

Andrzej Kantecki

Die Kunst der Fuge Bacha w różnych odsłonach

Muzyka fascynowała uczonych, humanistów i filozofów. Pisano o niej traktaty, a z biegiem czasu narodziła się nowa dyscyplina: filozofia muzyki. Mimo to Pani Muzyka pozostaje nieprzenikniona, nikt bowiem jeszcze nie wyjaśnił tajemnicy jej piękna. Słynne zdanie, „że pisać o muzyce to tak jak tańczyć o architekturze”, nie straciło nic ze swojego przewrotnego uroku. Możemy również przytoczyć znaną maksymę Leibniza, wedle której „muzyka jest tajemną arytmetyką ducha nieświadomego faktu, że liczy”.

Zacznijmy jednak od *quadrivium* – na średniowiecznych uniwersytetach wykładano 4 dyscypliny o liczbach: geometrię, arytmetykę, astronomię i muzykę. Liczby czyste to arytmetyka, rozpatrzone w przestrzeni stanowiły geometrię, w ruchu i przestrzeni astronomię, w czasie – muzykę. Jako teoria muzyka stanowiła dyscyplinę naukową opartą na tradycji pitagorejskiej i koncepcji wszechświata rozbudowanej przez Boecjusza, według której świat opierał się na liczbie, porządku i harmonii sfer.

Chrześcijaństwo również wyznaczyło muzyce niezwykle doniosłą rolę, stanowiącą istotny składnik liturgii, oparty na surowym chorale gregoriańskim. Niezależnie od tego rozwijała się muzyka ludowa i dworska, tworzona przez wędrownych trubadurów i truverów.

Za ojca nowożytnej sztuki trzeba uznać Claudia Monteverdiego, który jako pierwszy na niespotykaną skalę dokonał syntezy, jak to się ładnie mówi, pierwiastków *sacrum* i *profanum*. Datę premiery „Orfeusza”: 24 lutego 1607 r. uważa się słusznie za dzień narodzin opery. Kompozytor trzy lata później tworzy Nieszpory Maryjne, czyli *Vespro della Beata Vergine*, wielkie dzieło z ducha religijne, ale pełne rozbudzonych emocji, wyeksponowanych partii wokalnych o niespotykanym wcześniej zmysłowym uroku, z oszałamiającą wirtuozerią, także w warstwie instrumentalnej, więc również z charakteru świeckie.

Sto lat później na muzycznej arenie Europy pojawia się Jan Sebastian Bach.

Muzyka baroku znajduje się w apogeum rozkwitu, rola Jana Sebastiana jako kompozytora nie polega więc na tym, że stworzył epokę, ale że ją genialnie podsumował. W „okresie bachowskim” rozkwita polifonia, oparta na ścisłych

zasadach kontrapunktu, zakorzeniona w minionych okresach: średniowieczu i w renesansie; jej najdoskonalszym objawem jest fuga.

Cóż to za forma, która stała się wyznacznikiem epoki? Można pisać o jej nieprzebranych możliwościach, o retoryce kunsztownych środków stylistycznych, o inwersji, czyli odwróceniu tematu, o jego przekształceniach przez dyminucję i augmentację, i tak utrudnić odbiór, że nawet wytrwały meloman zniechęci się z powodu nadmiaru nieprzystępnej terminologii...

Swoją nazwę fuga zawdzięcza żwawym ruchom głosów sprawiających wrażenie wzajemnej gonitwy. Jej załączkiem jest zwarty, często krótki temat, podatny na przeobrażenia. W ekspozycji ukazany jest tylko raz w swojej zasadniczej postaci i tonacji, potem przechodzi w kontrapunkt, czyli głos, który współbrzmi z tematem a pojawia się nagle w kolejnym głosie i nowej tonacji. Ten z kolei przechodzi w kontrapunkt dla kolejnej odsłony tematu w następnym głosie, zależnie od tego, na ile głosów napisana jest fuga.

Ów krótki opis w żaden sposób nie wyjaśni bogactwa kunsztownej formy, którą kompozytor uprawiał przez całe artystyczne życie. Wielki zbiór organowej twórczości stanowią fugi; ich najdoskonalszym wcieleniem są dwa zbiory zatytułowane *Das Wohltemperiertes Klavier* oraz niedokończone dzieło – *Die Kunst der Fuge*.

Nie ulega wątpliwości – zbiór jest sumą jego kompozytorskich doświadczeń, próbą wyczerpania wszelkich możliwości kształtowania fugi, sposobem rozwijania jednej muzycznej myśli, jednego tematu jakby w nieskończoność od prostoty do maksymalnej komplikacji. Mając w pamięci jego portret z obrazu Hausmanna z roku 1746 z jasnym spojrzeniem zapatrzonym w przyszłość, trudno uwierzyć, że zaledwie trzy lata później ten wizerunek ulegnie gwałtownej przemianie. Po nieudanej operacji oczu kompozytor stał się prawie niewidomy. Swoje ostatnie dzieło dyktował synowi; pogodzony z losem, ale zawsze pełen głębokiej luterskiej pobożności, pragnął jeszcze coś po sobie zostawić. Już wyzbyty ziemskich pragnień, wolny od pokus sławy, pozostawał, można powiedzieć, w intuicyjnej zgodzie z myślą Norwida: „rozwrzaskliwe czasów przechwałki co sądziłbyś, że są trąb graniem to wpadające w urnę gałki, gdy cisza jest głosów zbieraniem”. Inwencja kompozytora osiąga tu szczyty możliwości artystycznego wyrazu i jest wynikiem matematycznej intuicji kompozytora, który wydaje się poprzez formę fugi kreować boski ład i harmonię, odarte ze zmysłowego piękna i wirtuozerii, jak to bywało w wielu organowych dziełach. Asceza i powściągliwość bliska jest tu definicji piękna Alfreda Jarry’ego: „piękno to połączenie nieubłaganej matematyki z ludzkim gestem”.

Fascynująca jest historia recepcji tego dzieła, które przetrwało w kilkadziesiąt wydanych egzemplarzach, z których rozeszło się zaledwie trzydzieści, a syn – C.Ph.E. Bach – sprzedał miedziane płyty z wrytym dziełem ojca po cenie złomu.

Die Kunst der Fuge wydane zostało w dwóch częściach; pierwsza z 1750 r. zawiera 9 kontrapunktów i jest autoryzowana przez samego kompozytora. Z kolei część druga, wydana jako całość dwa lata później z okazji Targów Lipskich (już po śmierci kompozytora), rodzi wątpliwości dotyczące kolejności poszczególnych ogniw i umieszczenia w zbiorze ostatniej 19, niedokończonej fugi, w której pojawia się niczym jego podpis temat *B a c h*. Owa fuga budzi zastrzeżenia, ponieważ nie pojawia się w niej temat główny. Badacze próbują dowiedzieć, że ostatnia część w zamierzeniu miała być czterotematowa, ale nie została dokończona z powodu śmierci kompozytora, a to właśnie w ostatnim ogniwie miał powrócić temat zasadniczy.

Dzieło przez długi czas pozostało w zapomnieniu, choć krążyło w ręcznych kopiach wśród największych kompozytorów; mieli je zarówno Mozart, Beethoven, jak i Brahms. Znakomity znawca twórczości Bacha, Albert Schweitzer, jeszcze na początku XX wieku traktował je jako traktat teoretyczny do studiowania, tym bardziej że kompozytor nie umieścił w nim żadnych wskazówek dotyczących instrumentu, na jakim ma być wykonane.

W 1927 r. Wolfgang Graeser zorkiestrował *Die Kunst Der Fuge* i od tego momentu zaczyna się jej „kariera sceniczna”.

Pierwszej płytowej rejestracji dokonał Kwartet Smyczkowy Roth w 1934 r. W następnych latach pojawiały się sporadycznie kolejne nagrania, co jeszcze nie zapowiadało bogactwa propozycji, których szczególnie wysyp nastąpił mniej więcej z początkiem lat 90 XX wieku. Wykonawcy muszą rozwiązać wiele problemów, ustalić kolejność spornych ogniw, rozważyć obecność w zbiorze XIX, niedokończonej, fugi. Powoli staje się to tradycją, że utwór urywa się nagle i zalega znamienna cisza, choć były też próby jej dokończenia bądź pominięcia.

Dyrygenci większych zespołów muszą dokonać orkiestracji i wyboru instrumentów, a koncepcji jest wiele. Pojawiają się składy zaskakujące: na kwartet saksofonów, fletów, zespoły instrumentów dętych, na gitarę, akordeon i Bóg raczy wiedzieć, co jeszcze artystom przyjdzie do głowy.

Przypuszczalnie zdecydowaną przewagę zdobyły nagrania organowe. Ten instrument wydaje się szczególnie predysponowany do klarownej prezentacji kunsztownie splecionych głosów i ze względu na bogaty wolumen brzmieniowy nadaje wykonaniom wyjątkowy kolorystyczny splendor. Najstarsze

nagranie z 1956 roku pozostawił nam Helmut Walcha, niewidomy organista; jego *Sztuka Fugi* jawi się niezwykle klarownie, jakby w uszach i palcach miał receptory wzroku, znamionuje je nieskazitelna architektura, nieomylność gestu, dźwiękowy przepych.

Lionel Rogg w roku 1969 zaproponował bardzo osobistą wersję, chyba jako pierwszy dopisując własne zakończenie niedokończonej fugi; używa bogatej rejestracji, pełnej ozdobników co brzmi majestatycznie, ale niekiedy zaciera czytelność głosów.

Andre Isoir w nagraniu z roku 1982 z należytą uwagą wprowadza słuchaczy w nastrój podniosłego skupienia i jasno zarysowane kontrasty dynamiczne i brzmieniowe. Z kolei jego rodaczka, Marie-Claire Alain, w 1992 r. tworzy spójną wizję, niezwykle skoncentrowaną, zamysloną, szczególnie wyróżniającą się na tle wspomnianych wewnętrznym lśnieniem i kolorystycznym rozmigotaniem niczym freski w gotyckiej katedrze.

Z wersji klawesynowych wyróżnia się nagranie Gustava Leonharda z roku 1969. Nieskazitelna konstrukcja dzieła uodporniła go na wszelkie ekstrawagancje, więc pod każdą postacią instrumentalną brzmi ono dobrze. Klawesyn ze swoim srebrzystym tonem, mało zróżnicowaną dynamiką wydaje się mało predysponowany do ukazania polifonicznej urody *Sztuki fugi*, która tutaj staje się niezwykle klarowną wykładnią architektury; wyrzeźbione frazy w powolnym, dostojnym tempie, podkreślonym ostrym punktowanym rytmem, tworzą surową ascetyczną odślonę czystej struktury dzieła. Istnieje jeszcze wcześniejsze nagranie Leonharda z roku 1953, ale nie uzyskało wysokiej rangi.

W tym samym roku *Die Kunst der Fuge* nagrała austriacka pianistka Isolde Ahlgrimm na ciężkim pedałowym klawesynie; jest to dostojne nagranie, nieco w stylu Wandy Landowskiej, które znakomicie zniósło próbę czasu.

Davitt Moroney w 1985 roku nagrał *Die Kunst Der Fuge* w zupełnie innym stylu; jego interpretacja to roziskrzona barwami, zmysłowa interpretacja z dokończoną przez wykonawcę ostatnią niekompletną fugą. Z roku 1998 pochodzi interpretacja Roberta Hilla; jest to z kolei erudycyjna, bardzo solidna wersja, poprawna w sposób akademicki, mimo tych zastrzeżeń przykuwająca uwagę.

Z wersji fortepianowych należy przypomnieć najstarszą znaną mi na ten instrument interpretację z roku 1935 w wykonaniu Richarda Buhliga i Wesleya Kuhnlé'ya na dwóch fortepianach, oraz świetną propozycję Charlesa Rosena z 1967 r., doskonale przemyślaną, bogatą w szczegóły z romantycznym oddechem, który nadaje dziełu zmysłowy powab.

Zaraz obok należy wymienić wersje: Sokołowa, Nikołajewej i Feltsmana. Nagranie Sokołowa 1979 r. urzeka wymyślną syntezą; jest to czytelny wykład odślanający architektoniczny monolit dzieła z najdrobniejszymi detalami, jednocześnie skupiony i pełen swobody urzekający na wskroś nowoczesny popis sztuki pianistycznej. Tatiana Nikołajewa (1992) również łączy intelektualne piękno dzieła z silnym podtekstem emocjonalnym. Wersja Vladimira Feltsmana (1997), bardzo bezpośrednia w wyrazie, urzeka pięknym dźwiękiem i poetycką aurą.

Gdy wspominamy Glenna Goulda, trzeba zaznaczyć, że wykonawca nie nagrał całości dzieła, lecz wybrane fragmenty 9 pierwszych fug na organach i kilka innych na fortepianie. Przytoczmy tutaj fragment recenzji Stefana Riegera: „Jeśli miałbym z pożaru ocalić jedną płytę, byłaby to pewnie ta. Właściwie dla jednej tylko ścieżki, z 14 Kontrapunktem. Czyż 12 minut 19 sekund obcowania z absolutem nie jest warte więcej niż godziny dni i miesiące spędzone z czymś poniżej, ubożej i w zastępstwie? Najśmielsze przedsięwzięcie największego poety dźwięków, urzeczywistnione przez najlepszego jego sojusznika – czy wybór może być inny?”.

Z innych nagrań solowych trzeba wymienić skróconą wersję na sentyźatorze Mooga Yuji Takahashiego z 1975; brzmi ono imponująco.

Z 2002 r. pochodzi nagranie węgierskiego gitarzysty Józsefa Eötvösa; gitara pod jego palcami jest w stanie udźwignąć ciężar gatunkowy tego wyjątkowego dzieła. Jest to rozpogodzona, pełna wewnętrznej radości interpretacja, której słucha się z zapartym tchem. Niestety, niski nakład i brak wznowień utrudniają poznanie tej wersji przez szersze grono wielbicieli *KdF*.

Bardzo atrakcyjne wydaje się być również akordeonowe nagranie Ivana Kovala z r. 2008; jest ono spojrzeniem na dzieło Bacha z lżejszej perspektywy wynikającej z natury instrumentu, z dużą dozą wirtuozerii, nie naruszającej jego majestatycznej wymowy. Na tym polega uniwersalizm oraz imponująca kreatywność *Sztuki Fugi*, nieuwarunkowanej instrumentalnie, gdzie substancjalna czystość muzycznej tkanki doskonale sprawdza się w każdej brzmieniowej konkretyzacji. Podobnie jest w klawikordowym nagraniu Richarda Troegera z 2005 r. Ten intymny instrument o skromnym wolumenie dynamicznym doskonale nadaje się do ukazania sekretnej natury zbioru fug, w rozmiętym światłocieniu, w eterycznej przestrzeni pastelowych barw.

Miło jest również posłuchać nagrania *Tria* 335 z 1999 r. z osobliwą nazwą i zaskakującym zestawem instrumentów: Amy Goeser – obój, Heike Storm – akordeon i Steve Vacchi – fagot.

Kwartety smyczkowe również chętnie wykonują i nagrywają dzieło Bacha. Jednorodne brzmienie, możliwość precyzyjnego aranżowania głosów stwarzają możliwość idealnej zespołowej gry bez prymatu jakiegokolwiek instrumentu i niezwyklej precyzji w prezentacji niezależnych ścieżek muzycznych. Najbardziej ortodoksyjnym nagraniem jest płyta zespołu Juilliard Quartet z 1987 r. Jest chłodne, analityczne, stanowi niezwykle czytelną wykładnię dzieła o jakże odrębnym, niepowtarzalnym uroku. Jeszcze bardziej radykalni są członkowie węgierskiego zespołu Keller Quartet 1998 r. Jest to prezentacja na wskroś współczesna, pozbawiona barokowych i tym bardziej romantycznych konsekwencji. Ostрым, szorstko pięknym dźwiękiem bez wibrata tworzą niepowtarzalny obraz dzieła w zróżnicowanym tempie, pełnym życia i niezwykle przejrzystym w swojej polifonicznej okazałości.

Śmiało można polecić jeszcze jedno kwartetowe wykonanie Emerson String Quartet z 2003 r.: ekspresyjne, łączące dwa aspekty – emocjonalny i intelektualny w zrównoważoną pełną elegancji klasyczną całość.

W r. 1987 znany kanadyjski zespół Canadian Brass w składzie: trąbki, w tym piccolo, sakshorn i tuba dokonał znakomitej rejestracji 16 fug z preludeum finałowym *Przed twój tron kroczyć*. Przenikliwy dźwięk dętej blachy w kolejnej odsłonie i wirtuozeria muzyków w połączeniu z podniosłością brzmienia otacza dzieło Bacha przejmującą aurą. Każde wykonanie w coraz to innej szacie dźwiękowej dorzuca nowe pełnoprawne spojrzenie na to ponadczasowe dzieło w coraz to innym świetle, jak katedry z obrazów Moneta, tworząc bogatszy, ale nigdy niewyczerpany, obraz całości.

W zestawie różnych wykonania mamy również wersję na kwartet saksofonów w ich podstawowych odmianach. Nagrania dokonano w r. 1991 przez zespół Saxophone Berliner Quartet. Wspaniały instrument, późno wynaleziony, posiada skromny repertuar klasyczny. Berlińczycy wykonują *Sztukę Fugi* w sposób lekki, delikatnie, finezyjnie, nadając całości relaksujący, nieco rozrywkowy wyraz, i to jest jego największym atutem, bo tak też można.

Szczególną dyskrecję piękna, kształtowanego przez matowe miękkie głosy barokowych fletów, zafundował nam Loeki Stardust Quartet. W tym wykonaniu z 1998 r., gdzie wykorzystano 17 fletów, w tym specjalnie skonstruowaną na tę okazję jego basową odmianę, w nad wyraz czytelnej polifonii, wśród głosów stopionych w jednolitą całość prześwituje z bachowskiego monolitu uroczym metafizyczna mgiełka.

Do tej przebogatej kolekcji instrumentalnych wykonania dorzucić trzeba koniecznie puzonową wersję Mike Halla z 2009 r. Głębia interpretacji stapia

się tu z urokiem brzmienia bez patosu, uzyskując jakby na przekór naturze instrumentu niezwykle zwinny, łagodny wymiar, mistrzowskie wykonanie.

Przejdźmy teraz do orkiestrowych wersji, które są zawsze próbą sił między wolnością wyboru instrumentów, intuicją, gustem a dyscypliną, jakie narzuca niezwruszona architektura dzieła. W 1964 swoją wersję zarejestrował klawesynista George Malcolm z zespołem Philokusica of London. Jeszcze raz oddajmy głos Stefanowi Riegerowi: „Z niewiadomych przyczyn zrezygnował, niestety, z ostatniej fugi. W obsadzie przemieszał smyczki z klawesynem i paroma dawnymi instrumentami. Jego *Die Kunst Der Fuge* płynie jak strumyk w jesiennym słońcu, mieniając się subtelnymi barwami. Jest w tym wykonaniu wiele »powietrza« i szlachetnej prostoty, liryzm zaś nie psuje czytelności”.

Rok później znakomity kapelmistrz Karl Münchinger nagrał *KdF* z zespołem Stuttgarter Kammerorchester; swobodnie, bez nadmiernego rygoru, ale przejmująco wzniosłe. Bogata szata kolorystyczna, pełne zamyślenia bogactwo szczegółów i romantyczny wdzięk wyróżniają je szczególnie na tle innych orkiestrowych wersji.

W beztroskiej atmosferze przebiega nagranie Marrinera z orkiestrą Academy of St. Martin in the Fields z 1980 r. Odnosi się wrażenie, że stary Bach poszedł w ślady synów i napisał rzecz w stylu galant. Lżejszy charakter, rozpozgodzona aura, śpieszne tempo wydobywają kolejny zaskakujący profil z dzieła Bacha, które błyszczą zawsze, ale za każdym razem trochę inaczej.

W przeciwną stronę kieruje nas wersja Reinharda Goebela z zespołem Musica Antiqua Köln z 1984 r. Jest to nagranie z gatunku wykonania autentycznych na autentycznych barokowych instrumentach, z barokowym rozmachem, barokową retoryką i rytmicznym pulsem, niezwykle ekspresyjne zjednało mu spore grono wielbicieli, na co z całą pewnością zasługuje.

Jordi Savall ze swoim zespołem Hesperion XX przedstawił własną interpretację *Sztuki Fugi* w roku 1986, również na dawnych instrumentach z udziałem Viol da gamba, uzyskując niepowtarzalne archaiczne brzmienie. Jest to wersja przemyślana, ale bardzo spontaniczna, mimo zamyślenia i nie za szybkiego tempa.

Cechuje ją niezwykła przejrzystość artykulacji, różnorodność brzmieniowa w poszczególnych kontrapunktach i zmysłowy poetycki powab. Włoski koloryt skupia w sobie nagranie Rinalda Alessandriniego z 2000 r. również w konwencji muzyki dawnej. Intelktualne spojrzenie kontrastuje tu z temperamentem artysty, tworząc niepowtarzalną, zrównoważoną wizję całości.

Koniecznien równie¿ trzeba wymienić wersję Mallocha z 1977 r. bardzo rzadką płytę, trudną do zdobycia, a także wyjątkową piękną propozycję zespołu Akademii Muzyki Dawnej z Berlina z 2011 r.

Powy¿sze propozycje to tylko najbardziej znane przykłądy z ponad 130 odnalezionych w katalogach, bardziej i mniej znanych firm fonograficznych, a niektóre pominięte pozycje mogą zapewne okazać się równie piękne i wartościowe.

Na koniec warto przypomnieć sugestię Mycielskiego: „zła muzyka zdradziła nam parę swoich sekretów, dobra nigdy...”. Trudno będzie więc dociec, na czym polega tajemnicza moc oddziaływania *Sztuki Fugi*. Nawet pobieżne relacje o niej często brzmią patetycznie, zahaczają o szczyty gór, sięgają absolutu, nieskończoności, struktury kryształu. Trudno zlekceważyć te atrybuty, którymi piszący próbują wyrazić swój zachwyt. Dzieło o tak wysokim stopniu komplikacji, że wprawia w zakłopotanie nawet muzykologów i muzyków próbujących wyszarpać z niego niepojętą tajemnicę, jednocześnie spełnia idealnie wymóg ambitnego repertuaru, jest trudne w odbiorze. Podobnie jest z *Ulissem* Joyce’a, o którym się rozmawia, ale mało kto go przeczytał. *Sztukę Fugi* można jednak z łatwością wysłuchać, ale nic z tego nie wynika. Słuchać to nie znaczy usłyszeć. Na efekty czasami trzeba czekać bardzo długo. Coś podobnego dzieje się z nieodwzajemnioną miłością, ale w tym wypadku, to muzyka nas kocha, próbując zawładnąć naszymi zmysłami, a my przechodzimy obojętni. A¿ któregoś dnia... Tę myśl zostawmy na razie urwaną.

Sądzę, że nie ma w całej literaturze muzycznej podobnego przykłądu, gdzie liczba, miara i proporcja zawarłyby tak głębokie przymierze z twórczą intuicją. Staramy się to zrozumieć, a może trzeba kierować się słowami Leśmiana: „I rozumiem, że nie trzeba nic rozumieć”. Czy zwiedzając gotycką katedrę, od razu pojmujemy logikę konstrukcji? A przecież oniemiałi odczuwamy jej czyste piękno, nie wiedząc, do czego służą przypory, niczym skrzydła wyrzucone na zewnątrz budowli, nie wiemy, że to kryształowe sklepienie, a to wiotkie służki spływające po łukach żeber.

Muzyka nie słu¿y wyłącznie rozrywce, istnieje nie tylko po to, żeby się podobać, jej sens najgłębszy może wyrażać się w matematycznych zależnościach, które opisują naszą rzeczywistość, ład i porządek całego wszechświata. Może tę odwieczną harmonię formuje intuicyjnie *Sztuka Fugi*, gdzie kompozytor, pozornie odwrócony plecami do świata, w nieustająco szlifowanym temacie wyraża samą esencję?

Czyżby więc mylił się Albert Schweitzer, pisząc, że słuchając tych dźwięków, rozpościera się przed nami świat „pusty, nieruchomy, bez barw, bez światła i ruchu”? Najprawdopodobniej jest na odwrót: to świat pełen życia, pulsujący algorytmem istnienia, gdzie intelektualna kreacja przeistacza się w źródło czystego zmysłowego piękna. Nie przychodzi to łatwo, trzeba długo oswajać się z trudnościami, które stawia dzieło. Któregoś dnia jego uroda odsłania się nam, dając w darze czystą kontemplację świata.

Andrzej Kantecki
