje, ale muzyczne konwencje stylistyczne, co w znacznej mierze studzi zapędy liczbowe….

Istotą jednak tych wyborów jest generalna dostępność bardzo dużej ilości kombinacji.
Oczywiście w repertuarze historycznym musimy całkowicie dostosować się zarówno do oczekiwań kompozytora jak i stylistycznych norm registracyjnych poszczególnych krajów czy epok. Ilość więc możliwych do wykorzystania kombinacji będzie znacznie mniejsza, choć cały czas jednak ogromna.

Jak możemy więc zestawić organy z fortepianem dysponującym tylko jednym „registrem" fortepianowym. Czy np. dwugodzinny recital pianisty możemy porównać z podobnej długości recitalem organisty wykonującym swój program na niezmiennym zestawie pryncypałów zamkniętych koroną mikstur? Czy bylibyśmy w stanie wysłuchać do końca takiego koncertu organowego?
To oczywiście duże uproszczenie ale faktem jest, że nie mamy na fortepianie technicznych możliwości niejako automatycznej zmiany głosu. Może nawet wydawać się, że jesteśmy w gorszej sytuacji niż klawesyniści, mający możliwość np. automatycznego uruchomienia barwy *lutnia.*
Jak to więc jest możliwe, że wykształciła się na fortepianie np. literatura impresjonistyczna wymagająca tak wielkiej różnorodności barwowej czy wręcz wyznająca kult niuansu?
Jak to możliwe, że ten „jednogłosowy" fortepian wygrał w wielu epokach wyścig z organami na polu tworzenia nowej estetyki, kreowania form „klasycznych" czyli doskonałych, czy doszedł do stanu rozwoju, w którym już nic „nie trzeba" czy nie można zmienić.
Wydaje mi się, że fortepian zrobił taką karierę z powodu z bliskości swej estetyki ze specyfiką...mowy ludzkiej. Ilość wspomnianych już wcześniej niuansów jest tak nieskończenie wielka jak nieskończone są możliwości różnego artykułowania mówionych sylab, zdań. Oczywistym więc wydaje się odpowiedź na pytanie ile jest możliwych „barw fortepianu"? Nieskończona! Niepoliczalna, jak wykaz dostępnych barw w zwykłym programie komputerowym do różnicowania koloru czcionki.



Musimy tu też pamiętać, że to organy właśnie, a szczególnie te włoskie, epoki Renesansu i Baroku, miały ambicje naśladowania estetyki śpiewu ludzkiego. I nie chodzi tu nawet o charakterystyczne *Voce umana*, które w samej nazwie stara się zawłaszczyć ideę śpiewności ale o sposób intonacji włoskich pryncypałów, które według tradycji mają być barwą zbliżone do głosu ludzkiego, ze swym charakterystycznym szmerem, nieco smyczkującą barwą. Czy jednak dają nam porównywalny efekt w sposobie prowadzenia narracji muzycznej jak „perkusyjny" fortepian?
Ciekawie ten aspekt wyjaśnia G.Sandor:

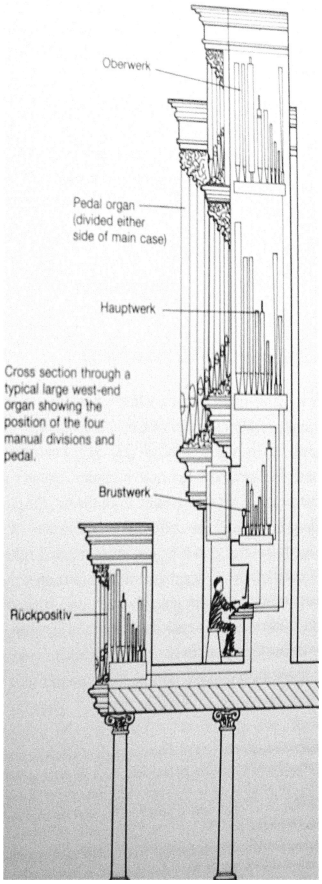
[...] *fortepian jest w stanie przemawiać, śpiewać, kiedy trzeba krzyczeć, a kiedy indziej – szeptać. Wyrafinowana konstrukcja mechaniki fortepianowej pozwala na wyrażanie najpełniejszej skali ludzkich emocji. I chociaż nikt nie wątpi w jego zdolność do stopniowania dynamicznego, to już możliwość kształtowania na nim rozmaitych gatunków brzmienia bywa często kwestionowana.[...] Przyjmijmy jako rzecz oczywistą, iż dźwięk twardy jest dziełem aparatu usztywnionego (bądź też zablokowanych stawów), podczas gdy miękki, śpiewny – mechanizmu elastycznego (to znaczy swobodnych stawów)*[19].

Podsumowując te rozważania uznajemy, że możliwości barwowe organów związane są z różnorodnością głosów organowych i sztuką ich łączenia. Fortepian, mimo braku możliwości automatycznej zmiany barwy posiada jednak nieskończoną paletę barw związaną z natężeniem dźwięku, artykulacją, możliwością zastosowania „lewego" pedału.

[19] G.Sandor: *O grze na fortepianie*, WN PWM, Warszawa 1994

Możliwości dynamiczne:

Żeby odpowiedzieć sobie na to pytanie należy uświadomić sobie skalę wielkości poszczególnych instrumentów. Oba wykorzystują tylko naturalną, akustyczną możliwość wzmocnienia dźwięku dzięki obecności, w obu przypadkach, pudła rezonansowego, działania akustyki pomieszczenia i naturalnych generatorów dźwięku. Biorąc to pod uwagę wydaje się, że fortepianu z organami po prostu nie da się porównać.



20

Nie raz jednak sam przekonałem się, że odczucie siły natężenia dźwięku może być sprawą względną. Percepcja nasza zależy oczywiście od praw fizycznych ale podlega wielu zależnościom: odległości urządzenia emitującego dźwięk od słuchacza, jego wzmocnienia naturalnym pogłosem, częstotliwości/ wysokości, wilgotności powietrza.

[20] P.Hurford: *Making Music on the Organ,* Oxford University Press, Oxford 2004, str. 23

Szczególnie ciekawe są tu historyczne instrumenty hiszpańskie i włoskie, które będąc z natury organami stosunkowo niewielkich rozmiarów, generują dźwięki o wielkiej sile czy to dzięki obecności bogatego zestawu głosów językowych (o. hiszpańskie), rozbudowanej sekcji wysokich alikwotów (o. włoskie).

Mamy jednak świadomość, że element wolumenu nie decyduje o wielkości wrażeń estetycznych: mówimy czasem o „magicznej ciszy na sali", która jest wyznacznikiem wielkiego zasłuchania publiczności (czy właśnie dostosowaniu się słuchaczy, ich uwagi, do wolumenu grającego). Znamy też może sytuacje „budynku trzęsącego się w posadach" przy wykorzystaniu wszelkich możliwych środków brzmieniowych orkiestry, organów itp. Cicho nie znaczy więc nijako, a głośno nie jest równoznaczne z wzniosłym przeżyciem artystycznym.

Do dziś mam w pamięci koncerty Światosława Richtera, który nawet w dynamice „p", dzięki niezwykłemu wprost nasyceniu dźwięku powodował, że słuchacz miał wrażenie, że sala koncertowa kurczy się, a dynamika, choć relatywnie wskazywała na „p" wcale taką się nie wydawała. To metafizyczne niemal przeżycie łatwo nam uzasadnić po prostu niezwykle bogatą paletą alikwotów, którą był w stanie „wyzyskać" z instrumentu, a nie fizyczną siłą uderzania w klawisze fortepianu (choć oczywiście ten sposób użycia masy przyczynia się do różnicowania natężenia dźwięku).

Nie bez znaczenia dla naszej percepcji „głośności" instrumentu może być fakt wizualnej obserwacji osoby grającej. I tu przykład innego wirtuoza fortepianu, Ivo Pogorelica, który podczas przesłuchań Konkursu chopinowskiego w 1980 roku zdawał się podnosić kolanami fortepian. Z pewnością obserwacja przepełnionego energią do granic możliwości grającego pianisty musiała budzić w słuchaczach uczucie wielkiej siły, wielkiego napięcia, przypuszczalnie też wywołując wrażenie wielkiej, przenikającej na wskroś głośności.

Z kolei zastanawiająca jest sprawa czy jakość dźwięku o podobnej sile generowanego przez pianistę czy organistę ma wpływ na nasze postrzeganie np. brzydkiego jakościowo dźwięku jako niezwykle głośny hałas? I czy odwrotnie; piękny, nasycony, szeroki dźwięk jest przez nas odbierany jako pełne, szerokie brzmienie, nie budzące w nas wrażenia nieznośnego rozgardiaszu (choć fizyczne natężenie może mieć podobną wartość w decybelach)?

Faktem bezspornym jednak jest, że fortepian w konfrontacji z organami daje nieporównywalnie cichszy dźwięk.

Warto tu wspomnieć o karierze organów w świecie starożytnym, którą ten instrument zawdzięcza właśnie niezwykle nośnemu dźwiękowi. Fakt, że do liturgii chrześcijańskiej organy zostały dopuszczone dopiero w IX w. zawdzięczamy ich niechwalebnej roli jaką

odegrały podczas starożytnych uroczystości: igrzysk, obchodów państwowych, „przedstawień" z atrakcją w formie prześladowań chrześcijan.
Posiadały, dzięki ustawieniu na jednej wiatrowni bardzo wielu piszczałek (podobnie jak średniowieczny blockwerk[21]) dźwięk dobrze słyszalny i uzupełniający odgłosy wielu tysięcy uczestników tych ludowych uroczystości. Także i w wiekach późniejszych, kiedy organy stały się elementem „towarzyszącym" obrzędom liturgicznym, donośny ich dźwięk, postrzegano jako atut, nie przypisując mu jednak cech artystycznych.
Co jednak, i „jak głośno" grały wówczas takie organy?

What needs to be envisaged here is not today`s quiet organ-prelude receiding before service begins in a church but a noisy outdoor sound, continous, sustained at a volume-level or pitch-complex closer to that of bells, the silence after which then becomes solemn and expectant. Ironically, a key element in a way organs have always been used is a special nature of the silence when they stop playing.[22]

Z kolei kariera fortepianu rozpoczęła się właściwie od najcichszego instrumentu klawiszowego jakim był klawikord (a nie organy!!!).
Być może ten fakt, a więc przeznaczenia instrumentu, stanowiącego narzędzie do wykonywania muzyki salonowej spowodował, że instrument wcale nie musiał być głośny.
Organy budowane w kubaturowo wielkich kościołach z natury musiały posiadać odpowiednio silniejszy dźwięk bo inne było ich przeznaczenie.
Tak jest i dziś. Projektowanie nowych instrumentów w miejscach kultu rozpoczyna się od badania przez akustyka-konstruktora organów warunków akustycznych świątyni. Dopiero po tej wstępnej analizie ustala się dyspozycję instrumentu, menzurację, ciśnienie powietrza w wiatrowniach itp.
Fortepian, choć istnieją jego różne rozmiary, podobnie jak skrzypiec nie podlega takim praktykom i nie spotykamy się z sytuacją, w której buduje się „większe" fortepiany do

---

21 P.Williams: *A New History of the Organ,* Indiana University Press, Bloomington 1979, str. 50

22 P.Williams: *The Organ in Western Culture 750-1250,* Cambridge University Press, Cambridge 1993, str. 72
To co należy sobie dziś wyobrazić [jesli chodzi o repertuar organowy] to nie dzisiejsze, spokojne preludium organowe poprzedzające nabożeństwo w kościele ale głośny, nieprzerwany, ciągły dźwięk z zewnątrz o głośności i złożoności tonów bliższy do dźwięku dzwonów, po których cisza staje się uroczysta i oczekiwana. Ironicznie patrząc, głównym elementem gry na organach była specjalna [oczekiwana] natura ciszy następująca po zakończeniu gry.

większych sal koncertowych. Rozmiar fortepianu nie „rośnie" więc wprost proporcjonalnie do wielkości sali, w której ma zabrzmieć[23].

Rozwój tych obu instrumentów był więc uwarunkowany ich historycznym przeznaczeniem i rolą wyznaczaną im przez społeczne oczekiwania.

Skala *piana* czy *forte* jest więc postrzegana w kategorii samego, indywidualnego instrumentu. Niepodobna więc porównać *forte* realizowanego przez fortepian i *forte – tutti* organowego. Chodzi więc raczej o umowę, zaakceptowanie, że „głośno" w przypadku organów i fortepianu, choć o innej wartości decybeli, oznacza masywne, donośne brzmienie i rozpatrujemy ten termin w oparciu nie o czysto słuchowe odczucie ale o maksymalne możliwości danego instrumentu.

Sprawa dynamiki *piano* przedstawia się zgoła inaczej. Wydaje się, że znacznie wrażliwszym instrumentem jest tu fortepian, w którym młotek może delikatnie „musnąć" struny dając ledwo słyszalny dźwięk.

W przypadku organów nie mamy aż tak „ezoterycznych" głosów. Uzyskaniu ekstremalnego *piana* może przysłużyć się zamknięta maksymalnie szafa organowa lub głosy, które są tylko jednym z elementów większych zestawów, a nie samodzielnymi brzmieniowo registrami np. Subbas 32` czy 64`[24]. Generują one czasami wyłącznie słabo brzmiący szmer, szum nabierający charakterystycznego brzmienia tylko w połączeniu z wyższymi alikwotami.

Możliwości różnicowania artykulacji:

Przy omówieniu zagadnień dotyczących artykulacji organowej i fortepianowej posłużę się kilkoma cytatami:

Articulation is the art of creating musical emphasis by varying the duration of note values. Articulation is an especially important aspect of organ playing, for the performer works under certain expressive „restrictions" not found on most other instruments. Literal dynamic accentuation of individual notes is not possibble on the organ, for no matter how much force is used to depress an organ key, the tone will sound at a single volume level. Notes cannot be

[23] rozróżniamy jednak rozmiary fortepianów, w których wyznacznikiem „skali" jest największy z instrumentów czyli fortepian koncertowy. Mniejsze formy to fortepiany półkoncertowe, gabinetowe itp.

[24] według niektórych organmistrzów istnieją również ... betonowe piszczałki w wersji 128`.

highlighted by sudden sforzandos or pianissimos, as they are, for example, in the piano music of Beethoven.
On the organ, individual notes are given special emphasis chiefly by articulation – by lenghening an note beyond its expected value, by making small break before a note, or by delaying slightly a note`s entry. Articulation is an organist`s most important means of producing musical accent – it makes the difference between lively and bland playing.
In organ playing, articulation is created through varieties of touch. Although infinite gradations of touch are possibble, there are three principal categories: legato, staccato, and non legato.[25]

Powyższy opis zdaje się być doskonałym podsumowaniem możliwości artykulacyjnych organów. Precyzuje on nie tylko ograniczenia związane z trakturą organową, ale ukazuje także sposoby, jakimi posługują się organiści aby gra na organach nie wydawała się płaska i jednorodna. To sprytne operowanie czasem w podkreślaniu/przedłużaniu jednych, a skracaniu innych nut daje złudzenie dynamicznej różnorodności (jakby w zastępstwie możliwości różnicowania siły nacisku). Równie przejrzysta jest u Richie`go i Stauffer`a „definicja" np. marcato:

Related to staccato is marcato, which is a type of accented staccato. The notes are detached, as in staccato, but they are given just a bit more „weight", or, in special cases, their entry is delayed ever so slightly.[26]

---

[25] G.Ritchie i G.Stauffer: *Organ Technique: Modern and Early*, Oxford University Press New York, Oxford 2000, str. 53
Artykulacja jest sztuką tworzenia muzycznych napięć poprzez różnicowanie trwania wartości nut. Artykulacja jest szczególnie ważnym aspektem w grze na organach, bowiem organista działa pod pewnymi ekspresyjnymi ograniczeniami niespotykanymi w grze na innych instrumentach. Linearna dynamiczna akcentacja poszczególnych nut nie jest możliwa w przypadku organów, stąd nie ważne jak dużo siły użyje organista do naciśnięcia klawisza, ton zawsze zabrzmi z taką samą głośnością. Nuty nie mogą być podkreślone przez nagłe sforzanda lub pianissima, jak to się dzieje w przypadku fortepianu i muzyki Beethovena.
Na organach poszczególne nuty są uwypuklone przez głównie przez artykulację przez przedłużenie nuty ponad jej oczekiwaną wartość, przez zrobienie małej przerwy przed nutą lub przez lekkie opóźnienie wejścia nuty. Artykulacja jest najważniejszym sposobem organisty wykonania muzycznego akcentu – daje zróżnicowanie między ożywioną, a mdłą grą. Na organach artykulacja jest realizowana przez zróżnicowany dotyk. Chociaż nieskończone zróżnicowanie dotyku jest możliwe, wyróżniamy trzy główne kategorie: legato, staccato i nonlegato.
[26] G.Ritchie i G.Stauffer: *Organ Technique: Modern and Early*, Oxford University Press New York, Oxford 2000, str. 53

Poniższe opisy pokazują nam, że możliwości różnicowania artykulacji na organach wiążą się wyłącznie z operowaniem czasem, a nie siłą nacisku na klawisz.
Wspominałem już wcześniej, że zasadę barokowej artykulacji, porządkuje idea oparć ważnych, „dobrych" nut i skracania „złych". Niezwykle ciekawy opis tych zależności i ich genezy daje nam Kimberly Marshall w artykule „The fundamentals of organ playing":

Many treatises on music before the nineteenth century describe articulation as a way to clarify the succession of strong and weak beats within a musical pusle [...]. The construction of most early music relies on short figures that maintain rhythmic flow in equally notated beats. But in performance, variations in importance must be made to avoid a monotonous succession of evenly spaced beats. As early as the sixteenth century, treatises on instrumental performance distinguish notes of equal value as <good> or strong and <bad> or weak, depending on their position within the metric pattern of the music. (Diruta 1593 is the first writer on keyboard music to make this distinction). The international musician Georg Muffat explains in the preface to his <Florilegium secundum> (1698): „Good notes are those that seem naturally to give the ear a little repose. Such notes are longer, those that come on the beat or essential subdivisions of measure, those that have a dot after them, and (among equal small notes) those that are odd-numbered and are ordinarily played down-bow. The bed notes are all the others, which like passing notes, do not satisfy the ear so well, and leave after them a desire to go on. Succession of <good> and <bed> notes underscore the metre of a piece, with the first beat of each bar being the strongest note and the upbeat to the next bar the weakest.[27]

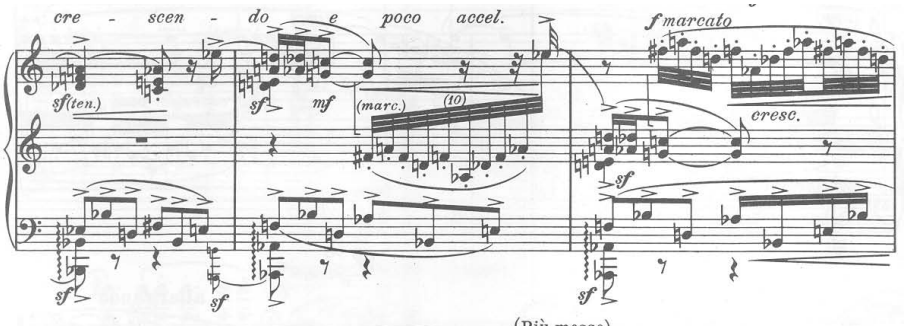
Spokrewnione ze staccato jest marcato, które jest formą akcentowanego staccato. Nuty są oddzielone, jak w staccato, mają trochę więcej ciężaru [wagi] lub w szczególnych przypadkach ich rozpoczęcie jest lekko opóźnione.

[27] N.Thistlethwaite, G.Webber: *The Cambridge Companion to the Organ,* Cambridge University Press, Cambridge 1998, str. 97

Wiele traktatów sprzed XIX w. opisuje artykujację jako sposób porządkowania następstwa mocnych i słabych miar w ramach muzycznego przebiegu. [...]. Budowa wiekszej części dawnej muzyki opiera się na krótkich figurach utrzymujących rytmiczny przebieg w miarach notowanych jako równe. Ale w wykonaniu musimy różnicować wagę [ważność] [napięć] ażeby uniknąć monotonnego następstwa [równo] tak samo zanotowanych miar. Już w XVI wieku traktaty dotyczące muzyki instrumentalnej rozróżniają nuty mające równą [taką samą] wartość jako „dobre" lub mocne i „złe" jako słabe, w zależności od w zależności od ich miejsca w metrycznym układzie muzycznym. (Diruta 1593 jest pierwszym przedstawicielem muzyki klawiszowej, który opisał to rozróżnienie). Przedstawiciel wielu tradycji muzycznych Georg Muffat wyjaśnia w przedmowie w swym „Florilegium secundum" (1698): „Dobre" nuty to te, które wydają się naturalnie dawać uszom trochę wytchnienia. Takie nuty są dłuższe, to te, które wypadają na mocną miarę taktu lub na istotne miejsca w takcie, to te, które mają kropkę po sobie,[...] i te, które są nieparzyste, i są zwykle realizowane smyczkiem w dół. Złe

Powyższe informacje wskazują nam na istnienie całej ideologii, techniki, niejako „sztuki kamuflarzu" w celu realizacji idei muzycznych, wykonawczych w żaden sposób nie zapisanych w partyturze. Są jednak one niezwykle ważne stając się sposobem „artykułowanej" wypowiedzi w muzyce organowej.

Wydaje się, że fortepian w tej kwestii jest niezwykle przejrzysty, dostosowany w naturalny sposób do zróżnicowanej, czytelnej wypowiedzi.
Fortepian charakteryzuje ogromna różnorodność dotyku/ataku klawisza. Nadrzędną cechą jest jednak to, że artykulacja fortepianowa wpływa na wiele cech dźwięku. Nie jest to tylko jego głośność, ale i barwa, będąca wynikiem niezwykle subtelnych zależności naszego ataku na klawisz. Dlatego więc cały zasób oznaczeń akcentów, oparć w grze fortepianowej jest niezwykle duży.
Prawdziwą encyklopedią oznaczeń artykulacyjnych są właśnie partytury Szymanowskiego, szczególnie te, pochodzące z drugiego okresu twórczości. Pokazują nam one, jak sprecyzowany obraz dźwiękowy miał w swej wyobraźni kompozytor i jak niewiele dowolności pozostawił on wykonawcy w realizacji założenia artystycznego.



Karol Szymanowski: *Szeherezada* z cyklu *Maski* op. 34 takty 30-32

Wszystkie te oznaczenia mają niestety naturę wykonawczo „perkusyjną", zakładają zróżnicowanie ataku palca na klawisz, młotka na strunę. Wyjątkowo więc w przypadku transkrypcji z fortepianu na organy nie jesteśmy w stanie zrealizować praktycznie większości oznaczeń fortepianowych. Nie ma oczywiście ograniczeń w rozróżnieniu takich

nuty to wszystkie inne, które są nutami przejściowymi, i nie dają uchu wiele przyjemności i zostawiają po sobie pragnienie podążania naprzód. następstwo „dobrych" i „złych" nut podkreśla metrum utworu, z pierwszą miarą każdego taktu będącą najsilniejszą nutą będącą mocna miarą taktu trwającą aż do nastepnego taktu będąc [nutą, miarą] najsłabszą.

podstawowych oznaczeń jak *legato, non legato*. Z realizacją *staccato* jest już większy problem z powodów czysto fizycznych. Piszczałka nie odpowiada niestety z tak dużą dokładnością na niuanse ataku palca na klawisz jak młotek uderzający w strunę w przypadku fortepianu. Zbyt krótka artykulacja na organach powoduje, że po prostu powietrze nie będzie oddziaływać na piszczałkę we właściwy sposób i w wymaganym czasie aby zadęcie było pełne i prawidłowe. Oznaczenie *staccato* na organach ma więc niezwykle ograniczony zakres.
O realizacji różnych form akcentów również nie może być mowy. Możliwe są oczywiście jednorazowe działania pojegające na nagłym otwarciu żaluzji na jeden dźwięk, możliwość włączenia silniejszego registru na jedną, akcentowaną nutę, użycie wałka crescendowego „na chwilę".[28] Takie działanie będą jednak brzmiały na organach w sposób nienaturalny i amuzyczny.

W jednym aspekcie istnieją podobieństwa w różnicowaniu artykulacji między organami i fortepianem. Zawsze charakter artykulacji powinien zależeć od akustycznych warunków miejsca, w którym gramy.
Skrócenie jej w salach/świątyniach z dużym pogłosem wydaje się niezbędne do przejrzystej realizacji zapisu partytury.[29]

Możliwość wpływu na długość dźwięku:

Jedną z zasadniczych różnic stylistycznych pomiędzy organami, a fortepianem, wpływających na realizację zapisu partytury, jest brak spójności w długości trwania dźwięku obu tych instrumentach. Sprawa jest bardziej skomplikowana niż to mogłoby sie wydawać. Ogólny opis, że w organach dźwięk trwa tak długo jak długo przytrzymujemy klawisz, a w fortepianie zanika zaraz po uderzeniu w klawisz jest z punktu widzenia wykonawstwa niewystarczający.
Drogowskazem przy szukaniu rozwiązania problemu stosunkowo krótkiego wybrzmienia dźwięku na fortepianie są dla nas kompozytorzy i wykonawcy literatury klawesynowej. Stosowane przez nich „wypełniacze" długich nut w postaci całego systemu trylów, ozdobników, dyminucji pozwalają na osiągnięcie wrażenia, że dźwięk trwa tak długo jak zapis długich nut w partyturze. Niektórzy z kompozytorów posunęli się nawet dalej sugerując

[28] wyjątkowo przydatna w takich sytuacjach jest zainstalowana w organach włoskich dźwignia/urządzenie *tiratutti* czy *combinazione alla Lombarda*
[29] w przypadku organów elementem pomocnym w uzyskaniu bardziej klarownego brzmienia w akustycznych kościołach może być, oprócz modyfikacji artykulacji także zmiana/korekta registracji polegająca na zastosowaniu głosów o wyższym stopażu lub zastosowaniu „gaps" czyli „prześwitów" w zestawach składających się np. z piramidy pryncypałów

repetycje dysonansów wg elementarzowej niemal, renesansowej zasady *durezze e ligature*, które miały jeszcze bardziej uwypuklić retorycznie ważne klastery. Chodziło więtc tu nawet nie o „przedłużenie" zanikającego dźwięku, ale także o podkreślenie jego dysonansowej roli.

è cosi nelle ligature, ò vero durezze, come anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l`istromento: il qual battimento ripiglierassi à baneplacito di chi suona[30]

Literatura fortepianowa odziedziczyła po klawesynie system zdobnictwa. Inna jest już jednak jego natura. W literaturze klawesynowej np. mordent miał szczególną rolę bo służył do podkreślenia pierwszej nuty w grupie. Dawał więc możliwość zrobienia akcentu, co w przypadku fortepianu jest możliwe w inny sposób; wystarczy przecież posłużyć się dynamiką fortepianową, zwiększoną siłą nacisku aby zrealizować akcent na wybranej nucie. Stosowanie więc mordentu ma znaczenie stylistyczne (nawiązujące do muzyki dawnej) albo zdobnicze i jest zwykłą realizacją ornamentu. Wydaje się, że często wykonywanie trylów na fortepianie ma podobną funkcję jak w przypadku muzyki klawesynowej: pozwala na przedłużenie zanikającego szybko dźwięku. Faktem jest jednak, że wielu kompozytorów szczególnie późniejszej literatury unika po prostu długich nut na fortepianie, zdając sobie sprawę ze specyfiki tego instrumentu i jego niewątpliwej niedoskonałości w tej materii.

Ciekawym może wydać się jednak fakt, że dla wielu kompozytorów i wykonawców muzyki organowej możliwość nieskończenego wybrzmienia dźwięku na organach jest raczej wadą, a nie zaletą. Słynną zasadą w wykonawstwie literatury np. Charles – Marie Widora czy Louis Vierne`a jest skracanie, nawet o połowę, długości akordów względem zapisu nutowego, przy łączeniu legato partii pedału. Związane jest to z warunkami akustycznymi, w których wykonywany jest utwór i koniecznością dostosowania długości trzymanych nut do warunków wybrzmienia ww akordów (a nie wiarygodnością zapisu partytury). Prawdą jest jednak, że plastyczne diminuendo fortepianu brzmiałoby tu korzystniej niż niekończące się wybrzmienie organów.

---

[30] F.Hammond: *Girolamo Frescobaldi – A Guide to Research,* Gerland Publishing New York, London 1988, str. 188
Fragment przedmowy G.Frescobaldiego do *Toccate e partite, libro primo:*
[...] i podobnie opóźnienia i dysonanse wykonywane w trakcie utworu przez uderzanie nut razem aby nie było pustki w brzmieniu instrumentu. Takie uderzanie nut razem [dysonansów] może być powtarzane według woli wykonawcy.

Podobną sytuację spotykamy i w literaturze francuskiego Baroku przy realizacji praktyki *enegal*, czy generalnie przy realizacji artykulacji barokowej.
Zazwyczaj nutę drugą pod łukiem skracamy; nie realizujemy więc na organach jej oryginalnej długości. Nie tylko więc nie wykorzystujemy możliwości wiernej realizacji zapisu rytmicznego na organach ale traktujemy tą naturalną organom cechę jako niekorzystną z punktu widzenia napięć metrycznych grupy. Skrócenie wartości nuty drugiej daje nam wrażenie jej dynamicznego zamierania, przyporządkowując prymat metryczny nucie pierwszej. To wrażenie we francuskim stylu wykonawczym *inegal*, w którym wszystkie grupy ósemkowe realizujemy jako rytm punktowany jest jeszcze większe, gdyż w większym stopniu musimy skrócić wartość nuty krótkiej. Okazuje się więc, że to „dobrodziejstwo" organów w postaci nieograniczonego wpływu na długość dźwięku może stać się jego wadą i elementem wykonawczym wymagającym także pewnej korekty.

Podsumowując uznajemy, że cechą fortepianu jako instrumentu, jest zamieranie dźwięku, tuż po jego rozpoczęciu. Twórcy literatury na ten instrument, dla przedłużenia jego trwania, stosowali przeróżne tryle, ozdobniki, diminucje dające wrażenie trwania okreslonej nuty.
Organy dają nam możliwość wiernej realizacji zapisu nutowego dzięki możliwości wytrzymania zalecanej przez kompozytora długości dźwięku. Z przyczyn wykonawczych często skraca się jednak długość zapisanej nuty dzięki czemu w trudnych warunkach akustycznych wykonanie brzmi przejrzyście i klarownie.

2. Problemy pojawiające się przy przenoszeniu akompaniamentów fortepianowych na organy i sposób ich rozwiązywania

W swojej codziennej pracy zarówno w szkołach muzycznych jak i Archikatedrze często jestem postawiony wobec możliwości wyboru instrumentu służącego do akompaniamentu. Dla stylistyki barokowej naturalną wydaje się chęć realizacji partii towarzyszącej na organach lub klawesynie. Zresztą większość materiałów nutowych wydawanych współcześnie uwzględnia specyfikę dawnych praktyk wykonawczych biorących pod uwagę charakter instrumentów dawnych, na które oryginalnie były pisane utwory solowe. Problem pojawia sie z literaturą późniejszą dającą więcej swobody w wyborze instrumentu towarzyszącego; wybór organów czy fortepianu nie jest już tak oczywisty i zmuszający do bardziej szczegółowego

uwzględnienia technicznych różnic i budowy, i specyfiki praktyk wykonawczych poszczególnych instrumentów. Poniżej starałem się uwzględnić najważniejsze problemy pojawiające się przy próbach wykorzystania zarówno fortepianu jak i organów do realizacji partii towarzyszącej solistom.

1. Problemy wynikające z różnicy skali klawiatury fortepianu i organów.

Konsekwencją tego faktu jest niemożliwość automatycznej realizacji fortepianowego zapisu nutowego na organach. Sytuację komplikuje również to, że nie ma ściśle określonej skali organów nawet tych budowanych współcześnie. Pozostaje więc konieczność przeredagowania partii fortepianowej w taki sposób aby ingerencja w oryginalny zapis idei pierwotnej była zniekształcona w jak najmniejszym zakresie. Jest to zadanie tym trudniejsze, że największe zróżnicowanie skali organów i fortepianu oraz tych w obrębie samych organów występiją w części dyszkantowej instrumentu. Jest to niezwykle uciążliwe biorąc pod uwagę fakt, że jednym z najistotniejszych aspektów/elementów twórczości Szymanowskiego jest melodyka. Brak „górnych dźwięków" skali prowadzić może do zaburzenia w zaplanowanej przez kompozytora narracji muzycznej. Najwyższe dźwięki w prowadzonych liniach melodycznych zazwyczaj związane są z kulminacją, ich brak może zniekształcić linię melodyczną oraz zaplanowany przez kompozytora kierunek napięć muzycznych. W swojej pracy nad transkrypcjami zaproponowałem nastepujące rozwiązania tego problemu:

1. Wykorzystanie specyfiki organów jako instrumentu dysponującego głosami transponującymi
2. Modyfikacja frazy muzycznej w przypadku wystąpienia braków dźwięków najwyższych, bez ingerencji w składniki melodyczne ww frazy

Ad. 1

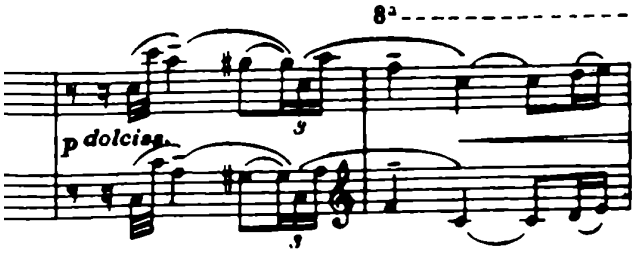
Jednym z największych atutów organów jest obecność głosów budowanych na zasadzie wzmocnienia kolejnych składników ciągu alikwotowego. Różnicowanie barw, zestawów głosów opiera się właśnie na łączeniu ze sobą registrów brzmiących w stosunku oktawy, kwinty (rzadziej tercji). Przy dobrze zintonowanym instrumencie połączenia te tworzą nowe, jednorodne barwy, w których poszczególne składniki są ze sobą na tyle silnie zespolone, że słuchacz nie ma wrażenia zestawienia ze sobą odrębnych elementów. Dla laika dodawanie kolejnych głosów o wyższych alikwotach (4`, 2`, Mixtury) powoduje, że „nowy" głos-zestaw

brzmi z coraz większą jasnością. Ciekawym jest fakt, że prawie nikt nie będący organistą nie dostrzega, że dodawane są wówczas registry brzmiące oktawę, dwie oktawy, itd. wyżej. Zazwyczaj jedynym kryterium dla nie-organistów jest w takim przypadku określenie dotyczące zmiany barwy (na jaśniejszą, jaskrawszą) oraz ewentualnie wzrastanie wolumenu.

Interesującym jest fakt, że często o określeniu względnej, wrażeniowej wysokości decyduje zastosowany składnik bazowy (16` lub 8`). Niewątpliwie nie bez znaczenia jest również fakt, że elementem pomagającym w określeniu „wysokości" zestawu decyduje intonacja poszczególnych głosów. Przypuszczalnie jasno zintonowany pryncypał 8` będzie elementem dominującym mimo, że połączymy go z niższym, ale matowo brzmiącym np. bourdonem 16`. Słuchacz odbierze wtedy jako wrażenie ogólne prowadzenie frazy na bazie głosu 8` ale o ciemnej barwie (delikatny bourdon 16` wzbogaci więc niższe alikwoty). Ta względność odbieranych wrażeń słuchowych, które możemy chyba porównać ze...złudzeniami optycznymi, pozwala nam na dość swobodne podejście do określenia, w którym miejscu klawiatury (tzn. w której oktawie) zdecydujemy się grać. Oczywiście naczelnym kierunkowskazem będzie dla nas wzorzec wysokościowy z partii fortepianu, a polem manewru wysokość zastosowanych głosów organowych.

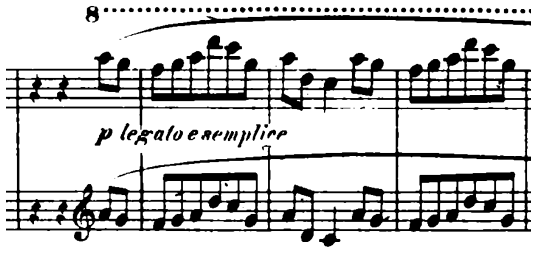
Problem przy realizacji powyższych transktypcji nie jest zwiazany z niemożliwością ich wykonania na organach ale ze zwykłą wygodą wykonawczą. Jak wspominałem w rozdziale I organy posiadają zdecydowanie większą rozpiętość skali poprzez obecność głosów alikwotowych (4`, 2`, 1`). Dzieki temu, mimo iż, fizycznie rozpiętość klawiatury (choć różna w różnych instrumentach) jest mniejsza dzięki umiejętnemu zastosowaniu, niejako włączaniu na żądanie głosów o wyższym „stopażu" rozpiętość skali może wzrastać. Problemem, który może się pojawić jest jednorodność barwowa głosów o wyższym stopażu.

Przy wspomnieniu o specyfice budowania zestawów głosów organowych na bazie wzmocnień alikwotowych warto wspomnieć, że samemu Szymanowskiemu ta idea nie była obca. Ciekawy efekt kolorystyczny uzyskuje kompozytor w początkowym fragmencie *IV Symfonii koncertującej* op. 60, kiedy to melodia główna prowadzona jest w równoległych oktawach.



Karol Szymanowski: *IV Symfonia koncertująca* op. 60, takty 5-6

Idea ta, tak typowa dla wzmocnień alikwotowych w muzyce organowej (8`+ 2`) pojawia się już wcześniej w twórczości Fryderyka Chopina w Rondzie a la Krakowiak op. 14.



Fryderyk Chopin: *Rondo a la Krakowiak*, takty 5-8

2. Problemy wynikające z braku możliwości różnicowania dynamiki w obrębie jednego manuału.

Jednym z największych atutów fortepianu jest możliwość niezależnego cieniowania dźwięków uzależnionego od siły nacisku palca na klawisz. Daje nam to możliwość różnicowania barwy, dynamiki w obrebie jednej frazy jak i prowadzenia niezależnych od siebie dynamicznie i barwowo linii melodycznych. Często (generalnie w muzyce romantycznej) spotykamy sie z koniecznością prowadzenia lini melodycznej palcami 4, 5, 3 oraz wykonywaniem wypełnień harmonicznych palcami 1 i 2. Przy posiadaniu odpowiedniego warsztatu możliwe jest różnicowanie poszczególnych planów zarówno dynamicznie jak i barwowo. Organy, w obrębie jednej klawiatury takiej możliwosci nam nie dają. Wszystkie składniki, wykonywane na tej samej klawiaturze będą brzmiały z jednakowym natężeniem dźwięku i jednakową barwą. Wszelkie dodatkowe elementy wypełniające podczas prowadzenie linii melodycznej bedą brzmiały niezwykle natarczywie zaburzając hierarchię planów muzycznych utworu. Dodatkowym problemem może być również to, że w niższych rejestrach piszczałki są z natury większe, ich dźwięk bardziej nasycony i nośny. W wyższych partiach malejące piszczałki wydają dźwięk mniej soczysty. Powoduje to często, że akompaniament prowadzony na tej samej klawiaturze co partia np. melodii głównej dominuje nad linia melodyczną. Możemy tu zaprzeczyć tej zależności; wszak i w fortepianie struny dyszkantowe są krótsze od basowych, które zawsze składają się ze zwoju kilku warstw drutu. Musimy jednak pamiętać, że właśnie z tego powodu zarówno w fortepianach jak i pianinach montowane są chóry składające się z trzech strun przypadających na każdy jeden dźwięk/klawisz. W fortepianach Bechsteina montowane były nawet cztery struny przypadające na jeden dźwięk w partii dyszkantowej.

Warto tu przy okazji wspomnieć o rozwiązaniach stosowanych w przypadku organów. Oczywistym wzmocnieniem górnych rejestrów jest stosowanie mixtur, w których brzmienie górnych partii, podlegających repetycjom[31], jest często niezwykle jasne i silne. Typowe francuskie *Plein Jeu* okresu klasycznego we Francji nakazywało wręcz włączanie dwóch mixtur wielochórowych, *Cymbel* i *Fourniture* razem[32].

Inne ciekawe rozwiązanie służące zbalansowaniu strony basowej i dyszkantowej stosowano również we Francji, również w okresie klasycznym. Podstawą np. *Grand Jeu* są głosy językowe: *Trompette* 8` i *Clairone* 4`. Istotą ich budowy i czynnikiem warunkującym ich brzmienie jest wielkość i grubość zastosowanych języczków. Niestety im dźwięki są wyższe w skali tym języczki mniejsze a przez to i coraz słabiej brzmiące. Genialnym więc rozwiązaniem (czy wręcz zasadą opisywaną we wszystkich sugestiach registracyjnych kompozytorów francuskich XVII-XVIII w.) jest dodawanie do *Grand Jeu Kornetów*,[33] których specyfiką jest to, że rozpoczynają się zazwyczaj w okolicach f. Tym samym nie wzmacniają dobrze brzmiących partii basowych, a doskonale się komponują i uzupełniają głosy językowe w partiach, w których języczki są już stosunkowo słabe, a *Kornety* właśnie niezwykle nośne.
Najwiekszym jednak problemem podczas przygotowywania transkrypcji okazała się mała czytelność barwowa melodii głównej jeśli miała by być ona prowadzona na wspólnym manuale razem z akompaniamentem. Organy jednak dają nam idealną wprost możliwość rozdzielenia partii solowej i akompaniującej. Przyporządkowanie każdemu z planów oddzielnego manuału starałem się wykorzystać w każdej nadarzającej się okazji.

3. Problemy brzmieniowe wynikające z braku w organach „prawego pedału" i efektu kontrolowanego wybrzmiewania, łączenia wybranych dzwięków, fraz.

Efekty muzyczne możliwe do uzyskania dzięki użyciu prawego pedału w fortepianie są niezwykle istotne dla kształtowania się stylistyki literatury fortepianowej w ciągu wieków. Różne jest też znaczenie i waga stosowania prawego pedału w różnych okresach. W

[31] używam w tym momencie sformułowania „repetycje" dla ukazania, że w miksturach piszczałkek o podobnej wysokości może być kilka. W terminologii organowej słowo *repetycja* ma inne znaczenie w odniesieniu do mikstur.
[32] F.Douglass: *The Language of the Classical French Organ: A Musical Tradition Before 1800,* Yale University Press, New Haven 1995, str. 76
[33] P.Williams: *A New History of the Organ,* Indiana University Press, Bloomington 1979, str. 107

literaturze „wczesnej” wykonywanej według obecnej tradycji na fortepianie, choć oryginalnie nie pisanej na ten instrument (chociażby twórczość klawesynowa Bacha), prawy pedał jest tylko kolorystycznym dodatkiem, dajacym możliwość podkreślenia, uwypuklenia wybranych harmonii, lepszego wyprofilowania frazy muzycznej, podkreślenia zmiany artykujacji itp. Prawy pedał jest więc urządzeniem pomocnym ale nie niezbędnym do realizacji materiału muzycznego w jego najlepszym, artystycznym kształcie. Twórczość fortepianowa późniejsza ma niejako orkiestrowy wymiar, traktuje ten instrument z jednej strony na sposób symfoniczny, a z drugiej strony wymaga od kompozytora i wykonawcy zagłębienia się w tajniki subtelnej kolorystyki ale dostepnej i zarezerwowanej tylko dla tego instrumentu. Żadna orkiestra nie jest w stanie „zimitować” doznań muzycznych dostępnych przy wysłuchaniu wybitnych wykonań chociażby Poloneza – fantazji Chopina, *Jeux due* Ravela, czy chociażby intermezzów Brahmsa. Fortepian mimo swej homosonorystyki daje nam niezwykłą paletę barw przydatną do tworzenia trójwymiarowych planów muzycznych. Pomocne jest to w różnicowaniu małych struktur (w obrębie krótkich fraz) jak i większych całości dzięki tworzeniu szerszego planu dynamicznego od ppp do fff i z wykorzystaniem niezliczonej ilości niuansów artykulacyjnych.

W liteteraturze romantycznej elementem wysuwającym się zdecydowanie na pierwszy plan (poza melodyką) jest harmonia. Faktura fortepianowa mogła się w ciągu wieków rozwinąć w stronę ekstremalnej wirtuozerii dzięki stosunkowo przyjaznej dla wykonawcy budowie instrumentu. Gra na fortepianie jest niezwykle „fizjologiczna”, porównując ten instrument chociażby z ograniczeniami czasowymi ćwiczenia na instrumentach dętych (w tym śpiew), nienaturalnej postawie przy grze na skrzypcach, czy wręcz braku fizycznego oparcia na podłoże jak w przypadku gry na organach kiedy to często organista „wisi” nie mogąc podeprzeć sie na sekcji pedału. Ta pozorna łatwość i wygoda gry na fortepianie pozwoliła i kompozytorom, i wykonawcom na zagęszczanie faktury fortepianowych dzieł muzycznych. Jednak sama wirtuozeria w przypadku najwybitniejszych kompozytorów nie była celem samym w sobie. Przeniesienie orkiestrowej wyobraźni i szukanie przestrzenności brzmienia było możliwe tylko dzięki warunkom konstrukcyjnym stworzonym właśnie przez fortepian. Pianista dysponujący tylko 10 palcami bez dodatkowych „sztuczek” jest w stanie zagrać jednorazowo kilkanaście dźwięków (a ile naprawdę planów muzycznych?). Dzięki urządzeniu pozwalającemu za pomocą prawego pedału utrzymywać tłumiki w pozycji uniesionej wykonawca mógł uzyskiwać wrażenie dodawania kolejnych planów muzycznych, łączenia składników harmonicznych niemożliwych do połączenia samymi tylko rękami. Mówi się często, że duszą fortepianu jest właśnie prawy pedał. Określa więc on podstawową charakterystykę brzmienia. Jak więc rozwiązać problem braku tego urządzenia w organach?

Czy można jakimś innym elementem go zastąpić? Czy można bez uszczerbku dla ogólnego charakteru muzyki, kompozycji, stylu wykorzystać atuty organów dla „ratowania" wizji kompozytora piszącego oryginalnie na fortepian?

Żeby odpowiedzieć sobie na te pytania należy dokładnie określić jaką dokładnie funkcję pełni prawy pedał:

1. umożliwia wydobycie dźwięku dłuższego, bardziej soczystego z bogatszą paletą alikwotów dzięki uniesieniu wszystkich tłumików i umożliwienie niewytłumionym, wszystkim innym strunom pełnienie roli rozonatorowego „wzmacniacza" przy udziale wszystkich elementów rezonujących instrumentu (płyta rezonansowa, obudowa, nogi, klapa itp).
2. umożliwia stopniowe (tj. niejednoczesne) tworzenie kilku płaszczyzn dźwiękowych o niejednorodnym natężeniu dźwięku, barwie, artykulacji
3. umożliwia tworzenie plam harmonicznych złożonych z bardzo wielu elementów składowych w formie pasaży, figuracji
4. ułatwia uzyskania wrażenia gry legato dźwięków odległych od siebie, skoków

Choć na początku niniejszej pracy założyłem, że organy i fortepian to instrumenty niezwykle różne od siebie postaram się znaleźć rozwiązania pozwalające na realizację obrazu dźwiękowego przeznaczonego na fortepian na organów bez użycia (bez obecności prawego pedału).

Ad 1.

Niewątpliwie nic nie jest w stanie zastąpić rezonansu niewytłumionych strun. Musimy jednak spojrzeć na organy w kontekście miejsca, w którym one się znajdują. Często mówi się, że odpowiednikiem wrażenia uruchomionego prawego pedału w fortepianie jest kilkusekundowy pogłos w akustycznym kościele. Pudłem rezonansowym staje się więc oprócz szafy organowej cała świątynia. Dźwięk organów wybrzmiewa więc w sposób niezwykle podobny jak dźwięk fortepianu wg „krzywej dzwonu" . Warunkiem takiego efektu są odpowiednie warunki akustyczne świątynii. Niestety nie można go „na życzenie" „uruchomić" (pogłosu) poprzez naciśnięcie dźwigni jak w przypadku fortepianu (chybą że w sposób elektroniczny).
Jedną sprawą, która zdecydowanie odróżnia naturalny pogłos od użycia prawego pedału to fakt, że w przypadku akustycznej świątynii nie jesteśmy w stanie kontrolować długości

pogłosu. Pedał fortepianowy jest zaś niezwykle precyzyjny i czuły. Niewątpliwie prawy pedał potrafi „uszlachetnić" barwę dźwięku fortepianu (przy zastosowaniu odpowiedniej artykulacji). W organach natomiast sami, poprzez wykorzystanie i połączenie odpowiednich głosów, decydujemy o ich barwie choć niewątpliwie pogłos kościoła potrafi wpłynąć na jakość wybrzmienia dźwięku organów czasami zamazując nieco kontur, czasami łagodząc jego barwę, czasami potęgując jego nasycenie.

Ad 2.

Wciśnięcie prawego pedału umożliwia nam dodawanie nieskończonej ilości „elementów" do tkanki dźwiękowej danego fragmentu muzycznego. Przypomina to trochę malarstwo współczesne, w którym artyści przeróżnymi sposobami nanoszą farby na malowaną powierzchnię; pędzlem, pneumatycznym spryskiwaczem, elementami własnego ciała, niekontrolowanym wylaniem farby na obraz itp. Jedne warstwy pokrywają inne, przykrywając je, tak jak po wybrzmieniu na fortepianie jednej struktury rodzi się nowa lecz nadal pozostają struktury bardziej czytelne, głośniejsze, bardziej barwne. W przypadku organów sytuacja wygląda całkowicie odmiennie. Przypomina ona raczej pozycję zastygniętego w bezruchu ciała baletmistrza, u którego jak w przypadku struktur w „minimal music" każda zmiana pozycji ciała zmienia postrzeganie całości, nie pozostawiając po poprzedniej strukturze żadnego śladu. W przypadku więc organów nasz obraz trwa tak długo jak długo nasze rece spoczywają na klawiszach. Tych „aktywnych" elementów jest więc stosunkowo mało. Możemy założyć, że każdą ręką jesteśmy w stanie przytrzymać 6 klawiszy (kciukiem 2). Przy założeniu, że każdą stopą możemy wydobyć jednocześnie 2 dźwięki otrzymujemy w sumie tylko 16 klawiszy, które możemy uruchomić jednocześnie. Niewiele to przy w zasadzie nieskończonej ilości nut, którą możemy zagrać na fortepianie przy wcisniętym prawym pedale. Zapomnieliśmy jednak o fakcie, że organy to instrument „wielogłosowy"; przecież przy naciśnięciu jednego tylko klawisza w organach np 100.głosowych odzywa nam się nie jedna (lub 3) struna jak w przypadku fortepianu ale znacznie więcej niż 100 piszczałek; więcej bo przecież zakładam, że używamy równiesz głosów wielochórowych (mixtur, kornetów, voic celestis itp).

Ciekawym przykładem może być przytoczenie „dyspozycji" średniowiecznego *Blockwerku*, czyli instrumentu stanowiącego wczesny etap rozwoju organów. Słowo „dyspozycja" celowo ująłem w cudzysłów gdyż instrumenty te nie pozwalały na samodzielne dołączanie/odłączanie registrów. W poszczególnych zakresach taki instrument wybrzmiewał następującym zestawem wielokrotnie dublowanych piszczałek[34]:

[34] P.Williams, *A New History of the Organ,* Indiana University Press, Bloomington 1979, str. 52

B-f

16.16.8.8.8.5⅓.5⅓.5⅓.5 ⅓.4.4.4.4.4.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2.2.2.2.2.2.1.1.1.1.1.1.

f#-c#1

16.16.8.8.8.8.5⅓.5⅓.5⅓.5⅓.5⅓.4.4.4.4.4.4.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2.2.2.2.2.2.2.2.1.
1.1.1.1.1.1.1.1.1.

d1-a1

16.16.8.8.8.8.5⅓.5⅓.5⅓.5⅓.5⅓.5⅓.4.4.4.4.4.4.4.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔.2⅔2.2.2.2.
2.2.2.2.2.2.2.2.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.

To zwielokrotnienie jednak uzależnione jest tylko od użytych rejestrów, a nie możności tak jak w przypadku fortepianu, jednoczesnego brzmienia wielu dźwięków wybranych na klawiaturze. Niewątpliwą korzyścią jest jednak to, że mimo iż organy nie posiadają prawego pedału możliwe jest zróżnicowanie 3 planów dźwiękowych (2 realizowane na oddzielnych manuałach przez obie ręce oraz dodatkowy 3 plan w sekcji pedału). Ponadto najważniejszą korzyścią jest możliwość decydowania o długości wybrzmienia poszczególnych planów.

Ad. 3

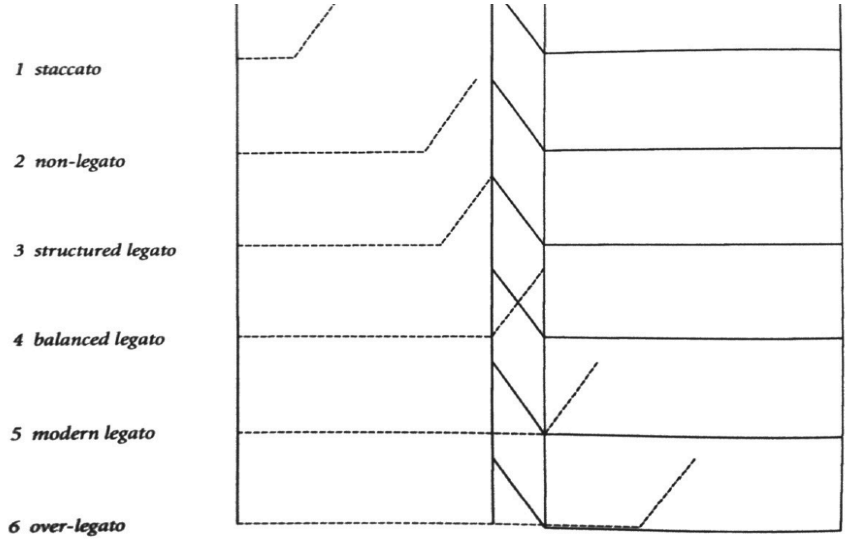
Jedną z najważniejszych cech fortepianu jest możliwość tworzenia przebiegów pasażowych w obrębie całej klawiatury i chwilowe utrzymanie brzmienia składników harmonicznych dzięki użyciu prawego pedału. Niezwykle ważną rolę spiełnia w takich sytuacjach najniższa nuta basowa, stanowiąca jakby bazę alikwotową dla kolejnych, wyższych składników, często będących kolejnymi stopniami ciągu alikwotowego. Odpowiednie wydobycie brzmienia tej nuty nadaje odpowiedni koloryt całemu pochodowi, pomaga ponadto wyczyścić dudnienia harmoniczne powstałe przy wprowadzeniu do ciągu pasażowego nut chromatycznych.
Na organach niestety sytuacja jest bardziej skomplikowana. Choć nuty podstawowe możemy z wielkim powodzeniem zrealizować dzięki sekcji pedału to ograniczenia dotyczące wybrzmienia nut już zagranych na manuale pozbawiają nas możliwości usłyszenia wszystkich składników danego pasażu. Niewątpliwym plusem organów jest jednak fakt, że naciśnięte składniki nie tracą swej mocy, dzięki temu możemy czasami w większym stopniu docenić walory harmoniczne danego przebiegu, bo składniki, które przytrzymujemy, tym samym uznając za ważne, cały czas pozostają brzmiące.

Ad 4.

Kolejnym ułatwieniem oferowanym nam przez prawy pedał jest iluzja łączenia dźwięków, hiperlegato. W przypadku organów pozostaje nam tylko niestety zastosowanie takiej aplikatury, która umożliwi nam osiągnięcie jak najmniejszych cezur między poszczególnymi nutami. Niewątpliwie doświadczenia zdobyte przy wykonywaniu repertuary np. Cezara Francka sa pomocne przy praktyce cichej zamiany palców, ich zsuwania itp.

Największy jednak problem pojawia się w grze organowej gdy zmuszeni jesteśmy wykonywać legato duże skoki czy interwały. Pomocne może być tu świadome stosowanie zmiennej agogiki (jeśli układ napięć we frazie na to pozwala) i zastosowania celowego rallentanda przed nutą poprzedzającą skok, dzięki czemu muzyczne napięcie wzrasta. Cezura w takim przypadku nie jest odbierana jako przerwa w narracji ale właśnie odwrotnie, jako czas wzrastającego napięcia muzycznego. Podobnych przykładów „usprawiedliwiających" taki afekt możemy znaleźć wiele jak chociażby świadome przygotowanie skoków przez śpiewaków. Także w grze smyczkowej skoki wymagające gry na innej strunie wymuszają od grającego zmiany pozycji smyczka co z kolei powoduje większą cezurę między nutami. W samej zaś muzyce organowej spotykamy sie z podobną sytuacją w przypadku realizacji synkop. Wg dawnych praktyk artykulacyjnych nuta następująca po nucie krótszej powinna być zagrana z lekkim opóźnieniem, tzn wejście na nutę dłuższą, synkopowaną powinno być przygotowane, lekko powstrzymane.[35] Nie ukrywam jednak, że w wielu przypadkach uzyskanie ciągłości romantycznej frazy w grze na organach przy braku prawego, fortepianowego pedału jest niezwykle trudne. Idiomowi organowemu duże skoki w prowadzeniu linii melodycznej są stosunkowo obce. Warto przy okazji wspomnieć o dość silnej w przypadku gry na organach świadomości artykulacyjnej. Wydawać się nawet może, że właśnie artykulacja, okok registracji są najważniejszymi elementami różnicowania estetyki organowej. Ciekawym wydaje mi się opis gradacji połączeń artykulacyjnych. Nie jest co prawda ich celem naśladowanie efektu prawego pedału w fortepianie ale są one tylko dowodem na wielką „świadomą" różnorodność połączeń dźwięków przy grze na organach.

[35] D.K.Wilson: *Georg Muffat on Performance,* Indiana University Press, Bloomington 2001, str. 38



36

- linia przerywana, wznosząca – wypuszczenie klawisza/zakończenie przytrzymania klawisza
- linia ciągła, opadająca – rozpoczęcie kolejnego dźwięku

36 N.Thistlethwaite, G.Webber: *The Cambridge Companion to the Organ,* Cambridge University Press, Cambridge 1998, str. 100

Appendix

Temat podjęty przeze mnie w niniejszym opracowaniu stał sie pokusą dla konkretnej realizacji wybranych pozycji fortepianowych na organach. Omówione wcześniej różnice uświadomiły mi, że niemożliwe jest niejako automatyczne zaadoptowanie oryginału fortepianowego na grunt organów; niezbędne jest takie podejście do partytury, które uwzględnia specyfikę danego instrumentu i, przy zachowaniu wierności oryginałowi, podąża za atutami danego instrumentu.
Na własne potrzeby utworzyłem więc specjalną notację, na bazie partytury wybranych utworów fortepianowych. Pomaga ona, przy zachowaniu oryginalnej notacji, w uwzględnieniu walorów zarówno fortepianu jak i organów.

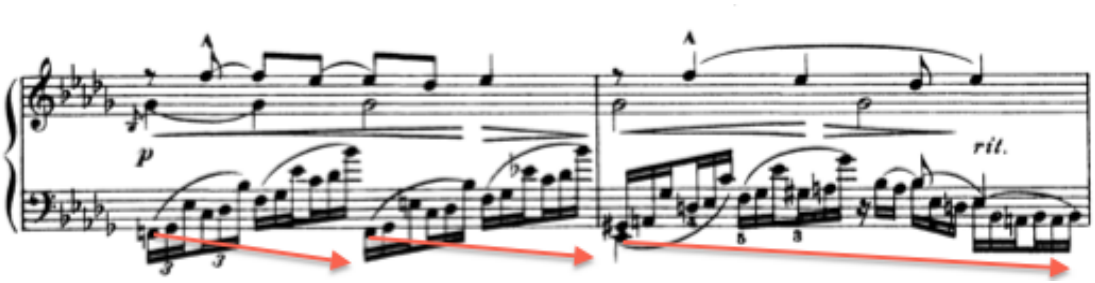
Dla przedstawienia sposobów realizacji transkrypcji i zmian zaproponowałem optymalny system graficzny:

1. strzałka czerwona na bazie linii ciągłej horyzontalna
2. strzałka czerwona na bazie linii ciągłej wertykalna
3. strzałka czerwona na bazie linii przerywanej, horyzontalna
4. strzałka żółta, horyzontalna na bazie linii przerywanej
5. prostokąt z nutą (nutami) u podstawy
6. prostokąt z nutą (nutami) w części górnej
7. odcinek zielony przecinający nutę
8. owal fioletowy obejmujący jedną lub grupę nut
9. podkowa otwarta do góry lub do dołu

Ad. 1

Strzałka czerwona na bazie linii ciągłej, horyzontalna - służy do oznaczenia nuty pedałowej. Początek jest zbieżny z rozpoczęciem dźwięku, koniec (grot) - z jego orientacyjnym zakończeniem. Symbolu tego używam tylko w sytuacji, w której przetrzymuję nutę zapisaną oryginalnie jako krótką. Najczęściej po nucie rozpoczynającej znajdują się, realizowane na manuale, nuty stanowiące dopełnienie harmoniczne. Powyższa strzałka może być z

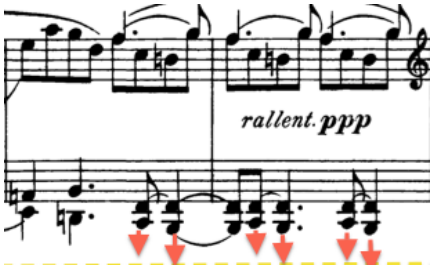
powodzeniem przyrównana do zapisu prawego pedału w fortepianie; notacja wyznacza początek i koniec wybrzmienia danego przebiegu przy uruchomionym pedale prawym.



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 9 takty 10-11

Ad. 2

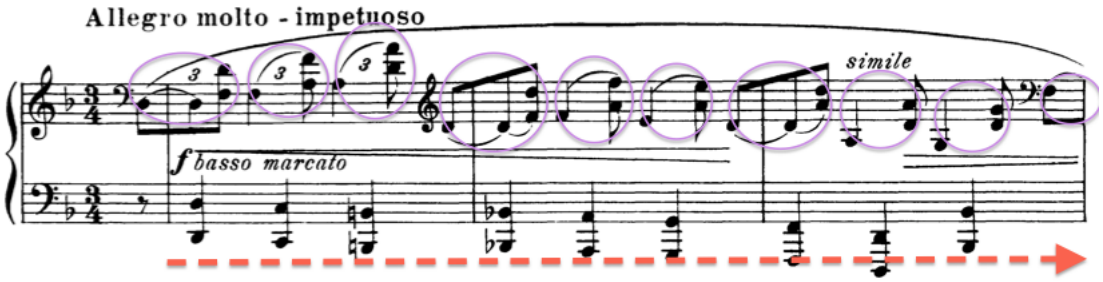
Strzałka czerwona na bazie linii ciągłej, wertykalna, służy do oznaczania nut wykonywanych przez sekcję pedału, których długość odpowiada dokładnie zapisanej wartości. Powyższy zapis nie precyzuje, czy nuta powina być zagrana przez piętą czy czubkiem, prawą czy lewą stopą; określa tylko wykonanie wybranych nut oryginalnie zapisanych w sekcji manuału przez sekcję pedału.



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 8 takty 6-7

Ad. 3

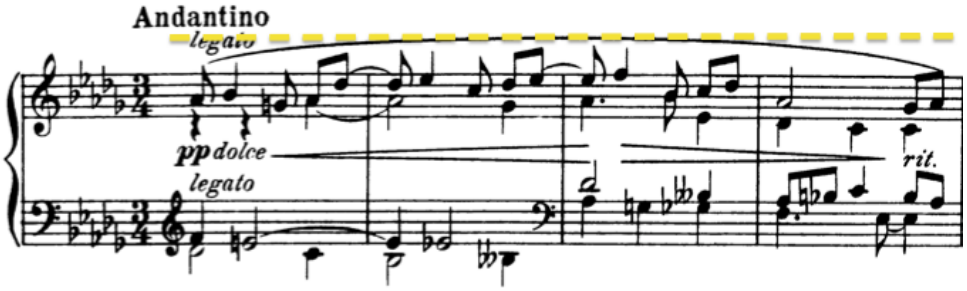
Strzałka czerwona na bazie linii przerywanej, horyzontalna, służy do oznaczania sekcji przeznaczonej dla pedału. Określa, że wszystkie nuty (zazwyczaj całe frazy, dłuższe przebiegi) zapisane w wersji fortepianowej do wykonania przez najniższy głos w manuale należy realizować przez sekcję pedału.



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 5 takty 1-3

Ad. 4

Strzałka żółta, horyzontalna na bazie linii przerywanej, służy do wskazania realizacji skrajnej linii melodycznej (zazwyczaj sopranowej) jako *cantus firmus* na oddzielnym manuale. Oznaczenie może pojawić się w całym utworze lub w jego fragmentach. Zakłada automatyczną realizację np. głosu altowego przez lewą rękę (bez konieczności stosowania specjalnej notacji, przenośnika dla lewej ręki), pozostawiając realizację sopranowego *c.f.* wyłącznie prawej ręce.

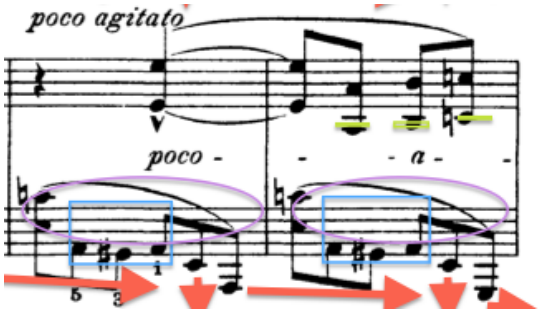


Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 6 takty 1-4

Ad. 5 i Ad. 6

Prostokąt z zapisem nutowym u podstawy lub pod górnym krańcem służy do symbolicznego oznaczenia przenośnika oktawowego. „Rozciągnięcie" prostokąta o obręb oktawy w górę od nuty w nim umieszczonej oznacza sugestię zagrania jej oktawę wyżej. Umieszczenie nuty u szczytu prostokąta i jego rozciągnięcie o obręb oktawy w dół sugeruje wykonanie dźwięku o oktawę niżej. W obrębie tego czworoboku mogą znaleźć się pojedyncze nuty lub grupy nut. Zasady wspomniane powyżej dotyczą obu przypadków. Powyższa sytuacja występuje, gdy

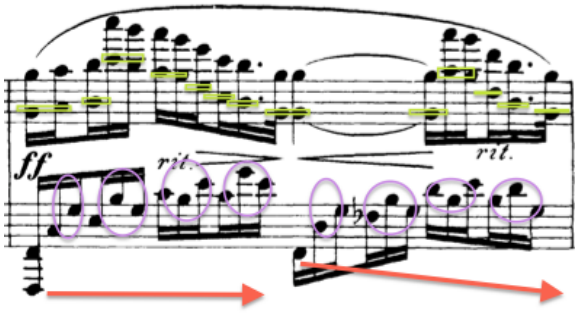
pragniemy zrealizować partię akompaniamentu w zwartej strukturze, pozostawiając słyszalnymi ważne dla harmonii składniki i starając się wykonać dany pasaż lub przebieg melodyczny w artykulacji legato.



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 1 takty 36-37

Ad. 7

Odcinek zielony przecinający nutę - oznacza eliminację wykreślonej nuty, najczęściej przy prowadzeniu linii melodycznej w oktawach (ze względu
na konieczność prowadzenia w/wym. linii legato korzystniej wyeliminować zdublowany element). Zastosowanie głosów transponujących (16` lub 4`) nie zniekształca obrazu dźwiękowego, a realne brzmienie odpowiada zapisowi nutowemu.

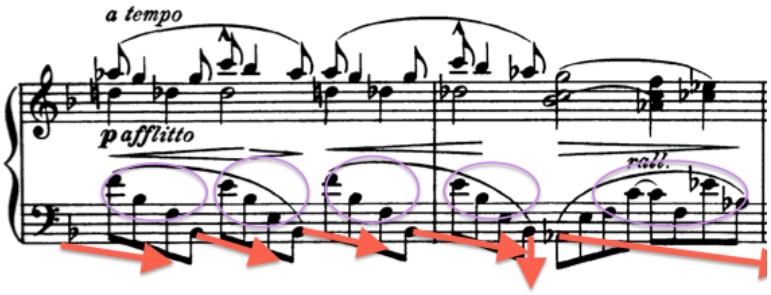


Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 9 takt 19

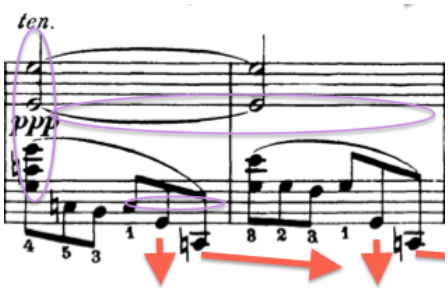
Ad. 8

Owal fioletowy obejmujący jedną lub grupę nut oznacza palcowe legato dźwięków znajdujących się w owalu (lub przecinających „główkę" nuty). Rozciągnięcie owalu w prawą stronę określa ponadto długość trwania przytrzymanych składników. Możliwe są sytuacje łączenia owalu rozciągniętego ku górze z innym rozciągniętym w prawo. Oznacza to

zazwyczaj przedłużenie nut (przytrzymanie) znajdujących się w owalu pionowym o szerokość owalu poziomego bez przedłużania palcowego nut znajdujących się poniżej owalu poziomego.



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 2 takty 16-17



Karol Szymanowski: *Preludium* op. 1 nr 1 takt 24

ad. 9

∪ ∩

Podkowa otwarta do góry lub do dołu oznacza konieczność zagrania nut oryginalnie zapisanych w partii lewej ręki przez rękę prawą (∪) lub odwrotnie, przeniesienie nut zapisanych w partii prawej ręki do ręki lewej (∩).

Sytuacje powyższe mają miejsce najczęściej przy prowadzeniu *cantus firmus* i konieczności przeniesienia dźwięków uzupełniających do partii innej ręki (na inny manuał). Niekiedy zdarza się konieczność zagrania akordu w bardziej zwartym układzie niż oryginalny. W takiej sytuacji dzięki przeniesieniu wybranego składnika do innej ręki unikamy konieczności stosowania np. niezbyt dobrze brzmiącego na organach arpeggia. Należy jednak pamiętać, że oznaczenie ⇢ zwalnia z konieczności stosowania powyższych łuków – podków, zakładając, że wprowadzenie *c.f.* wiąże się automatycznie z przeniesieniem linii akompaniującej do lewej ręki.

Ufam, że powyższa praca, będąca zapisem własnych doświadczeń stanie się inspiracją dla innych pedagogów i uczniów naszej Szkoły do artystycznych poszukiwań.

Bibliografia

1. Apel Willi, *The History of Keyboard Music to 1700,* Indiana University Press, Bloomington 1972
2. Apel Willi, Daniel Raphl. *The Harvard Brief Dictionary of Music*, Washington Square Press, New York 1961
3. Archbold Lawrence, Peterson William. *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor,* University of Rochester Press, Rochester 2006
4. Audsley A.George, *Organ – Stops and Their Artistic Registration,* Dover Publications, Mineola, New York 2002
5. Butt John, *Bach Interpretation – Articulation Marks in Primary Sources of J.S.Bach,* Cambridge University Press, Cambridge 2006
6. Chomiński Józef, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego,* PWM, Kraków 1969
7. Chomiński Józef, *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego Studia i materiały,* PWM, Kraków 1960
8. Chybiński Antoni, *Z najnowszej polskiej twórczości fortepianowej*, Nowości muzyczne 1906
9. Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski*, PWM, Kraków 1961
10. Chylińska Teresa, *Szymanowski i jego muzyka,* Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1980
11. Chylińska Teresa, *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894 – 1936,* PWM, Kraków 1975
12. Douglass Fenner, *The Language of the Classical French Organ: A Musical Tradition Before 1800,* Yale University Press, New Haven 1995
13. Faulkner Quentin, *J.S.Bach`s Keyboard Technique: A Historical Introduction,* Concordia Publishing House, St.Louis 1984
14. Golachowski Stanisław, *Karol Szymanowski,* PWM, Kraków 1956
15. Gradstein Leonia, Waldorff Jerzy, *Gorzka sława,* Czytelnik, Warszawa 1960
16. Grout J.Donald, *A History of Western Music,* W.W.Norton & Company, New York 1973
17. Hammond Frederick, *Girolamo Frescobaldi – A Guide to Research,* Gerland Publishing New York, London 1988
18. Hurford Peter, *Making Music on the Organ,* Oxford University Press, Oxford 2004
19. Iwaszkiewicz Jarosław, *Spotkania z Szymanowskim,* PWM, Kraków 1981
20. Kisielewski Stefan, *Gwiazdozbiór muzyczny,* PWM, Kraków 1972
21. Łobaczewska Stefania, *Karol Szymanowski, Życie i twórczość.* PWM, Kraków 1950
22. Michałowski Kornel, *Bibliografia Karola Szymanowskiego,* Instytut Sztuki PAN, PWN, Kraków 1960
23. Opalski Józef, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego,* PWM, Kraków 1980
24. Owen Barbara, *The Registration of Baroque Organ Music,* Indiana University Press, Bloomington 1997
25. Ritchie George, Stauffer George. *Organ Technique: Modern and Early,* Oxford University Press, New York, Oxford 2000
26. Rubinstein Artur, *Moje długie życie,* PWM, Kraków 1988
26. Silbiger Alexander, *Keyboard Music Before 1700,* Schirmer Books, New York 1995
27. Soderlund Sandra, *Organ Technique: An Historical Approach,* N.C.: Hinshaw Music, Chapel Hill 1986
28. Stauffer George, May Ernest. *J.S.Bach as Organist,* Indiana University Press, Bloomington 1986

29. Szymanowska Zofia, *Opowieści o naszym domu,* PWM, Kraków 1980
30. Thistlethwaite Nicholas, Webber Geoffrey. *The Cambridge Companion to the Organ,* Cambridge University Press, Cambridge 1998
31. Truette Everett, *Organ Registration,* C.W.Thompson & CO, Boston 1919
32. Williams Peter, *A New History of the Organ,* Indiana University Press, Bloomington 1979
33. Williams Peter, *The European Organ 1450 – 1850,* Indiana University Press, Bloomington, London 1966
34. Williams Peter, *The Organ in Western Culture 750-1250,* Cambridge University Press, Cambridge 1993
35. Williams Peter, Owen Barbara. *The Organ,* W.W.Norton & Company, New York, London 1988
36. Wayne Leupold, *Historical Organ Techniques and Repertoire – An Historical - Survey of Organ Performance Practices and Repertoire,* Wayne Leupold Editions, Colfax
    - *Girolamo Frescobaldi – Fiori Musicali (1635),* Johnson, Calvert 2008
    - Volume I - *Spain 1550 – 1830.* Johnson, Calvert 1994
    - Volume VI – *Italy – 1550 -1650.* Johnson, Calvert 2002

37. Wilson K.David, *Georg Muffat on Performance,* Indiana University Press, Bloomington 2001

Materiały nutowe:

1. Szymanowski Karol, *Masques op. 34,* Universal Edition 1919
2. Szymanowski Karol, *Piano works*, PWM, Kraków 1983, vol. 7
3. Szymanowski Karol, *Preludia op. 1,* Universal Edition 1909

autor pracy: Piotr Rachoń – staż, wrzesień 2015 r,