

DARIUSZ BĄKOWSKI-KOIS

*Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie*

AKCENTACJA I FRAZOWANIE. KILKA REFLEKSJI W CZASACH JUBILEUSZOWYCH NAD ORGANOWĄ PRAKTYKĄ WYKONAWCZĄ

ABSTRACT

Dariusz Bąkowski-Kois, *The accentuation and phrase-making. Reflections on organ performance practice in the commemorative years.*

The author discusses the accentuation in organ performing and its influence on the possibility of achieving a „light bar” and creating the phrase.

Obchodzimy okrągłe rocznice, a te zawsze skłaniają do przemyśleń i podsumowań. Świat organowy uczciłby tryumfalnie rok 2020 muzyką Vierne'a i Tournemire'a, gdyby pandemia nie postanowiła zrujnować lwiej części naszej działalności artystycznej. Najbliższa przyszłość pokaże, czy rok Sweelincka i Duprego (nie wyłącznie oczywiście, do jubileuszy *anni* 2021 należy też zaliczyć chociażby Saint-Saënsa czy Jeanne Demessieux) oraz Franckowski będą łaskawsze.

Tak czy inaczej, organiści mają powody do świętowania. Dysponują coraz lepszymi instrumentami, festiwale i imprezy artystyczne w Europie i poza nią ciągle jakoś wegetują na przekór nie najlepszej ogólnej kondycji finansowej. Uczelnie muzyczne w większości funkcjonują w trybie hybrydowym, co pozwala na przeprowadzanie zajęć praktycznych w zakresie

indywidualnym oraz małogrupowym i szczęśliwie odsuwa wiszącą nad nami perspektywę, w myśl której „ludzie zapisali się na organy, a takowych dotychczas nie widzieli”¹. Sesje egzaminacyjne odbywają się bez nadmiernych przeszkód, odnotowujemy kolejne sukcesy studentów, oceny bardzo dobre sypią się jak z rogów obfitości². Niestety niektórzy (miejmy nadzieję, że jednak nie tak liczni) studenci, zafascynowani poziomem naszego nauczania, czy też przyznawanymi ocenami, zaczynają wierzyć w wielkość swą własną, tracą wyczulenie na potencjalne błędy, które mogą stawać się ich udziałem i działać degradująco na ich warsztat i zarazem artyzm wykonań; nie tylko oni zresztą, ta przypadłość dopada także absolwentów, a czasami nawet i uznane nazwiska dźwigające przed sobą najwyższe tytuły. Dezynwoltura w obszarze dbałości o rozmaite detale, wydające się być nierozzerwalnym elementem, wręcz abecadłem troski o Sztukę, wyziera z zauważalnej liczby transmisji bądź nagrań powstających na całym świecie. Sytuacja polepsza się *in genere*, to prawda, ale z właściwym sobie dostojeństwem, zatem stopniowo. Należałoby postawić pytanie, czy wykonawstwo organowe niesie ze sobą jakieś szczególne wyzwania czy utrudnienia, które powodują, iż o dwa wymienione w tytule czynniki jakoś trudniej nam zadbać niżli większości instrumentalistów? Dlaczego na tzw. instrumentach monodycznych fraza układa się grającym zazwyczaj w sposób naturalny, długofalowy, niezależnie od rodzaju i stylistyki wykonywanych dzieł, a na organach nadal mamy do czynienia z wszechobecną dominacją wertykalizmu, podczas gdy horyzontalizm zauważalnie utyka i skrzeczy? Czy usprawiedliwieniem winno być to, że jak żadni inni instrumentalści musimy się mierzyć z wielością głosów? No właśnie, z wielogłosem, polifonią... jakie są bowiem konsekwencje prowadzenia wielogłosu? Myślę, że nikt nie zaprzeczy temu, że znakomicie uporządkowaliśmy pion, okres wykonawstwa *arpeggiando* na organach szczęśliwie minął, oby bezpowrotnie. Czy jednak wystarczająco dbamy równocześnie o wszystkie głosy w ujęciu poziomym, narratywnym? Nie jest celem niniejszej wypowiedzi polemicznej atakowanie kogokolwiek,

¹ Wobec groźby kolejnych „lockdownów” wśród organistów pojawiły się i takie obawy. Niniejszy artykuł powstawał podczas sesji zimowej 2021 roku.

² Pisano o tym bardzo dobitnie, acz celnie, już niemal dwie dekady temu w: *Od redakcji*, „Ruch Muzyczny” 45 (2001) nr 12, s. 1.

takie działanie nie leży zresztą w charakterze piszącego te słowa, z natury łagodnym. Autor pragnie natomiast przekonać Czytelnika, będącego zarazem czynnym muzykiem, że warto może jednak byłoby, aby każdy z nas zadawał sobie pytania: na ile rzetelnie podchodzę do realizacji zamysłu kompozytorskiego, czy staram się kontrolować możliwie wszystkie aspekty dzieła muzycznego i czy nie popełniam grzechu pychy pozostając przy bardziej bądź mniej udolnej realizacji zapisanych dźwięków, a zarzucając inne problemy i sądząc, iż tytułem tego, że to ja wykonuję, dzieło me będzie tym samym uświęcone?

Krótkie słowo o naszym kraju: chyba w większości akademickich ośrodków panuje zgoda co do tego, że ojcem i założycielem polskiej nowoczesnej szkoły organowej był nieodżałowanej pamięci wielki człowiek, Profesor nas wszystkich – Bronisław Rutkowski. Bez wątpienia to dzięki jego nieustrudzonej pracy na wielu frontach muzycznych nasza organistyka transmitowała się z nurtów quasi-postromantycznych (czyli realizacji – ujmując rzecz delikatnie – „podejścia swobodnego”) na pozycje obecnie funkcjonującego myślenia, które określiłbym w tym miejscu roboczo mianem „grania precyzyjnego”³. Sam Rutkowski w licznych swych wypowiedziach podkreślał istotę zachowania jakości wykonawstwa organowego, która na wielu odcinkach pozostawiała w tamtych czasach wiele do życzenia; rolę owego fundamentalnego: „jak wykonuję” dominującego nad: „co gram”⁴. Zarówno w dobie reformy Rutkowskiego, jak i od tamtych czasów, zmieniło się niewątpliwie niemało. Aby nie koncentrować się jedynie wokół problematyki organowej (zagadnienie bowiem charakteryzuje się szerszym podłożem) warto zażyć nieco ogólniejszego kontekstu i spojrzeć pobieżnie, jakie przemiany estetyczne dokonały się w światło-

³ Wspominałem o tym w *Poczęcie rektorów* na łamach wydania jubileuszowego *120 lat akademii Muzycznej w Krakowie*, Kraków 2007: Bronisław Rutkowski, s. 34–36; zwracała na to także wielokrotnie uwagę Wanda Falk, m. in. w artykułach: *W zgodzie z ideałem Renesansu*, „Gazeta Krakowska”, 10.04.1989; *Bronisław Rutkowski. Człowiek i artysta*, „Ruch Muzyczny” 33 (1989) nr 11; *Bronisław Rutkowski. Founder of the 20th century Polish School of organ music. 40th anniversary of his death*, „The Diapason”, June 2004.

⁴ Wanda Falk, referaty: *Muzyczne dzieło Bronisława Rutkowskiego (1898–1964); zarzęcie i osnowa odrodzenia polskiej kultury organowej XX wieku* w ramach sesji *U źródeł polskiej organistyki II połowy XX wieku*, Kamień Pomorski 2004 oraz *Bronisław Rutkowski. Portret artysty z autorefleksją w tle* w ramach Ogólnopolskiej Sesji Naukowej *Polska Szkoła Organowa*, 29–30 listopada 2014, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

wym wykonawstwie muzycznym począwszy od okresu powojennego, czyli w przeciągu ostatnich siedemdziesięciu (z górą) lat. Zasadniczo nie chodzi tu o twórczość kompozytorską i o muzykę powstającą w czasach nam bliskich lub współczesnych, lecz o zmianę podejścia (a więc dynamikę rozwoju praktyki wykonawczej), jaka dokonała się w tym okresie w odniesieniu do literatury epok wcześniejszych.

Odważyć się w tym miejscu sformułować tezę, sprowadzającą się do śmiałego twierdzenia, że w przeciągu omawianego okresu rozumienie muzyki (przynajmniej w niektórych aspektach) zmieniło się zasadniczo. Lub inaczej: zmieniła się estetyka wykonawcza muzyki, a co za tym idzie – jej recepcja. Wyjdźmy od muzyki dawnej: za szczęśliwej młodości piszącego niniejsze słowa, czyli w latach 70. i 80. minionego stulecia, Program 2 PR zdominowany był przez muzykę romantyczną i postromantyczną (nie prowadziłem osobnych badań, ale podejrzewam, że ok. 60% czasu antenowego), resztę wypełniała muzyka pozostałych epok, w tym dawna (zapewne nie więcej niż 20%). Wydaje się, że w chwili obecnej proporcje te uległy odwróceniu. Należy zatem zadać pytanie, dzięki czemu w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat muzyka dawna zyskała aż taką popularność? Moim zdaniem całkowicie możliwą do obrony jest teza, że poprzez zastosowanie właściwego aparatu wykonawczego (zarówno rodzaju instrumentarium, jak i rozmiaru zespołu) nabrała ona lekkości: w efekcie powyższego, dzięki utracie nadmiernej masy udało się zlikwidować zbyt wiele oparć w takcie, a więc zredukować akcentację i zarówno zbudować frazę, jak i osiągnąć finezję wykonania. W rezultacie dzieła dawnych mistrzów przestały brzmieć jak pospolite ruszenie, gdzie każda ósemka boleśnie przywodziła na myśl oddziały ciężkiej jazdy staczające się spod wierzchołka Kahlenbergu: wyeliminowano wreszcie (przykładowo) oparcie 8/8 w takcie na 4/4, już bowiem dziecko w podstawowej szkole muzycznej dobrze wie, iż zazwyczaj w takim takcie mocne miary to pierwsza i trzecia, a zatem początki obydwóch półnut, nie więcej. „Wicie, ale nie stosujecie”, rzekł mędrzec. I słusznie, bo niby wszyscy wiedzieli, ale nie wszyscy świadomie dopilnowali: szczególnie im większy zespół, tym znaczniejsze problemy w tym względzie.

Przyczyny należy się doszukiwać w zastosowaniu odmiennego schematu myślenia: dawna muzyka realizowana w czasach swego powsta-

wania, nawet w zespole nieco większych rozmiarów – zaryzykujemy określenie: „orkiestrowym” – potrafiła obywać się bez specjalnie najętego dyrygenta, funkcję tę spełniała zazwyczaj osoba prowadząca zespół od instrumentu (choć oczywiście nie we wszystkich przypadkach tak bywało); narracja wypływała zatem jakby ze środka zespołu, ze wspólnego poczucia pulsu. Taka praktyka miała miejsce jeszcze w początkach XIX stulecia, warunkiem jednakże musiało być wzajemne słyszenie się muzyków. I tu pojawił się problem, albowiem wraz z rosnącymi pod względem wolumenu brzmienia wymogami koncertowymi, wraz z rozrostem obsady (także przecież związanym z uwarunkowaniami kolorystycznymi) wzajemna kontrola dźwiękowa stawiała się coraz bardziej iluzoryczna i pojawiła się konieczność obecności kogoś, kto będzie narzucał wspólny puls drogą wizualną, zamiast wywodzić go ze wspólnego oddychania koncertujących. Warto zwrócić uwagę, iż im większy zespół, tym – w sposób naturalny – gęstszych (lub mocniejszych) potrzebuje oparc, jak w fizyce: im większa masa tym solidniejsza musi być podstawa. Jak wtedy z frazą? Ano rozmaicie, często jednak nieciekawie, również nawet w odniesieniu do muzyki romantycznej, której długooddechowa fraza jest przecież esencją, elementarnym czynnikiem, jakością własną – absolutnie podstawową. Według omawianego schematu zagęszczonych oparc realizowane były często wielkie wykonania oratoryjne muzyki dawnej rejestrowane przed półwieczem: aby się o tym przekonać, wystarczy posłuchać nagrań, zwłaszcza z naszego obszaru za żelazną kurtyną⁵, gdzie szczególnie w utworach o charakterze imitacyjnym „wbijanie” drobnych wartości, aby tylko chór się nie „rozsywał”, stanowiło codzienność ówczesnej praktyki wykonawczej. Problem ten występował oczywiście i na Zachodzie, dopiero od lat 80. impas zaczął być skutecznie przelamywany za przyczyną znakomitych koncepcji (i następnie nagrań), jak te autorstwa Christophera Hogwooda czy Trevora Pinnocka⁶: ci wybitni muzycy i zarazem wirtuozi

⁵ Wszystko, na czym wychowywało się moje pokolenie – wydawnictwa płytowe: Eterna, Supraphon, Hungaroton, Muza, Melodia.

⁶ Skoro przyczynkiem są jubileusze: wstyd przyznać, że dopiero w jubileuszowym roku 2020 odkryłem urzekający beethovenowski symfoniczny świat dźwiękowy wg Hogwooda. To niewiarygodne, że już na początku lat 80. osiągnięto takie wizjonerstwo w zakresie akcentacji, że dokonania kolejnych czterech dekad w wymiarze światowym nie bardzo były w stanie cokolwiek poprawić.

pokazali światu, jak można w sposób nieskrępowany łączyć precyzję z lekkością i długofalowością frazy (nawet przy motywice krótkonarratywnej); za nimi poszli kolejni, skutkiem czego dzisiaj w renomowanych projektach, w tym realizowanych przez większe obsady, problem ten zasadniczo nie istnieje.

Cóż w tym kontekście powiedzieć o wykonawstwie na instrumentach klawiszowych? Mechanizm zasadniczo działa podobnie. Sytuację komplikuje tu dodatkowo potrzeba koordynacji wielu głosów naraz przez jedną osobę, zatem konieczność dokonania skomplikowanych zabiegów myślowych, jak i technicznych, zależnych od procesu przygotowawczego, słowem: ćwiczenia. Bez wątplenia nie będzie odkrywczym stwierdzenie, iż prościej zagrać naraz jeden głos niżli kilka: oto dlaczego grający na instrumentach niewielogłosowych z natury (teoretycznie) mają łatwiej z przeczytaniem własnej partii. Z pewnością nie sposób twierdzić, że mają łatwiej w ogóle, ich instrumenty są bowiem na tyle subtelne, iż nawet w trakcie trwania danego dźwięku nadal muszą kontrolować całą masę czynników, jak dynamikę, intonację, barwę, etc. Z kolei na wszystkich instrumentach klawiszowych grający odpowiada za wydobycie statystycznie większej liczby dźwięków, jest jednakże zwolniony z troski o ich jakość w trakcie ich trwania, na to bowiem nie ma najmniejszego wpływu (wyjątkiem jest klawikord, ale to odrębna historia). Po wciśnięciu klawisza, instrumentalista może jedynie podjąć decyzję o zakończeniu dźwięku, co posiada fundamentalne znaczenie w perspektywie początku kolejnego tonu. Niby niewiele, ale gdy zważyć ilość głosów wydobywanych naraz, z procesu grania tworzy się zazwyczaj dość skomplikowana układanka, wymagająca daleko posuniętej koordynacji. Dla uzyskania tejże konieczny jest znany nam wszystkim doskonale żmudny proces zwany potocznie ćwiczeniem (zdanie to trąci truizmem, a jednak – jak się za chwilę przekonamy – właśnie w nieumiejętnym ćwiczeniu tkwi zarzewie naszej potencjalnej porażki).

Warto podkreślić, że na instrumentach akordowych, w tym klawiszowych, proces opanowania samej warstwy tekstowej jest dłuższy i bardziej pracochłonny niż na innych instrumentach, zaś na organach chyba najdłuższy, gdyż mamy tu do czynienia nie tylko z koordynacją obydwóch rąk względem siebie, ale także i nóg, ponadto ilość czynników dodatko-

wych (zarazem rozpraszających, jak szafa ekspresyjna, rejestry, przejścia międzymanualowe itp.) jest w wypadku tego najbardziej skomplikowanego w swej strukturze instrumentu największa. Jaki stąd wniosek? Taki, że organiści relatywnie najdłużej dochodzić muszą do opanowania samej warstwy tekstowej, zatem statystycznie najmniej czasu pozostaje im na zmierzenie się z pozostałymi czynnikami. Inaczej ujmując: zazwyczaj proces przyswojenia tekstowo-technicznego zajmuje łącznie część całego cyklu przygotowawczego. Czyli, chcąc być profesjonalnymi i zarazem zakładając (na potrzeby modelu statystycznego) równe abiliacje u wszystkich muzyków w zakresie przetwarzania materiału nutowego, organiści winni ćwiczyć relatywnie najdłużej. Jakie są tego konsekwencje?

Dla nikogo, kto gra na instrumencie wielogłosowym, nie jest zdumiewające, że wykonanie skomplikowanego utworu *a vista* w tempie końcowym jest mało realne, zaś na organach – z przyczyn wiadomych i poruszonych pokrótce powyżej – tym bardziej. Cóż zrobić zatem, aby (mając po raz pierwszy do czynienia z utworem) być w stanie czytać naraz cztery głosy, w tym jeden w pedale? Oczywiście zwolnić, i to solidnie. Tu właśnie zaczyna się proces, który prowadzi do precyzji w opanowaniu wertykalnym ćwiczonego materiału dźwiękowego, jednakże często skutkuje poważnym szwankowaniem lekkości w ujęciu horyzontalnym: przez jakiś czas ćwiczymy wolno, w efekcie relatywnie długo jesteśmy „bardziej w miejscu”, jak chodzi o dążenia. I najczęściej, jeśli przyspieszymy tempo po kilku dniach, tygodniach, czy miesiącach to co prawda będziemy grać szybciej, ale fraza nadal pozostanie „w miejscu”. Aby to unaocznić, posłużmy się przykładem: do sztandarowych (celem opisanego mechanizmu) należy m. in. fuga G-dur BWV 541/II J. S. Bacha, mieszcząca się w elementarnym kanonie repertuaru organisty. Wszyscy wiemy, jak się zaczyna: zarówno temat, jak i pierwsza odpowiedź wraz z kontrapunktem są łatwe do wykonania *a vista* w tempie końcowym. Większość organistów (niezależnie od przyjętej artykulacji) radzi sobie z nimi znakomicie pod względem akcentacyjnym, jak i frazowym; w tym drugim aspekcie warto oczywiście utrzymać całość tematu jako jedną myśl muzyczną (choć dzieli się on rzecz jasna na drobniejsze podczęści). Odnośnie do akcentacji – oczywiście oparcie co półnutę, układ typowy dla taktu 4/4 *a tempo/modo ordinario*. No właśnie, tylko jak daleko można zabrnąć w materię tekstową,

przestrzegając zarazem powyższych zasad, grając za pierwszym, drugim, dziesiątym razem? Chyba najdalej do pierwszego wejścia linii pedalowej, przy dziesiątym razie – może kawalek dalej. Chcąc grać precyzyjnie, musimy zwolnić – to logiczne i nieuniknione – dopóki nie doćwiczymy, czyli nie zapanujemy nad tekstem oraz jego transmisją na cztery kończyny. Czy grając wolniej, a tym bardziej zdecydowanie wolniej, jesteśmy w stanie nadal kontrolować całość tematu jako jedną narratywną linię melodyczną, jak również utrzymać półtaktowe oparcia w takcie? Praktyka pokazuje, że nader rzadko. I nie jest to naszą winą, wynika bowiem wprost z praw fizyki, tych samych, o których była mowa uprzednio: tak jak skacząc z kamienia na kamień nie przeskoczymy od razu pięćdziesięciu metrów, tylko najwyżej dwa lub trzy, tak samo w akustyce chcąc różnicować nuty na słabe i mocne (a to jest przecież zadaniem taktu jako takiego) musimy co jakiś rozsądny czas zrobić oparcie. Brak oparć w ogóle niczego nie rozwiązuje, taki stan nie istnieje, w efekcie oznacza wszystkie nuty identycznie oparte: czy ktoś gra wszystkie dźwięki tak samo mocno (czyli – mówiąc żargonem – „tłucze się”) albo tak samo lekko (czyli stosuje „papierową artykulację”), tak naprawdę nie realizuje systemu oparć zadanego w takcie, gdyż nadal wszystkie wartości ma takie same, czyli wszystkie nuty oparte tak samo. Gdy zaś gramy wolniej, musimy zrobić częstsze oparcia (np. co ćwierćnutę lub co ósemkę), bo przez sam fakt zwolnienia tempa, prawa fizyki – w tym wypadku akustyki – nie ulegają zmianie. Może się o tym przekonać każdy, kto chociażby spróbuje zagrać temat wzmiankowanej fugi najpierw w tempie końcowym (powiedzmy takim, w jakim się ją zazwyczaj wykonuje koncertowo, mniejsza o drobne różnice), realizując oparcie co pół taktu, a następnie dwu- albo czterokrotnie wolniej. Czy nadal mamy oparcie co pół taktu? Czy nadal temat jest całością muzyczną? W praktyce jest to zadanie niemal niewykonalne, ponieważ próbujemy zapanować nad zbyt długim wycinkiem czasu, który wymyka się kontroli naszych zmysłów, naszej percepcji. Musimy się tedy oprzeć co ćwierć, albo – najczęściej (jak uczy doświadczenie) – co ósemkę, albo też się bardzo postarać świadomie dążyć od półnuty do półnuty, co jest niezwykle trudne w wolnym tempie i wymaga ogromnej dyscypliny intelektualnej.

Jak dotąd w naszym procesie ćwiczenia trudno odnotować jakiś błąd, wszystko uczyniliśmy prawidłowo. No tak, ale trzeba powrócić do tempa, aby wykonać fugę na koncercie, czy na egzaminie. Najlepszym sposobem jest oczywiście stopniowanie tempa: staramy się nieznacznie je przyspieszać, ćwicząc fragmentami, albo w całości, każdy ma inne sposoby. No dobrze, ale co z oparciami? I tu właśnie tkwi sedno problemu: jeśli nie zrobię z awansu „porządku ze swoją głową”, to ósemkowe oparcia „zaćwiczone” w tempie wolnym pozostaną – w efekcie uzyskam syndrom „pospolitego ruszenia”, o którym pisałem powyżej w odniesieniu do bitwy wiedeńskiej. Tak właśnie wyglądają liczne wykonania tej fugi: rozpoczynamy elegancko i sprawnie, z taktem ustawionym jak należy, lecz w miarę kondensacji polifonii i komplikacji układów imitacyjnych zapisanych przez Bacha, zagęszcza się niepotrzebnie także i nasza akcentacja, w efekcie większość tej fugi bywa zazwyczaj dosłownie „zmiażdżona” ósmioma opartymi ósemkami w ósmioósemkowym takcie (sic!), co stoi w kompletnej sprzeczności z tym, co zrobiliśmy na początku. A przecież takt nie uległ zmianie, temat także się nie zmienił. Skomplikowała się za to faktura, której po prostu nie „udźwignęliśmy” w sensie wyrazowym. Nadmiar oparć tak nam się zakodował, że już nie słyszymy w ich ilości niczego niewłaściwego, albowiem przesiąknęliśmy filozofią tempa wolnego, w którym niepodzielnie rządził nami wertykalizm, a horyzontalizm został zepchnięty na plan dalszy⁷. Zdążyliśmy zapomnieć, że wykonujemy polifonię, a więc nie tylko cztery głosy w pionie, ale właśnie przede wszystkim w poziomie, gdzie każdy z nich powinien niezależnie się rozwijać aż do kolejnego swego punktu węzłowego w oparciu o reguły zadanego porządku rytmicznego, czyli taktu, w którym są zapisane.

Jak rzecz wygląda w muzyce homofonicznej? Podobnie. Opisany mechanizm działa bowiem nie tylko w odniesieniu do skomplikowanych imitacji, ale niestety zawsze. Muzyka jest jedna, prawa akustyki identyczne dla wszystkich: jeżeli ćwicząc w wolnym tempie przyswoimy sobie nazbyt gęstą akcentację, bardzo trudno będzie się nam jej pozbyć w jakimkolwiek

⁷ Efekt podobny do uzyskiwanego przez wielkie formacje zespołowe realizujące np. muzykę oratoryjną (o czym powyżej), aczkolwiek tu przyczyną jest przebieg procesu ćwiczenia, nie zaś rozmiar aparatu wykonawczego. Jak uczy doświadczenie, kumulacja tych czynników potrafi owocować przykrymi w odbiorze rezultatami artystycznymi.

tempie. Warto odnieść się do twórczości L. Vierne'a, wszak mamy rok jubileuszowy: wszyscy wiemy, jak trudne tekstowo potrafią być zapisy kompozycji jednego z największych organistów francuskich. Jaki tego skutek? Musimy rozczytywać wolno, ponieważ grozi nam popełnianie błędów tekstowych oraz koordynacyjnych. Na poziom komplikacji technicznej także nie ma co narzekać, ta jest zapewniona, zatem raz jeszcze: najpierw czytamy wolno, potem ćwiczymy długo, długo wolno, aż zaczniemy stopniowo przyspieszać, w przeciwnym razie – bałagan mурwany. W efekcie mechanizm się powtarza: dochodzi przykładowo do sytuacji, w której mamy do perfekcji opanowany akompaniament szesnastkowy, zaś dążenie frazowe zawiera się tylko wewnątrz każdej ósemki, a to właśnie ósemkami rozwija się kantylena (lub dłuższymi wartościami), których dopiero określona liczba/linia tworzy myśl melodyczną. Na ogład całościowy teże nie starczyło nam już jednak sił, bowiem utkneliśmy w szesnastkach akompaniamentu i choćbyśmy nie wiadomo jak przyspieszali tempo, dopóki nie „wyrzucimy z głowy” oparć co ósemkę, frazy nie będzie. Ktoś spyta: jak to, frazy nie będzie w muzyce romantycznej? Ano właśnie!

Kiedyś podczas egzaminów wstępnych jeden z nestorów organistyki polskiej napisał w notatkach, w odniesieniu do wykonanej moment wcześniej pierwszej części sonaty fortepianowej Beethovena: „Beethoven trudny dla dzisiejszej młodzieży”⁸. W ślad chciałoby się powtórzyć, że Vierne trudny, nawet mimo roku jubileuszowego. Czy tak jest naprawdę? Vierne trudny niewątpliwie, cokolwiek byśmy wzięli na warsztat, jednak winniśmy pamiętać, że jest to muzyka stworzona przez człowieka i dla ludzi, zatem wszystkie problemy da się rozwiązać, czy na naszym, czy na jakimkolwiek innym instrumencie, w każdej obsadzie wykonawczej. Muzyki pojmowanej jako całości artystycznej nie należy redukować estetycznie z uwagi na aparat wykonawczy, czy nasze sposoby ćwiczenia, jest bowiem wartością uniwersalną, ponadfizyczną, ponadczasową, ponadtechniczną. Może więc z naszym procesem przygotowawczym jest coś nie tak? Może należałoby zalecać ćwiczenie już od początku zarówno

⁸ Kandydat zdawał egzamin grając na fortepianie; było to na początku mej kariery akademickiej, zatem bardzo dawno i przyjemijmy, że zdążyłem już zapomnieć, kto konkretnie to wyraził i goś się to tyczyło.

w wolnych, jak i w końcowych tempach, aby nie zaniedbać precyzji, a zarazem nie doprowadzić do utraty wielkopłaszczyznowego słyszenia dzieła, możliwego do uzyskania jedynie w tempach zbliżonych do końcowych? Warto byłoby wyjść jakoś z tego impasu... A Vierne, jak i inni obchodzący jubileusze, jest i zawsze będzie trudnym dla dzisiejszej młodzieży. I dla nas wszystkich także.

Słowa kluczowe: wykonawstwo organowe, akcentacja, metryka, frazowanie, proces ćwiczenia.

**THE ACCENTUATION AND PHRASE-MAKING.
REFLECTIONS ON ORGAN PERFORMANCE PRACTICE
IN THE COMMEMORATIVE YEARS**

SUMMARY

The challenge of organ literature tends to lead to a prolonged rehearsal process. Considerations need to be made to such aspects as many voices obbligato leading, coordination pedal parts, etc. This in turn requires rehearsing mostly in slower tempi, which often leads to additional accentuation in the bar during the process. The author advocates a less-accentuated and horizontal approach which can reduce the risk of remaining in intense accentuation often resulting in a heavy performance and „killing” the phrase.

Keywords: organ performance, accentuation, bar measure, phrasing, instrumental rehearsal.