

Michał Gronowicz

***Sonatiny J.A. Bendy
wobec przemian
stylistycznych
w muzyce XVIII wieku***

Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Ewy Siemiej i obroniona w roku 2010 na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie, specjalność: klawesyn.

Recenzent:

prof. Elżbieta Stefańska

Redakcja wydawnictw AM:

Piotr Papla

Korekta:

Piotr Papla

Herbert Oleschko

Adres redakcji:

31-027 Kraków, ul. Św. Tomasza 43

wydawnictwo@amuz.krakow.pl

© Copyright by Akademia Muzyczna w Krakowie, 2016

ISBN 978-83-62743-49-0



Christian Gottlieb Geyser, za Johannem Friedrichem Mechau

...Benda unter den lutherischen Capellmeistern immer mein Liebling war.

...Benda pośród luterkańskich kapelmistrzów był zawsze moim ulubionym.

W.A. Mozart

w liście do ojca pisany z Mannheimu 12 XI 1778

Spis treści

Wstęp	5
I. Przemiany stylistyczne w muzyce XVIII wieku	7
1. Styl galant.....	8
1.1. Francja.....	8
1.2. Włochy.....	11
1.3. Niemcy.....	16
2. Styl klasyczny.....	25
2.1. Włochy.....	25
2.2. Państwa habsburskie.....	32
3. Amatorzy i znawcy.....	37
II. Życie i twórczość Jiříego Antonína Bendy	46
III. Styl <i>Sonatin</i> Jiříego Antonína Bendy	52
1. Echa baroku.....	53
2. Galant śródziemnomorski i klasycyzm wiedeński.....	55
3. Galant niemiecki i styl „burzy i naporu”.....	69
Uwagi końcowe	87
Wykaz tekstów źródłowych.....	89
Bibliografia.....	92

Wstęp

Jiří Antonín Benda – nazwisko stosunkowo mało znane zarówno w XVIII, jak i w XXI wieku. Za życia przyćmiony sławą brata Františka; po śmierci – jak tylu innych – zapomniany. Niniejsza praca nie ma jednak na celu ukazania szczegółowo jego sylwetki. Nie ma na celu ukazania całej pełni i znaczenia jego twórczości. Jej zadaniem jest ukazanie jak wiele zjawisk musi zaistnieć, jak wielu ludzi musi wnieść coś do ogólnej puli dokonań, aby utwór muzyczny, nawet tak mały jak sonatina, przybrał taki, a nie inny kształt. Sonatina taka jest, jak się okazuje, nie tylko owocem pracy kompozytora, ale pośrednio również ludzi zupełnie nie związanych z muzyką. Praca niniejsza ukaże jak wielkie znaczenie miały wybory artystyczne poprzedników i współczesnych Benda, ale również jak ważne były decyzje i postawa królów, gust arystokratów i mieszczaństwa, i ich niejednokrotnie osobiste zaangażowanie w sprawy sztuki.

Drugim celem tej pracy jest prześledzenie na przykładzie *Sonatin* niektórych dróg, jakimi muzyka europejska przeszła od epoki baroku do czasów klasycyzmu, oraz jak

podzielona politycznie i religijnie osiemnastowieczna Europa, w dziedzinie sztuki tworzyła wymieniającą się swymi wynalazkami wspólnotę.

Sonatiny Bendi, będąc dobrą egzemplifikacją wielu zjawisk zachodzących w muzyce wieku Oświecenia, stały się jednocześnie niejako pretekstem do wysnucia na jej temat pewnych spostrzeżeń ogólniejszej natury.

Aby właściwie ukazać powyższe zagadnienia, konieczne jest nakreślenie szerszego tła muzycznego epoki, w której *Sonatiny* powstawały. W rozdziale pierwszym przedstawiony został rozwój stylu galant w Europie -z uwzględnieniem jego odmiany francuskiej, włoskiej i niemieckiej oraz początki stylu klasycznego we Włoszech i w dziedzicznych domenach Habsburgów. Przywołanie muzyki francuskiej, a zwłaszcza włoskiej, jest niezbędne aby prawidłowo zinterpretować to, co działo się w estetyce muzycznej osiemnastowiecznych Niemiec. Dopełnieniem rozdziału jest jego ostatni podpunkt traktujący o zjawisku muzyki dla znawców i amatorów, a wśród nich zwłaszcza muzyki dla dam – specjalnej w XVIII wieku grupy odbiorców. Zagadnienie to ma duże znaczenie w kontekście *Sonatin*.

Rozdział drugi poświęcony jest życiu i twórczości autora *Sonatin*. Jego pochodzenie, rodzina, szkoły, w których się uczył, miały znaczący wpływ na jego późniejszą twórczość; obowiązki zawodowe determinowały uprawiane przez niego gatunki.

W rozdziale trzecim przemiany stylistyczne, a także wpływy muzyki innej niż niemiecka, jakie ujawniają się w *Sonatinach*, zostały przedstawione na konkretnych przykładach z przywołaniem kontekstu ówczesnej literatury muzycznej.

I.

Przemiany stylistyczne w muzyce XVIII wieku

Wybitny rosyjski poeta i myśliciel Aleksander Nikołajewicz Radiszczew (1749-1802) w ukończonym w 1802 r. wierszu *Osiemnaste stulecie* umieścił następujące słowa:

*Nie, ty nie będziesz zapomniany, wieku szalony i mądry*¹.

Ta apostrofa wybitnego intelektualisty patrzącego na świeżo miniony XVIII wiek nie wzbudza kontrowersji w odniesieniu do przemian społecznych, politycznych i światopoglądowych, ale w odniesieniu do sztuki, a zwłaszcza do muzyki, słowo „szalony” może wydawać się niezbyt adekwatne. Dzieje się tak, gdyż ciągle jeszcze w ogólnej świadomości ludzi zajmujących się historią muzyki pokutuje obraz XVIII wieku jako epoki, w której jedna statyczna i stabilna stylistyka – barok, ustępuje drugiej, równie statycznej i stabilnej – klasycyzmowi. Jeżeli w ogóle wspomina się, że pomiędzy twórczością Bacha

¹ „Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро”, Александр Николаевич Радищев, *Полное собрание сочинений*, Издательство Академии Наук СССР, Москва – Ленинград 1938, Tom I, s. 127; tłum. własne.

a Mozarta i Haydna coś jeszcze zaistniało, to jest to twórczość tzw. okresu przejściowego i jako taka nie zasługuje na odrębny rozdział w historii muzyki.

Tymczasem rzeczywistość jest o wiele bardziej skomplikowana, bo jak się okazuje, ani Bach nie jest tak do końca barokowy, ani Haydn nie jest tak całkiem klasyczny. Oni obaj, a także wielu innych im współczesnych, zostało wciągniętych w wir przemian stylistycznych, jakie następowały w muzyce w czasie trwania wieku „szalonego i mądrego”. Czasów, kiedy barok ustąpił stylowi galant, czasów, gdy późny, sentymentalny galant współegzystował z wczesnym klasycyzmem m.in. w ramach tzw. kryzysu romantycznego, czasów, kiedy pojawiają się wielkie gwiazdy wykonawstwa, nie tylko śpiewacy, ale i instrumentalści; i wreszcie czasów, kiedy to wszystko zostaje wcielone i użyte w klasycyzmie ostatnich dwudziestu lat wieku Oświecenia.

Dodatkową komplikację stanowi fakt występowania stylów narodowych i zasięg ich oddziaływania. Ma to niekiedy znaczący wpływ na szybkość rozprzestrzeniania się pewnych zjawisk w muzyce europejskiej tamtych czasów.

34 *Sonatiny* klawiszowe Jiříego Antonína Bendy dają możliwość przeglądu wszystkich tych zagadnień w ramach jednego gatunku i w ramach twórczości jednego kompozytora.

1. Styl galant

1.1. Francja

„Sztuka układania dźwięków w sposób przyjemny dla ucha”². To właśnie zdanie, od którego J.-J. Rousseau rozpoczął definicję hasła „Muzyka” w swoim *Dictionnaire de Musique*, chyba najlepiej oddaje istotę tego, co w muzyce XVIII wieku określa się mianem stylu galant. I chociaż pierwsze symptomy nadchodzących zmian zaczęły pojawiać się już w XVII wieku, to jednak prawdziwie styl galant narodził się w latach dwudziestych XVIII wieku w twórczości kompozytorów francuskich z pokolenia François Couperina (1668-1733) i Antoine’a Forqueraya (1672-1745). Śmierć Ludwika Wielkiego³ w 1715 r. zamykająca pewną epokę również w historii sztuki, i nastanie Regencji, która dopuściła do głosu nowe pokolenie, umożliwiły nowemu stylowi bujny rozwój i w niedługim czasie eksport jego owoców poza Francję. Owo nowe pokolenie nie hołduje już barokowemu

² „Art de combiner les Sons d’une manière agréable à l’oreille”, hasło *Musique* [w:] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, London 1766, tłum. własne.

³ W ten sposób określano Ludwika XIV (1638-1715) jeszcze za jego życia, co potwierdziły władze miejskie Paryża nadając mu ten tytuł oficjalnie.

patosowi, majestatyczności, monumentalizmowi, skomplikowanej symbolice. Jego przedstawiciel – książę regent⁴ jest człowiekiem innego typu niż pokolenie jego stryja – Ludwika XIV.

Opis księcia, jaki pozostawił w swoich słynnych pamiętnikach Saint-Simon⁵, można w prosty sposób odnieść do powstającej wtedy muzyki: „miał w twarzy, ruchach, w każdym geście wiele wdzięku, i to tak naturalnego, że przejawiał się na każdym kroku (...). Nader swobodny (...), łagodny, miły, otwarty, czarująco łatwo dostępny, głos miał przyjemny”⁶. Podobnie jest z opisem kuzynki regenta, księżny de Bourbon(1673-1743): „Nie było w niej nic, co by nie miało na celu wzbudzania zachwytów, a łączyła to z niezrównanym wdziękiem w każdym najmniejszym nawet działaniu, z równie naturalnym dowcipem, czarującym na tysiąc sposobów”⁷.

I taka też staje się muzyka; ma czarować na tysiąc sposobów, ma być wdzięczna i dowcipna, miła i naturalna, ma przemawiać prostotą konstrukcji i zachwycać wytwornością szczegółu. Polifonia niemal zupełnie traci znaczenie na rzecz przejrzystości budowy, wyszukanych i ze smakiem zestawionych ornamentów, zróżnicowanej artykulacji, piękna brzmienia i sposobu gry, który sprawia wrażenie, jakby wykonanie było czymś robionym od niechcenia. Co więcej, jak spojrzeć się na określenia, które Couperin umieszczał nad nutami, chciałoby się rzec, że słuchacz powinien nastawić się wręcz na doznania zmysłowe (przykł. 1).



⁴ Filip II diuk Orleanu (1674-1723) sprawował regencję we Francji w latach 1715-1723.

⁵ Louis de Rouvroy diuk de Saint-Simon (1675-1755) par Francji, pozostawił obszerne pamiętniki z czasów Ludwika XIV i Regencji.

⁶ Luis de Saint-Simon, *Pamiętniki*, przekł. A. i M. Bocheńscy, PIW, Warszawa 1984, Tom I, s. 131.

⁷ L. de Saint-Simon, *Pamiętniki...*, Tom I, s. 282.



1. F. Couperin, *Vingtième ordre* z *Pièces de Clavecin*

Kolejne pokolenia twórców podjęły ten sposób komponowania zapewniając żywotność galant przez kolejne pół wieku i czyniąc zeń główny styl muzyczny panowania Ludwika XV⁸. Najwięksi spośród nich to Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Louis-Claude D'Aquin (1694-1772), Joseph-Nicolas-Pancrace Royer (1705-1755) i późniejsi, którzy „dotknęli” już klasycyzmu: Antoine d'Auvergne (1713-1797), Jacques Du Phly (1715-1789), Armand-Louis Couperin (1727-1789), Claude-Bénigne Balbastre (1727-1799). Poniższy utwór Balbastre'a z 1759 r. reprezentuje późną odmianę stylu galant (przykł. 2), która już wkrótce przeistoczy się w klasycyzm w jego następnych utworach.



⁸ Ludwik XV (1710-1774) panował we Francji w latach 1715-1774.



2. C.-B. Balbastre, *La Monmartel ou la brunoy* z *Pièces de clavecin premier livre*

1.2. Włochy

Równocześnie z Francuzami, choć niezależnie od nich swoją odmianę galant stworzyli Włosi⁹. U nich również nowe szlaki przecierali kompozytorzy, którzy w wiek XVIII weszli jako ludzie dorośli. Dobrym przykładem jest postać księdza Antonio Lucio Vivaldiego (1678-1741), którego artystyczne wpływy sięgnęły daleko poza granice Włoch.

Galant włoski, w odróżnieniu od francuskiego, który narodził się na „dworze dworów”, przyszedł na świat przy teatrze, a ściślej: przy operze. Coraz większa potrzeba wzmacniania dramatyczności i wyrazistości gestów muzycznych w połączeniu z chęcią wyeksponowania śpiewu w arii i sola w koncercie, wymusiła odejście od krępującej polifonii. Z drugiej strony muzyka zaczęła wchodzić w grę ze słuchaczem. Podczas gdy Couperin opisywał w swoim utworze słodycz tajemniczej Janneton, Vivaldi, jako kapłan, opracowywał bardziej neutralne tematy – noc, burzę, polowanie, czy pory roku, niemniej robił to równie mistrzowsko. Porzucał dla nich zupełnie barokową polifonię, patos i przepych. Do jak

⁹ Włosi współtworzyli również iberyjską odmianę galant (D. Scarlatti i później L. Boccherini). Z rodzimych twórców zdecydowanie najwybitniejszymi byli Portugalczyk José António Carlos de Seixas (1704-1742) i kataloński hieronimita Antonio Francisco Javier José Soler Ramos (1729-1783) zwany Padre Soler.

najdoskonalszego oddania tematu wykorzystywał zarówno możliwości fakturalne zespołów instrumentalnych (przykł. 3),

3. A. Vivaldi, *L'Estate*, cz I, t. 96-99, *Vento Borea* – wiatr Boreasz

jak i wymowę wyrazistych gestów muzycznych (przykł. 4),

4. A. Vivaldi, *L'Inverno*, cz III, t. 89-95, *[biec]* zanim lód pęknie i się rozstąpi (tłum. własne)

a nawet, mimo ciągle jeszcze barokowego sposobu kształtowania narracji, coś co chciałoby się nazwać melodią z akompaniamentem (przykł. 5).

Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

Largo

Violino principale

LA PIOGGIA

Violini I pizz.

Violini II pizz: f

Viola f

Bassi pp

[p]P

5. A. Vivaldi, *L'Inverno*, cz II, początek, *Podejść do ognia w spokoju i błogości podczas gdy na zewnątrz zawzięcie pada deszcz* (tłum. własne)

O tym, że kompozycje, z których wyjątki zostały tu przytoczone, a które ukazały się w Amsterdamie¹⁰ w roku 1725 w ramach zbioru *Il cimento dell'armonia e dell'invention*¹¹ były znane i cenione w XVIII wieku świadczą nie tylko utwory innych kompozytorów, będące pod ich wyraźnym wpływem (por. twórczość Josepha-Hectora Fiocco, 1703-1741), ale choćby zapis w haśle *Vivaldi* w wydany w 1768 r. *Dizionario portatile delle Belle Arti...*: „Sławne jest jego imię wśród wirtuozów dzięki talentowi do skrzypiec i między kompozytorami z powodu jego sinfonii [sic], a spośród nich dzięki jego *Porom roku*”¹².

Jednak to nie nazwisko del Prete rosso¹³ miało stać się symbolem przemian, które w pierwszej połowie wieku rozumu ogarnęły „Włochy, czyli cały świat”. Zaszczyc ten przypadek w udziale twórcom związanym nie tylko z Wenecją, ale również z Neapolem. Jednym z ważniejszych był urodzony w tym mieście, wybitny kompozytor i wirtuoz Domenico Scarlatti¹⁴ (1685-1757), który zasłynął głównie jako twórca sonat klawiszowych¹⁵, a który – wyzwolony zupełnie z uczoności epoki swego ojca – daje nieraz dość spektakularne przykłady na to, jak mało znaczą dla kompozytorów galant dawne krępujące zasady dotyczące prowadzenia głosów, poprawności następstw harmoniczných, właściwego

¹⁰ Wydawali tam również inni twórcy włoscy, m.in. Benedetto Giacomo Marcello (1686-1739).

¹¹ Pierwsze cztery koncerty z tego zbioru to słynne *Le quattro stagioni* – *Cztery pory roku*.

¹² „Famoso si è il costui nome fra i Virtuosi pel suo talento pel Violino, e fra i Compositori per le sue sinfonie, fra le quali le sue *Quattro Stagioni*”, hasło *Vivaldi* [w:] Jacques Lacombe, *Dizionario portatile delle Belle Arti, ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia, ed alla Musica*, tłum. z franc. na tokański: nieznan, Venezia 1768, s. 411; tłum. własne. *Cztery pory roku* zostały bardzo ciepło przyjęte we Francji, gdzie nie tylko weszły do repertuaru *Concert Spirituel*, ale zwłaszcza *La primavera* doczekała się licznych opracowań, m.in. Michela Corrette'a (1707-1795) i Jeana-Jacquesa Rousseau (1712-1778). Mniej entuzjastycznie odnieśli się do Vivaldiego niektórzy Anglicy i Niemcy, zwłaszcza będący przedstawicielami dojrzałego stylu galant (np. J.J. Quantz, 1697-1773).

¹³ Il Prete rosso – wł. „czerwony ksiądz” – przydomek jaki nadali Vivaldiemu współcześni z powodu koloru włosów.

¹⁴ D. Scarlatti był w latach 1709-1714 *maestro di capella* królowej Marii Kazimiery Sobieskiej, która po elekcji Augusta II zamieszkała w Rzymie.

¹⁵ Domenico Scarlatti jest również autorem kilkunastu oper, licznych kantat, serenad, oratoriów, utworów kameralnych i muzyki kościelnej.

rozwiązywania dysonansów. Gdy chodzi o ukazanie hiszpańskiej żywiołowości nawet dysonans może się zaautonomizować (przykł. 6).



6. D. Scarlatti, *Sonata a-moll*, K 175, t. 21-32

Łamanie zasad „dawnego stylu” nie jest jednak jedynym osiągnięciem D. Scarlatti. Jako doskonały instrumentalista znacznie wzbogacił on zasób środków technicznych, kładąc fundament pod to, co na początku XIX w. objawi się jako styl brillant¹⁶.

Tymczasem na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku w Neapolu zaczęło dochodzić do głosu nowe pokolenie kompozytorów operowych. Historia nazwie ich drugim pokoleniem szkoły neapolitańskiej¹⁷. Najstarszy z nich, Niemiec z urodzenia, sercem Włoch¹⁸, a popularnością świata obywatel: Johann Adolf Hasse (1699-1783), zwany przez swoich przybranych rodaków *il Sassone*, primo maestro di cappella króla polskiego i elektora saskiego Augusta III, był jednym z pierwszych, którzy styl galant w pełni przenieśli na grunt opery. W tym samym mniej więcej czasie na świat przychodzi opera buffa, osiągając już w pełni niemal rozwiniętą formę w dwóch najsłynniejszych intermezzi Giovanniego Battisty Pergolesiego (1710-1735): *La serva padrona* (1733) i *Livietta e Tracollo* (1734).

¹⁶ Kolejne piętra budowli, na której szczycie stanął urodzony dokładnie sto lat po Scarlatti Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785-1849), ufundowali przede wszystkim Johann Schobert (ok. 1730-1767) i Muzio Clementi (1752-1832).

¹⁷ Pierwsze pokolenie szkoły neapolitańskiej na czele z Alessandro Scarlatti (1660-1725) działało na przełomie XVII i XVIII wieku. Stale rosnąca popularność kompozytorów drugiego i następnych pokoleń bardzo przyczyniła się do rozpowszechnienia stylu galant od Londynu po Petersburg. Wychodząc od stylu barokowego, poprzez galant, klasycyzm, jedno z ostatnich wcieleń ducha szkoły neapolitańskiej znalazł we włoskich arcydziełach Gioacchino Antonio Rossiniego (1792-1868). Stała się więc szkoła neapolitańska jedną z najżywotniejszych szkół kompozytorskich w historii muzyki.

¹⁸ Zabawnie opisuje swoje zetknięcie z włoskim zacietrzewieniem Hassego prezydent parlamentu burgundzkiego Charles de Brosses (1709-1777), który spotkawszy go w Rzymie dopytywał o znajomość największych arcydzieł opery francuskiej: „Ja! nie, odpowiedział, niech mnie Bóg broni żebym miał kiedykolwiek widzieć czy słyszeć muzykę inną niż włoską”, po wysłuchaniu krytyki języka francuskiego i wygłoszeniu pochwały Lalandy, de Brosses mówi dalej: „widzę człowieka duszącego się ze złości na Lalandę i jego zwolenników: wyglądał już jak wszystkie półtony razem wzięte; i gdyby Faustyna, jego żona, nie weszła między nas, byłby mnie nadział na nutę szesnastkową i przygniótł do ziemi krzyżykiem” (org.: „Moi! non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre musique que l'italienne” (...)) „je vis mon homme prêt à suffoquer de colère contre Lalande et ses fauteurs: il tenait déjà du chromatique; et si la Faustine, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait harper avec une double croche et m'accabler de diesis”); źródło: Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Didier, Paris 1858, Tom II, s. 346-347; tłum. własne.

To, że obaj, Hasse i Pergolesi, a także wielu ich rówieśników, takich jak Giovanni Battista Pescetti (1704-1766), Pietro Domenico Paradisi (1707-1791), Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), Domenico Alberti (1710-1746), Niccolò Jommelli (1714-1774), czy uznawany za „klasyka” galant Baldassare Galuppi (1706-1785) tworzyli dla teatru, miało wielkie znaczenie dla wykształcenia, rozpowszechnienia i utrwalenia się w muzyce instrumentalnej nowego typu faktury¹⁹. Układ śpiewak-wirtuoz i gwiazda, i bardziej lub mniej aktywnie towarzysząca orkiestra, czyli – mówiąc inaczej – głos główny i akompaniament przeniesiony został przez nich na grunt muzyki czysto instrumentalnej, i to nie tylko, co oczywiste, koncertu, ale również muzyki kameralnej i tej przeznaczonej na instrumenty klawiszowe. Zbiegło się to w czasie z rosnącym zafascynowaniem odkrywaniem właśnie napięciami jakie niesie ze sobą prosta tonalność, tak banalnymi dla dzisiejszego słuchacza, a tak świeżymi wówczas. Pojawiły się całe takty, a niekiedy nawet ciągi taktów, utrzymane w jednej harmonii. W tej sytuacji należało pomyśleć o jakimś rytmicznym zaktywizowaniu linii basowej, najlepiej z włączeniem w nią od razu jej realizacji harmonicznego (domyślnych cyfr). Radzono sobie z tym na kilka sposobów, najprościej, a zarazem delikatnie (przykł. 7),



7. B. Galuppi, *Sonata a-moll*, początek

bardziej *concitato* (przykł. 8),



8. B. Galuppi, *Sonata c-moll*, cz. II *Allegro*, t. 33-34

czy z wykorzystaniem formuły, która przeszła do historii pod nazwą „basu Albertiego” (przykł. 9),

¹⁹ Na polu muzyki orkiestrowej odznaczyli się najbardziej i najsilniej oddziaływali bracia Giuseppe (1695-1750) i Giovanni Battista (1700-1775) Sammartini.



9. B. Galuppi, *Sonata c-moll*, cz. II *Allegro*, t. 33-36

by wymienić tylko te najbardziej znane. Trzeba w związku z tym zaznaczyć, że kompozytorzy galant przygotowali klasykom materiał techniczny, a niesamowita popularność muzyki włoskiej w całej Europie bardzo przyczyniła się do jego upowszechnienia.

1.3. Niemcy

„Oczekuje się od niemieckich muzyków, by potrafili poruszać się we wszystkich stylach, zarówno włoskim jak francuskim, angielskim czy polskim”²⁰ – pisał w 1730 r. lipski *director musices* Johann Sebastian Bach. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), wybitny teoretyk muzyki a także kompozytor, w dziesięć lat później stwierdził: „Niektórzy Niemcy odmawiają swojej ojczyźnie [posiadania] własnego stylu [muzycznego]. Uznaje się tylko włoski i francuski styl pisania. Czy nie powinno się do nich dodać jeszcze stylu polskiego, który stał się u nas znany dopiero dzięki panu Telemannowi i o którym możemy przeczytać w piętnastym rozdziale *Critischer Musicus* pana Scheibego? Mamy więc trzy podstawowe style muzyczne: włoski, francuski i polski”²¹.

²⁰ „...It is expected of German musicians that they should be capable of performing extempore every kind of music, whether Italian or French, English or Polish”, z memoriału Johanna Sebastiana Bacha do rady miejskiej Lipska z 23 sierpnia 1730 r., cytata za: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany*, tłum. z niem. na ang. C. Bell, J.A. Fuller Maitland, Novello&Co, London 1899, tom II, s. 250; tłum. własne.

²¹ „Doch es sprechen ja so gar einige Deutsche ihrem Vaterlande einen gewissen ursprünglichen Geschmack ab. Man will nur eine italiänische und französische Schreibart erkennen. Solte man aber diesen beyden Schreibarten nicht annoch den pohlischen Styl, den uns Herr Telemann zuertst bekannt gemacht, und wovon man das funfzehnte Stück im *Critischen Musicus* des Herrn Scheiben nachlesen kann, hinzufügen können? Wir haben also schon drey ursprüngliche Hauptschreibarten, die italiänische, französische und pohlische”, Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree*, Berlin 1750, Tom I, s. 356-357; tłum. własne. Styl angielski tego czasu, którego Marpurg w przeciwieństwie do Bacha nie wymienia, był w istocie – podobnie jak niemiecki – kształtowany przez silne wpływy francuskie (w czasach Henry’ego. Purcella 1659-1695 głównie wpływ J.-B. Lully’ego) a następnie włoskie (Attilio Ariosti, 1666-1729; Francesco Geminiani, 1687-1762; Giuseppe Sammartini, 1695-1750) i włosko-niemieckie (Georg Friedrich Händel, 1685-1759 i Johann Christian Bach, 1735-1782), co widoczne jest w twórczości najwybitniejszych przedstawicieli galant angielskiego Thomasa Augustine’a Arne’a (1710-1778) i Williama Boyce’a (1711-1779). Również styl polski był znany w Anglii. W 1791 r. F.J. Haydn był świadkiem jak w Londynie tańczono „menuety, które były bardziej w stylu polskim, niż w naszym, czy we włoskim” (org. „Menuets waren mehr pohlisch als nach unserer und der Italienischer Art”), F.J. Haydn, wpis w diariuszu podróży do Anglii, za: *Musiker-Briefe...*, opr. Ludwig Nohl, Duncker u. Humblot, Leipzig 1867, s. 137; tłum. własne.

Zarówno praktyk – Bach, jak i teoretyk – Marpurg oczywiście mają rację. Niemcy pierwszej połowy XVIII wieku to teren ścierania się muzycznych wpływów narodów ościennych. W licznych księstewkach I Rzeszy obowiązywała nie tylko zasada *cuius regio, eius religio*, ale również *cuius regio, eius gustus*. Zmiana obowiązującego stylu następowała nieraz dość radykalnie wraz ze zmianą panującego. Kiedy elektor saski Fryderyk August I, od 1697 król Polski etc. jako August II, zaangażowany bardzo w bieżące sprawy polityczne w Rzeczypospolitej podzielił się w 1719 r. władzą nad Saksonią ze swoim synem Fryderykiem Augustem²² nastąpiła zmiana stylu panującego na dworze w Dreźnie z ulubionego przez księcia elektora francuskiego²³, na ulubiony przez jego syna styl włoski²⁴. Johann Sebastian Bach dla swego pracodawcy w Weimarze – księcia Wilhelma Ernsta²⁵ pisał muzykę organową w stylu północnoniemieckim, ale już z jego bratankiem – Johannem Ernstem studiował nowe koncerty włoskie²⁶. Wspomniany przez Marpurga propagator stylu polskiego Georg Philipp Telemann (1681-1767) od 1705 r. zatrudniony na stanowisku kapelmistrza u hrabiego Erdmanna II von Promnitz, jak sam podaje w jednej ze swoich autobiografii²⁷ studiował intensywnie dzieła m.in. Lully'ego i Campra, i w ciągu dwóch lat napisał około 200 *Ouvertüren*, ponieważ hrabia był wielkim miłośnikiem francuskiej muzyki instrumentalnej. Właśnie wtedy, podczas wypadów na Śląsk i do Krakowa zapoznał się Telemann z polską muzyką ludową, pisząc później: „każdy kto robiłby notatki, mógłby w ciągu tygodnia zebrać tyle pomysłów, że starczyłoby mu ich do końca życia”²⁸; oraz że on sam „napisał [później] pełne koncerty i sonaty triowe w tym stylu dodając im szaty włoskie, zamieniając *Adagio* na *Allegro*”²⁹, i w końcu podsumowując: „Najpierw przyszedł styl polski; po nim francuski – kościelny, kameralny i operowy; i [ostatnio] włoski, który obecnie zajmuje mnie najwięcej”³⁰.

Dzięki swej doskonałej orientacji w różnych stylach i otwartości na nowe prądy, Telemann był jednym z pierwszych, którzy na terenie Niemiec zaczęli tworzyć w nowoczesnym stylu galant. W skomponowanych w latach 1732-1733 trzech tuzinach

²² Od 1733 król Polski etc. jako August III.

²³ *Notabene*: August II po objęciu tronu polskiego sprowadził do swojej nadwornej kapeli muzyków polskich oraz mianował dwóch kapelmistrzów – Jacka Różyckiego (muzyka kościelna) i Johanna Christopha Schmidta (świecka).

²⁴ Por.: Jacek Staszewski, *August III Sas*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1989.

²⁵ U księcia Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimar Bach był zatrudniony w latach 1708-1717.

²⁶ Brał w tym udział również nauczyciel księcia, a prywatnie kuzyn i przyjaciel Bacha Johann Gottfried Walther (1684-1748) organista, kompozytor i teoretyk, autor pierwszego większego niemieckiego słownika muzycznego wydanego w Lipsku w 1732 r. pod tytułem *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*.

²⁷ Telemann napisał trzy autobiografie, w 1718, 1729 i 1740 r.

²⁸ „Anyone who took notes might in a week obtain a store of ideas that would last him for the rest of his life”, cytat za: Romain Rolland, *A Musical Tour Through the Land of the Past*, tłum. z franc. na ang. B. Miall, New York 1922, s. 107; tłum. własne.

²⁹ „I have written long concertos and trios in this style, which I then gave an Italian dress, making *Adagio* alternate with *Allegro*”, za: R. Rolland, *A Musical Tour...*, s. 108; tłum. własne.

³⁰ „First came the Polish style, followed by the French, church, chamber and operatic styles, and [finally] the Italian style, which currently occupies me more than the others do”, za: Steven Zohn, hasło *Telemann Georg Philipp* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan, Grove's Dictionaries, London-New York 2001, s. 204; tłum. własne.

fantazji klawesynowych ów styl galant dominuje już nad stylem barokowym w odsłonie francuskiej (przykł. 10),



10. G.Ph. Telemann, *Fantaisies pour le clavessin; 3 Douzaines*, Fantazja 7 z II tuzina, początek włoskiej (przykł. 11)



11. G.Ph. Telemann, *Fantaisies pour le clavessin; 3 Douzaines*, Fantazja 11 z I tuzina, początek i polskiej (przykł. 12).



12. G.Ph. Telemann, *Fantaisies pour le clavessin; 3 Douzaines*, Fantazja 10 z II tuzina, Gayment, początek

Przykład Telemanna i jego sława dość szybko wpłynęły na kompozytorów niemieckich działających w pierwszej połowie XVIII wieku. Najwybitniejsi spośród twórców

próbujących swoich sił w nowym stylu to m.in. Christoph Graupner (1683-1760), Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Sebastian Bach³¹ (1685-1750), Johann Georg Pisendel (1687-1755), Johann Friedrich Fasch (1688-1758) i Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749).

Spośród licznych państwów Świętego Cesarstwa Rzymskiego zwłaszcza trzy należałoby wskazać jako główne ośrodki dominacji stylu galant: Hamburg – gdzie od 1721 r. działał G.Ph. Telemann; Drezno – z J.A. Hasse³²; i środowisko berlińsko-poczdamskiego dworu Fryderyka II³³, gdzie działało wielu wybitnych muzyków zmuszonych jednakże do całkowitego podporządkowania się gustom króla. Jego biograf Stanisław Salmonowicz tak streścił zapatrywania Hohenzollerna w chwili, gdy ten wstępował na tron w 1740 r.: „Fryderyk odmawiał swym ziomkom, powiedzieć można, wszystkiego: język niemiecki jest nadal niewyrobionym narzędziem myśli i dlatego nie można liczyć na to, by twórcy niemieccy mogli dorównać innym narodom; literatura niemiecka jest barbarzyńska i nie posiada dotąd godnego uwagi dorobku, a przede wszystkim narodowi niemieckiemu brak poczucia dobrego smaku³⁴ i stąd Niemcy nie mogą poszczycić się żadnymi większymi dokonaniem w sztuce, ustępując zdecydowanie w tym względzie narodom południowym [czyli w ówczesnym rozumieniu również Francji – przyp. – M.G.]”³⁵. Czterdzieści lat później Fryderyk, który *nota bene* nie władał biegle niemieckim, w swoim esej *De la Littérature Allemande*³⁶ dorzucił jeszcze, „że język niemiecki nie może służyć wyższym celom estetycznym, że jest w najlepszym razie językiem nudnych pedantów, jeśli nie wyłącznie językiem odpowiednim dla woźniców i służby”³⁷. W dziedzinie muzyki Fryderyk – jako meloman, wykonawca i kompozytor – do końca życia pozostał wierny stylowi galant w jego włoskiej, ewentualnie francuskiej odmianie i był to jedyny dopuszczalny na dworze styl muzyczny. Już w 1737 r. pisał: „Najlepsze dni Händla już minęły, jego umysł się wyczerpał, a jego styl jest niemodny”³⁸. Mozart i jego stylistyczni pobratymcy również nie mieli wstępu.

³¹ Niektóre z najstarszych utworów J.S. Bacha zdają się ukazywać jego skłonność do pójścia w stronę nowoczesnego stylu (np. *Ouverture F-dur*, BWV 820; *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo B-dur*, BWV 992), jednakże po wizycie w Lubece i zetknięciu się z Dieterichem Buxtehude (1705-6) następuje wyraźny zwrot ku przeszłości. Ponownie weźmie Bach udział w tworzeniu nowego stylu dopiero pracując w Köthen, a zwłaszcza w Lipsku gdzie liczne przykłady stylu galant znajdują się nie tylko w *Clavier-Übung*, ale nawet w kościelnych kantatach (np. aria *Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken* z kantaty *Herr, gehe nicht in's Gericht*, BWV 105).

³² Ch. Burney podaje, że w 1755 August III zatrudnił 10 sopranów, 4 kontraltów, 3 tenorów i 4 basy, a instrumentalistów najwyższej klasy było więcej niż na jakimkolwiek innym dworze europejskim. Por. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, T. Becket, J. Robson, G. Robinson, London 1775, Tom II.

³³ W stolicy cesarskiej – Wiedniu, który już wkrótce wyrośnie na jeden z wiodących ośrodków, najbardziej wyróżniali się wtedy Johann Adam Joseph Karl Georg von Reutter (1708-1772), Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) i Matthias Georg Monn (1717-1750).

³⁴ Pogląd o braku dobrego smaku u Niemców powtarza się wielokrotnie u różnych intelektualistów oświeceniowych, również niemieckich.

³⁵ Stanisław Salmonowicz, *Fryderyk II*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1981, s. 200.

³⁶ Friedrich II, *De la Littérature Allemande; des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger*, G.J. Decker, Berlin 1780.

³⁷ S. Salmonowicz, *Fryderyk II*..., s. 201. Językiem oświeczonej Europy, a także króla Prus, jego dworu i administracji był francuski, a gośćmi króla głównie francuscy intelektualiści. Wśród nich najważniejsi to m.in. Wolter, Jean Le Rond d'Alembert, Pierre Louis Moreau de Maupertuis, Jean Baptiste de Boyer d'Argens, Julien Offray de La Mettrie.

³⁸ „Handel's best days are over; his mind is exhausted and his taste out of fashion”, za: R. Rolland, *A Musical Tour*..., s. 70; tłum. własne.

Pod tym względem król pruski zaprowadził rygor iście policyjny³⁹. Podobnie było w dziedzinie opery, gdzie Fryderyk osobiście kontrolował poprawność wykonania pod groźbą kar⁴⁰. Poza kilkoma wybranymi przez władcę twórcami nikt inny nie miał prawa wystawiać w operze królewskiej. Jeśli dopuszczonymi kompozytorami byli Niemcy z pochodzenia jak np. Carl Heinrich Graun (1703/4-1759), to kiedy Fryderyk dowiedział się, że ma dla niego śpiewać mademoiselle Schmeling, miał powiedzieć: „Niemiecka śpiewaczka? Równie przyjemnie byłoby słuchać rżenia mego konia”⁴¹.

W tej sytuacji tym bardziej dziwi fakt, że właśnie nadworni muzycy Fryderyka II byli współtwórcami pierwszego od dziesięcioleci prawdziwie niemieckiego *empfindsamer Stil* – stylu wzmożonej uczuciowości. Był on oryginalną północnoniemiecką odmianą panującego w całej Europie późnego, coraz bardziej sentymentalnego stylu galant i bodaj pierwszą poważną zapowiedzią stylu, w którym muzyka niemiecka osiągnie swoje dotychczasowe apogeum – romantyzmu.

Tak jak Telemann przecierał nowe szlaki w pierwszej połowie XVIII w., tak w środku stulecia przewodnikiem został jego chrzestny syn Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) – nadworny klawesynista w Berlinie; jego starszy brat Wilhelm Friedemann (1710-1784); a także ich kuzyn Johann Ernst Bach⁴² (1722-1777). Dołączyli do nich również Johann Joachim Quantz (1697-1773) – wybitny flecista i nauczyciel króla; wspomniany już Carl Heinrich Graun i jego brat Johann Gottlieb (1702/3-1771) – koncertmistrz kapeli królewskiej; František Benda (1709-1786) skrzypek i następca Grauna i brat Jiříego Antonína; Christoph Nichelmann (1717-1762) – inny nadworny klawesynista.

Zaczęło się w latach czterdziestych poszukiwaniami w kierunku prawdziwie przeżytych emocji – w przeciwieństwie do barokowych, stosunkowo statycznych afektów, i ostrożnego

³⁹ Jest to jedna z wielu cech odróżniających Berlin od znienawidzonego przez Fryderyka sasko-polskiego, liberalnego dworu w Dreźnie. Stosunek Fryderyka II do innych stylów i do niemieczyny jest naszym zdaniem okolicznością dobrze tłumaczącą jego stosunek do sztuki J.S. Bacha i całkowite zignorowanie przezeń *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) jaką Bach mu złożył. Na tym tle tym jaśniej błyszczy postać Augusta III, który – rozmiłowany w operze włoskiej – nie tylko mianował atakowanego za wsteczniactwo Bacha nadwornym kompozytorem, ale jak podają ówczesne kroniki z przyjemnością słuchał jego kantat pisanych z okazji imienin lub rocznicy elekcji. Dwór Augusta pod względem poziomu szeroko rozumianej kultury ustępował może tylko Wersalowi, a sam król, wielki książę i elektor, należał do ścisłego grona największych ówczesnych znawców sztuki w Europie. Dr Burney pisał wręcz: „W czasie panowania Augusta III to miasto [Drezno] było uważane przez resztę Europy za współczesne Ateny; wszystkie sztuki, a zwłaszcza muzyka, poezja, malarstwo były kochane i popierane przez tego księcia z gorliwością i szczodrością większą, niż można by napotkać w najjaśniejszych czasach antyku” (org.: „During the reign of Augustus the IIIrd this city was regarded by the rest of Europe, as the Athens of modern times; all the arts, but particularly, those of music, poetry, and painting, were loved and cherished by that prince, with a zeal and munificence, greater than can be found in the brightest period of ancient history”); źródło: Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, Tom II, s. 59-60; tłum. własne. Kres świetności Dreżna położył Fryderyk II rabując i niszcząc miasto w latach 1756-1760. W 1945 r. Alianci nalotem dywanowym zrównali stare miasto z ziemią.

⁴⁰ Por.: Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*

⁴¹ „A German singer? I should as soon expect to receive pleasure from the neighing of my horse”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, s. 110-111; tłum. własne. Należy zaznaczyć, że Niemcy byli wówczas powszechnie uważani za niezdolnych do śpiewu.

⁴² W latach 1737-1741 Johann Ernst, studiując w Lipsku prawo, był jednocześnie uczniem Johanna Sebastianą.

w emocjach (bo dworskiego⁴³) stylu galant. Punktem wyjścia była oczywiście typowa w tamtym czasie w Niemczech mieszanka stylów zagranicznych. W ciągu kilku lat twórcy byli już gotowi, by ująć swe dążenia w konkretne postulaty. W 1753 r. C.Ph.E. Bach napisał w swoim podręczniku gry klawiszowej: „Powinno się grać z duszy, a nie jak tresowany ptak”⁴⁴, „Muzyk nie może poruszyć innych wtedy, kiedy sam nie jest poruszony; dlatego musi koniecznie wzbudzić w sobie wszystkie uczucia, które chce wywołać u swoich słuchaczy”⁴⁵.

Jest to zasadnicza zmiana, po raz pierwszy bodaj twórca staje się współuczestnikiem, a nie tylko stojącym z boku kreatorem emocji u swych słuchaczy. Również owe emocje stają się intensywniejsze i zmieniają się bardzo szybko, popadając ze skrajności w skrajność (przykł. 13),



⁴³ Na ówczesnych dworach jako centrach politycznych nieczęsto panowała atmosfera sprzyjająca okazywaniu uczuć, a emocje raczej należało skrywać, dlatego dla rozwoju stylu wzmożonej uczuciowości tak wielkie znaczenie miało to, że muzycy niemieccy działali również w tak silnym w Niemczech środowisku mieszczańskim – przy kościołach miejskich i w mieszczańskich towarzystwach muzycznych.

⁴⁴ „Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel”, Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, s. 83; tłum. własne.

⁴⁵ „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, Welche; er bey seinen Zuhörern erregen will”, C.Ph.E. Bach, *Versuch...*, s. 85; tłum. własne. Podobne zdanie napisał w trzy lata później w swojej szkole skrzypcowej Leopold Mozart (1719-1787): „Trzeba wszystko grać tak, aby samemu być przez to poruszonym” (org.: „man muß alles so spielen, das man selbst davon gerührt wird”), źródło: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg (sic) 1756, s. 260; tłum. własne.



13. C.Ph.E. Bach, *Sonata h-moll*, Wq 49/6 (1744 r.), cz. I, początek

albo zupełnie wymykając się spod kontroli i rozsadzając takty (przykł. 14),



14. C.Ph.E. Bach, *Sonata g-moll*, Wq 65/17 (1746 r.), cz. I, *Allegro*, t. 68-81

lub niweczając jedność tempa w ramach jednej części sonaty (przykł. 15).



15. C.Ph.E. Bach, *Sonata C-dur*, Wq 65/41 (1763 r.), cz. I, *Allegretto*, t. 41-47

Złożoność przeżyć znajduje odbicie również w zapisie (przykł. 16). Ozdobniki przejęte dawniej z muzyki francuskiej – gdzie powiększały elegancję i wyrafinowanie – służą teraz przede wszystkim wzmożeniu ekspresji⁴⁶.

⁴⁶ Por. C.Ph.E. Bach, *Versuch...*, rozdz. II: *Von den Manieren*.



16. C.Ph.E. Bach, *Sonata Es-dur*, Wq 52/1 (1747 r.), cz. II, *Adagio assai*, t. 16-29

Podobnie dzieje się z dynamiką. W skrajnych przypadkach już nawet nie pojedyncze gesty otrzymują swoje oznaczenia dynamiczne, ale wręcz pojedyncze dźwięki⁴⁷ (przykł. 17).



17. C.Ph.E. Bach, *Sonata C-dur*, Wq 65/41 (1763 r.), cz. II, *Larghetto affettuoso*, t. 38-40

Bardzo ważne miejsce zajmuje improwizacja, niekiedy utrwalana w postaci zapisanych *fantazji*. C.Ph.E. Bach w swoim *Versuch...* poświęcił jej osobny rozdział, a Dr Burney⁴⁸ w swoim *The Present State of Music in Germany...* opisał improwizującego Bacha: „Po kolacji (...) nakłoniłem go by usiadł znowu do klawikordu i grał z małą przerwą

⁴⁷ Jest osobliwym, że w 200 lat po Bachu serialiści postępują podobnie chcąc osiągnąć dokładnie przeciwny cel: pozbawienie muzyki wszelkiej emocjonalności.

⁴⁸ Burney, Dr Burney, właściwie Charles MacBurney (1726-1814), angielski muzyk, wykonawca, kompozytor, a przede wszystkim historyk. W latach 1770 i 1772 odbył dwie podróże badawcze po kontynencie europejskim, w celu zebrania materiałów do planowanej *General History of Music*. Poznał wtedy osobiście największe sławy ówczesnego świata muzycznego, zostawiając o nich i o ich działalności świadectwo z pierwszej ręki.

do około jedenastej wieczór. W tym czasie tak się ożywił i popadł w stan jakby opętania, że nie tylko grał, ale wyglądał jak ktoś w stanie ekstazy. Jego oczy były nieruchome, dolna warga mu opadła, a krople potu sączyły się z czoła”⁴⁹.

Muzyka C.Ph.E. Bacha i jemu podobnych twórców to istny tygiel emocjonalny, stylistyczny i muzyczno-techniczny. Wyrosła na gruncie mieszanki zagranicznych odmian stylu galant, z domieszką stylu „starego Bacha”⁵⁰, echemi jeszcze barokowego *stylus fantasticus* stała się po dwudziestu latach inspiracją dla klasyków wchodzących w tzw. kryzys romantyczny – okres „burzy i naporu”, a po kolejnych trzydziestu dla Beethovena, od którego czasów romantyzm zwyciężył.

2. Styl klasyczny

2.1. Włochy

„Muzyka dla większości ludzi nie jest niczym jak rozrywką, której nie należy posuwać zbyt daleko w obawie aby nie zaczęła nudzić. Dla Włochów [muzyka] jest pasją, jest potrzebą; czy to z powodu wrażliwości ich zmysłów, czy też z braku lekarstwa na melancholię. (...) Skrzypce, harfa, śpiew – zatrzymują cię na ulicach. Słyszysz się na placach publicznych szewca, kowala, stolarza i innych ludzi tego pokroju, śpiewających arię na głosy, czysto i ze smakiem, co zawdzięczają naturze i osłuchaniu z mistrzami, których uformowała sztuka”⁵¹ – pisał w 1764 r. francuski ksiądz Gabriel François Coyer⁵². Bardzo podobne spostrzeżenia znajdujemy u Pierre’a-Jeana Grosley’a: „Mieliśmy czasami również okazję słyszeć na placu św. Marka człowieka z nizin społecznych, szewca lub kowala w jego zwykłym stroju, zaczynającego jakąś arię i ludzi jego stanu dołączających do niego w śpiewie tej arii na głosy czysto, dokładnie i ze smakiem, który trudno byłoby napotkać w naszych północnych krajach w najwytworniejszych kręgach”⁵³.

⁴⁹ „After dinner (...) I prevailed upon him to sit down, again to a clavichord, and he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, s. 270; tłum. własne.

⁵⁰ Osiemnastowieczne określenie Johanna Sebastiana.

⁵¹ „La musique, pour bien des peuples, n'est qu'un délassement qu'il ne faut pas pousser trop loin, crainte que le délassement ne vienne lui-même à lasser. Pour les Italiens, c'est une passion, c'est un besoin; soit que leurs fibres soient plus sensibles, soit peut-être qu'il leur faille un remède à la mélancolie. (...) Le violon, la harpe, le chant vous arrêtent dans les rues. On entend sur les places publiques un Cordonnier, un Forgeron, un Menuisier et d'autres gens de cette étoffe, chanter un Aria à plusieurs parties, avec une justesse, un goût qu'ils doivent à la nature et à l'habitude d'entendre des Harmonistes que l'Art a formés”, Gabriel François Coyer, *Voyages d'Italie et de Hollande*, Duchesne, Paris 1775, Tom II, s. 209; tłum. własne.

⁵² Gabriel François Coyer (1707-1782) jest również autorem trzytomowej *Histoire de Jean Sobieski, roi de Pologne* wydanej w Warszawie w 1761 r. (przekład polski pt. *Historia Jana Sobieskiego króla polskiego*, Wilno 1852).

⁵³ „Nous avons aussi quelquefois le plaisir d'entendre dans la place de Saint Marc, un homme de la lie du peuple, un Cordonnier, un Forgeron, avec les habits de son métier, commencer une *aria*: d'autres gens de sa sorte se joignant à lui, chantent cette *aria* à plusieurs parties, avec une justesse, une précision et un goût qu'à peine rencontre-t-on parmi le plus beau monde de nos pays Septentrionaux”, Pierre-

Muzyka w osiemnastowiecznych Włoszech jest po prostu wszędzie. Nie da się bez niej żyć, jest nie tylko codzienną potrzebą, jest też źródłem głębokich przeżyć. Anglik John Moore w 1781 r. zanotował: „Podczas niektórych arii cichą przyjemność było widać na wszystkich twarzach, przy innych ręce były złożone, oczy przymknięte, zaparty dech z długim westchnieniem tak, jakby dusza uciekała w porywie rozkoszy. Pewna młoda kobieta zawołała: «O Boże, gdzie jestem! co za rozkosz porywa duszę?»”⁵⁴. André Morellet⁵⁵ w swoich pamiętnikarskich zapiskach wspominał: „plac był pokryty ludem. Dwie orkiestry odpowiadały sobie na zmianę i jednoczyły się w swoim wielkim *tutti*, efekt był wspaniały, ludzie w głębokiej ciszy (...). Ale trzeba było słyszeć okrzyki poruszenia i radości tych mas po zakończeniu każdego utworu: «wspaniały! co za przyjemność! umrzeć można z rozkoszy» etc. Widziałem jak nie wiedząc co począć z nadmiarem entuzjazmu brali w objęcia konie zaprzężone do wmieszanych w tłum karet”⁵⁶. O to, aby muzyka była poruszająca, dbają najwięksi. Nawet wirtuozi tej miary co Giuseppe Tartini (1692-1770) nie pozwalają żeby popis brał górę nad ekspresją. Tych którzy chcieli się przed nim popisać grą „Tartini słuchał chłodnym uchem, a po uważnym wysłuchaniu wszystkiego co mieli do zagrania: «To jest ładne»— mówił przeważnie; «to jest dosyć trudne, doskonale wykonane; ale tu – nic nie ma»— dodawał kładąc rękę na piersi”⁵⁷.

W drugiej połowie XVIII w. niepohamowany żywioł muzyki włoskiej niczym potężne tsunami zalał całą Europę. Wszędzie napotkać można włoskich maestri di capella, czy compositori di corte⁵⁸. Włoskie trupy teatralne przemierzają kontynent wzdłuż i wszerz stanowiąc niekiedy niepokonaną konkurencję dla rodzimych produkcji. Stanisław II „nawet słyszeć nie chciał o polskiej operze. Utwory operowe miały być (...) wykonywane przez Włochów i po włosku. Dla Polaków pozostawały utwory dramatyczne”⁵⁹. Dwór warszawski nie był tu wyjątkiem.

Jean Grosley, *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, Données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois*, De Hansy, London 1774, Tom II, s. 10; tłum. własne.

⁵⁴ „At certain airs, silent enjoyment was expressed in every countenance; at others, the hands were clasped together, the eyes half shut, and the breath drawn in, with a prolonged sigh, as if the soul was expiring in a torrent of delight. One young woman, in the pit, called out, «O Dio, dove sono! che piacer via caccia l'alma?»”, John Moore, *A View of Society and Manners in Italy*, London 1781, Tom II, s. 86; tłum. własne.

⁵⁵ André Morellet (1727-1819) był pisarzem, tłumaczem, autorem kilku hasel w *Wielkiej Encyklopedii*.

⁵⁶ „la place, étaient couvertes de peuple. Les deux orchestres se répondaient alternativement et se réunissaient: dans ces grands *tutti*, l'effet était admirable, le silence du peuple était profond, (et on pouvait lui appliquer avec justesse le *Densum humeris bibit aure vulgus*.) Mais il fallait entendre, à la fin de chaque pièce, les cris de sensibilité et de joie de cette multitude, et ses transports, *o benedetto! o che gusto! piacer da morire*, etc. J'en ai vu qui, ne sachant à qui s'en prendre de tant de plaisir, embrassaient les chevaux des carrosses mêlés parmi la foule”, André Morellet, *Mémoires inédits*, Paris 1812, Tom I, s. 70; tłum. własne.

⁵⁷ „Tartini les entend froidement, et après avoir prêté une oreille attentive à tout ce qu'ils veulent exécuter: *Cela est beau*, leur dit-il, à la plupart; *cela est bien difficile, cela est brillamment exécuté; mais cela ne m'a rien dit-là* ajoute-t-il, en se touchant la poitrine”, P.-J. Grosley, *Observations sur l'Italie...*, Tom IV, s. 134; tłum. własne.

⁵⁸ Dla przykładu: na dworze cesarskim w Petersburgu powyższe funkcje w latach 1758-1822 pełnili: V. Manfredini (1758-69), B. Galuppi (1765-8), T. Traetta (1768-75), G. Paisiello (1776-84), C. Canobbio (1779-1822), D. Cimarosa (1787-91), G. Sarti (1784-7, 1791-1801), V. Martín y Soler (1790-94, 1796-1806).

⁵⁹ Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, PIW, Warszawa 1982, s. 168.

Centralnym punktem na ówczesnej muzycznej mapie Włoch był Neapol⁶⁰ – jak pisze de Lalande (1732-1807) – „główne źródło muzyki włoskiej, wielkich kompozytorów i doskonałej opery”⁶¹. Wybitny ten astronom dodaje jeszcze: „Muzyka jest nade wszystko triumfem neapolitańczyków, wydaje się, że w tym kraju nerwy słuchowe są bardziej napięte, bardziej harmoniczne, dźwięczniejsze niż gdzie indziej. Sam naród jest rozśpiewany; gesty, intonacja głosu, prozodia mowy, sama rozmowa – wszystko tam tchnie harmonią i muzyką”⁶². Z Neapolu pochodzili, lub z jego konserwatoriami związani byli, najpopularniejsi ówczesnie kompozytorzy: Pasquale Anfossi (1727-1797)⁶³, Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), Niccolò Piccinni (1728-1800), Antonio Sacchini (1730-1786), Giovanni Paisiello (1740-1816)⁶⁴, Giuseppe Gazzaniga (1743-1818)⁶⁵, Domenico Cimarosa (1749-1801) i zitalianizowany Hiszpan Vicente Martín y Soler⁶⁶ (1754-1806).

Gigantyczne zapotrzebowanie na muzykę we Włoszech i ogromna konkurencja spowodowana znaczną liczbą kompozytorów wymuszała na tych ostatnich jak największą kreatywność i pomysłowość. Z jednej strony nierzadkim zjawiskiem jest kompozytor z kilkoma dziesiątkami a nawet setką oper na koncie, a z drugiej, powszechne wśród obcokrajowców opisujących Włochy spostrzeżenie, że na Półwyspie Apenińskim żadna moda w muzyce nie trwa więcej niż kilka lat. Zaobserwować to można porównując styl dwóch wybitnych przedstawicieli szkoły neapolitańskiej G.B. Pergolesiego i G. Paisiella. Obaj napisali muzykę do tego samego libretta, pióra Gennara Antonia Federiciego⁶⁷. Pergolesi w 1733 r. pisał następująco (przykł. 18):

⁶⁰ Oprócz Neapolu wymienić należy jeszcze Bolonię, będącą ośrodkiem myśli teoretycznej, ze słynną Akademią, do której przynależność była postrzegana jako potwierdzenie profesjonalizmu; Rzym – ośrodek, w którym działała najostrzejsza krytyka; i Wenecję, która próbowała ciągle kultywować swój styl polichóralny. Ch. Burney był świadkiem wykonania w bazylice św. Marka mszy na 6 orkiestr prowadzonych przez B. Galupiego.

⁶¹ „la source principale de la musique italienne, des grands compositeurs et des excellens opéra”, Joseph-Jérôme le François de Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon 1769, Tom VI, s. 218; tłum. własne.

⁶² „La musique est sur-tout le triomphe des Napolitains, il semble que dans ce pays-là les cordes du tympan soient plus tendues, plus harmoniques, plus sonores que dans le reste de l'Europe; la nation même est toute chantante; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque et y respire l'harmonie et la musique”, Joseph-Jérôme le François de Lalande, *Voyage d'un François...*, s. 218; tłum. własne.

⁶³ Autor m.in. opery *La finta giardiniera* do libretta Giuseppe Petroselliniego (1774), do którego muzykę w rok później napisał W.A. Mozart.

⁶⁴ Autor m.in. niezwykle popularnej opery: *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* (1782), napisanej w siedem lat po *Le barbiere de Séville, ou La précaution inutile* Antoine'a Laurenta Baudrona, trzy lata po *Der Barbier von Seville* Friedricha Ludwiga Bendy i 34 przed *Il barbiere di Siviglia* G.A. Rossiniego i *Il barbiere di Siviglia* Francesco Giuseppe Baldassare Morlacchiego. Paisiello w 1810 r. zajął miejsce zmarłego F.J. Haydna w Klasie Sztuk Pięknych Instytutu Francuskiego.

⁶⁵ Autor m.in. opery *Don Giovanni, o sia Il convitato di pietra*, która prapremierę miała na 8 miesięcy przed *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni* W.A. Mozarta i 4 lata po *Don Juanie albo Ukaranym libertynie* Gioacchino Albertiniego.

⁶⁶ We Włoszech znany jako Martini.

⁶⁷ Tekst ten w roku 1781 nie bardzo nadawał się do nowoczesnej opery klasycznej. Paisiello, który przebywał wtedy w Petersburgu, wyjaśniał w liście do wybitnego ekonomisty i dyplomaty Ferdinando Galianiego (był on współautorem libretta do opery Paisiella *Socrate immaginario* z 1775 r.) powody jego użycia: „Ponieważ nie ma tu ani poety, ani librett, byłem zmuszony umuzyczyć *Serva padrona*, którą Pergolesi zrobił, jak Pan wie, tyle lat temu; poszła trzydziestego przeszłego [miesiąca] ze zdumiewającym sukcesem” („Per non avere qui né poeta né libri, sono stato costretto di mettere in musica la *Serva padrona*, fatta tanti anni fa dal Pergolesi, come lei sa; ed andò in scena il di trenta dello scorso, con un successo mirabile”), za: Andrea Della Corte, *Paisiello*, Bocca, Torino 1922, s. 68; tłum. własne.

18 Aria *P.^o*

Allegro

Pizz

Serpina

Stizz *zo so mio Stizz zo so, voi fe te il bo: ri - o so, mà*

6 7 7 6 7 7

And *And*

no mà non vi può gio: va: re, mà no: mà non vi può gio: va: re, bi: so, ano al

no di: z vie to Star che = = to, che to o non par la re;

6 4*

18. G.B. Pergolesi, *La serva padrona*, aria Serpiny *Stizzoso*, *mio stizzoso*, początek
Paisiello, w 48 lat później, już tak (przykł. 19):

Andante brioso

Ob. I II

Fag. I II

Cor. I II

SERPINA

Sti

zzo - so mi - o sti. zzo - so sti. zzo - so mi - o sti. zzo - so voi

Archi

p f p f p f

Ob. I II

Fag. I II

Cor. I II

S.

fa - te ti bo - ri o - so voi fa - te ti bo - ri o - so sti.

Archi

p p p p

Ob. I II

Fag. I II

Cor. I II

S.

- zzo - so sti - zzo - so ma non vi puo gio - va - re ma non vi puo gio

Archi

p

This system shows the beginning of the aria. The vocal line (S.) starts with a melodic phrase. The woodwinds (Ob., Fag., Cor.) and strings (Archi) provide accompaniment. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has lyrics in Italian.

Ob. I II

Fag. I II

Cor. I II

S.

- va - re Bi - so - gna al mio di vie to star

Archi

p

This system continues the aria. The vocal line (S.) has a melodic phrase. The woodwinds (Ob., Fag., Cor.) and strings (Archi) provide accompaniment. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has lyrics in Italian.

19. G. Paisiello, *La serva padrona*, aria *Serpiny Stizzoso*, *mio stizzoso*, początek

Styl czasów Paisiella wymagał już nie tylko większego instrumentarium. Przede wszystkim na przestrzeni pół wieku zmienił się sposób kształtowania muzycznej narracji. Solista nie prowadzi już dialogu z poszczególnymi „sekcjami” zespołu instrumentalnego (smyczki lub basso continuo), tracą one jako takie swoją autonomię, współtworząc nowy podmiot – orkiestrę jako całość. Melodyka – jakkolwiek nadal podporządkowana prozodii - zaczyna już wyraźnie wyzwalać się w stronę kantyleny. Znikają tak ważne w dojrzałym stylu galant finezyjne ozdobniki czy czarujące opóźnienia, znika sentymentalna aura, gestykulacja nabiera jeszcze większej wyrazistości i rozmachu (przykł. 20).



20. G. Paisiello, *La grotta di Trofonio*, uwertura, początek

Jest to odbiciem nie tylko wzrastającej mody na klasyczny, antyczny ład i równowagę, ale i zapowiedzią, że epoka skomplikowanych gier salonowych i wyrafinowanej polityki gabinetowej odchodzi do przeszłości, ustępując rozwiązaniom jednoznacznym i radykalnym – rewolucji i wojnie⁶⁸.

⁶⁸ Okres w historii muzyki nazywany klasycyzmem przypada na ćwierćwiecze trzech wielkich rewolucji: amerykańskiej 1775-1783, Wielkiej Rewolucji Francuskiej 1789-1792 i tzw. rewolucji polskiej 1794 r., która zakończyła się upadkiem Rzeczypospolitej.

2.2. Państwa habsburskie

W XVIII wieku Habsburgowie apogeum swej potęgi mieli już dawno za sobą. Niemniej, kolejni władcy z tej dynastii nosili najwięcej koron i mitr spośród wszystkich panujących w Europie. W drugiej połowie wieku były to oprócz korony cesarskiej (która wtedy nie dawała już właściwie żadnej realnej władzy) m.in.: korona królewska Węgier, Czech, Dalmacji, Chorwacji, Sławonii, a po I rozbiorze również Galicji i Lodomerii, mitra arcyksiążęca Austrii, wielkoksiążęca Toskanii i Siedmiogrodu, książęca Mediolanu, Baru, Mantui, Parmy, ale też Śląska, Oświęcimia, Zatoru i wielu, wielu innych. Do ich dziedzin należały również tereny dzisiejszej Belgii jako tzw. Niderlandy Austriackie.

W olbrzymim wielonarodowym i wielokulturowym państwie centralne miejsce zajmował Wiedeń – stolica cesarska. On też użyczył nazwy stylowi muzycznemu, który wypracowali wspólnie poddani cesarscy różnych narodowości, ponieważ każdy kompozytor, czy chociażby jego muzyka, prędzej czy później trafiali do Wiednia. „Zapewniam Tatę, że to jest wspaniałe miejsce, a dla mojego zawodu najlepsze na świecie”⁶⁹ – pisał Wolfgang Amadé⁷⁰ Mozart w 1781 r.

Bazę dla klasycyzmu wiedeńskiego stanowił styl włoski⁷¹. Włosi już od dawna odgrywali wielką rolę w życiu muzycznym państw habsburskich, ale w drugiej połowie XVIII wieku ich pozycja została niejako zinstytucjonalizowana. Już w 1730 r. nadwornym poetą cesarskim został Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698-1782), który przeszedł do historii pod imieniem Metastasia⁷²; w latach 1783-1791 stanowisko to zajmował Emmanuele Conegliano (1749-1838) – Włoch żydowskiego pochodzenia znany jako Lorenzo Da Ponte⁷³, z kolei od 1774 r. stanowisko nadwornego kapelmistrza również przez ponad pół wieku zajmowali Włosi – Giuseppe Bonno (1711-1788) i Antonio Salieri (1750-1825)⁷⁴. Opera włoska miała zdecydowaną przewagę, niemniej sam dwór dawał przykład zamawiając śpiewogry w języku niemieckim

⁶⁹ „Ich versichere Sie, das hier ein herrlicher Ort ist, und für mein Metier der beste Ort der Welt”, W.A. Mozart, *post scriptum* listu do ojca pisanego z Wiednia 4 IV 1781 r., za: *Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl*, Mayr, Salzburg 1865, s. 270; tłum. własne.

⁷⁰ Nadanego na chrzcie imienia Theophilus używał Mozart najczęściej właśnie w formie francuskiej.

⁷¹ Podobnie rzecz się miała i w Polsce, gdzie co najmniej od początku XVII w. działali Włosi. W wieku następnym Polska była już całkowicie kolonią Włoską, nie pozbawioną jednakże pewnej odrębności, a pod koniec stulecia zagościł u nas również styl wiedeński. Do najwybitniejszych twórców działających w II połowie XVIII w., których spuścizna dotrwała do naszych czasów, należą: m.in. Jakub Gołąbek (1739-1789), Michał Orłowski (XVIII w.), Józef Zeidler (1744-1806), książę Maciej Radziwiłł (ok. 1750-1800) – utalentowany kompozytor i librecista-amator, Antoni Milwid (1755-1837), Jan? Engel (XVIII w.) – pierwszy warszawski wydawca nut, Antoni Habel (1760-1831), Ludwik Maader (XVIII w.), Feliks Janiewicz (1762-1848) – jednocześnie wybitny skrzypek, Jan Wański (1756-ok. 1830).

⁷² Do jego librett powstało kilkaset oper. Wiele tekstów zostało umuzycznionych nawet przez kilkudziesięciu kompozytorów, Włochów, Niemców, Czechów, Anglików, Iberów, Rusinów, a wśród nich przez największych, m.in.: Vivaldiego, Händla, Hassego, Arne’a, Jomellego, Piccinniego, Paisiella, Cimarosę, Santosę, Portugalę, Glucka, J.Ch. Bacha, Myslivečka, Vanhala, braci Haydnów, Mozarta, Berezowskiego i Bortnianskiego.

⁷³ Do jego librett powstały m.in.: *Le nozze di Figaro*, *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni* i *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* Mozarta, *Una cosa rara, o sia Bellezza ed onestà* Martin y Solera i *Axur re d’Ormus* Salieriego – ulubiona opera Wojciecha Bogusławskiego.

⁷⁴ Bonno w latach 1774-88 i bezpośrednio po nim Salieri do 1825 r.

(Singspiel)⁷⁵. Kto nie urodził się Włochem ten uczył się u Włochów, m.in.: Christoph Willibald Gluck (1714-1787) u G.B. Sammartiniego w Mediolanie, Franz Joseph Haydn (1732-1809) u N. Porpory w Wiedniu, Josef Mysliveček (1737-1781) u G.B. Pescettiego w Wenecji, Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) u Traniego i G. Bonno w Wiedniu, W.A. Mozart (1756-1791) u Padre G.B. Martiniego w Bolonii.

Tak jak Włochy całej Europy, tak Czechy głównie Europy Środkowej dostarczały doskonałych muzyków. František Benda (1709-1786) po debiucie w Pradze pracował później w Dreźnie, potem znowu w Pradze, następnie w Wiedniu, Warszawie (m.in. w kapeli Augusta II), ponownie w Dreźnie, by ostatecznie związać się na stałe z dworem Fryderyka II (działalności jego brata Jiříego Antonína poświęcony jest rozdział II niniejszej pracy). Jan Václav Antonín Štamic (1717-1757) zasłynął jako twórca tzw. szkoły mannheimskiej. Jego synowie Carl Philipp (1745-1801) i Anton Thadäus Johann Nepomuk (1750- przed 1809) od 1770 r. działali we Francji. Carl, od 1771 nadworny kompozytor i kapelmistrz Louisa diuka de Noailles, odbywał podróże koncertowe po całej Europie. Josef Mysliveček odniósł sukces w „jaskini lwa” – jego opery podbiły Włochy na czele z Neapolem i Wenecją. Anton Rössler (c. 1750-1792) znany bardziej jako Antonio Rosetti [!] od 1773 r. był zatrudniony na dworze księcia Oettingen-Wallerstein, w 1781 odbył zakończoną sukcesem podróż do Paryża, w 1789 został kapelmistrzem u księcia Friedricha Franza I von Mecklenburg-Schwerin. Jego *Requiem Es-dur* zostało wykonane w Pradze 14 XII 1791 r. w czasie nabożeństwa żałobnego za duszę W.A. Mozarta. Jan Ladislav Dusík (1760-1812) już ok. 1780 był nauczycielem dzieci Wilhelma V Orańskiego⁷⁶, w 1782 koncertował w Hamburgu, rok później w Sankt Petersburgu, następnie został kapelmistrzem na dworze księcia Karola Radziwiłła w Nieświeżu, w latach 1786-1789 działał w Paryżu, potem w Londynie, w latach 1804-1806 był kapelmistrzem u księcia Ludwika Ferdynanda Pruskiego⁷⁷, a od 1807 do śmierci był zatrudniany przez – ówczesnie księcia Benewentu – Charlesa-Maurice’a de Talleyrand-Périgord⁷⁸. Jan Stefani (1746-1829) był zatrudniony jako skrzypek w orkiestrach hrabiego G. Kinsky’ego i cesarza Józefa II, w 1779 r. wraz z ośmioma innymi czeskimi muzykami przeniósł się do Polski, gdzie prowadził wielostronną działalność muzyczną m.in. na dworze

⁷⁵ W Rzeczypospolitej opery włoskie bardzo często wystawiano w tłumaczeniu polskim, ale również i u nas zaczęły pojawiać się śpiewogry napisane oryginalnie do tekstów polskich, jednak komponowane najczęściej jeszcze przez obcokrajowców.

⁷⁶ Wilhelm V książę Orange-Nassau (1748-1806) był dziedzicznym generalnym stadhoulderem Republiki Zjednoczonych Prowincji.

⁷⁷ Książę Friedrich Christian Ludwig Hohenzollern (1772-1806), zw. Louis Ferdinand, bratanek Fryderyka II, był utalentowanym pianistą i kompozytorem.

⁷⁸ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838) od 1788 r. był biskupem Autun, w 1789 został deputowanym do Stanów Generalnych, od 1792 posłował w Londynie, w latach 1794-1796 prowadził przedsiębiorstwo w Stanach Zjednoczonych, w latach 1797-1807 i po 1815 był m.in. ministrem interesów zagranicznych Francji, w latach 1830-35 ambasadorem w Londynie.

Stanisława II Augusta i w Teatrze Narodowym⁷⁹. Vojtěch Živný (1756-1742) m.in. nauczał muzyki na dworze Sapiechów, zasłynął jako nauczyciel F.F. Chopina.

W Wiedniu działali muzycy tej miary co Jan Křitel Vaňhal (1739-1813) czy Leopold Jan Antonín Koželuh (1747-1818).

Wkładu Czechów w ukształtowanie się klasycyzmu wiedeńskiego nie sposób przecenić. Wychodząc od stylu włoskiego, oczyścili go z sentymentalnych naleciałości późnego stylu galant, przyczynili się do wytworzenia – choć pokrewnego w założeniach – to jednak stylistycznie odmiennego od *empfindsamer Stil*, muzycznego *Sturm und Drang*. Wraz z Beethovenem wzięli udział w powstaniu nowej stylistyki, która otworzyła epokę romantyzmu – *empire*.

Przed Beethovenem wpływy niemieckie uwidaczniały się pośrednio i pochodziły jak się zdaje głównie od rodziny Bachów. F.J. Haydn zachwycił się sonatami C.Ph.E. Bacha, „Nie wstałem od pianoforte [klavier] dopóki ich wszystkich nie opanowałem”⁸⁰, „Ostatnio grałem [utwory C.Ph.E. Bacha] dla własnej przyjemności niezliczoną ilość razy, zwłaszcza gdy czułem się przytłoczony zmartwieniami albo przygnębiony, zawsze wstawałem od instrumentu rozweselony i w lepszym nastroju”⁸¹. W.A. Mozart, który po zetknięciu się z Johannem Christianem Bachem (1735-1782) przyswoił sobie całkowicie jego włoski styl⁸², zapoznał się lepiej z twórczością jego ojca i braci, a także G.F. Händla, gdy od 1782 r. zaczął bywać u barona van Swieten⁸³, gdzie – jak pisał do ojca – „nie gra się niczego poza Händlem i [J.S.] Bachem. Robię sobie właśnie kolekcję bachowskich fug, tak Sebastiana, jak i Emanuela i Friedemanna Bachów, a także händlowskich, których dotąd nie miałem”⁸⁴. Dokonał wówczas Mozart również kilku transkrypcji z Bacha na kwartet smyczkowy i przeinstrumentował kilka dzieł Händla⁸⁵, co w połączeniu z panującą wówczas modą na głębokie przeżycia znalazło wkrótce odbicie w jego własnej twórczości.

⁷⁹ Jest autorem niezwykle popularnej wówczas śpiewogry *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), *notabene* ufundowanej na stylu włoskim.

⁸⁰ Słowa F.J. Haydna za: Karl Geiringer, Irene Geiringer, *Haydn*, przekł. E. Gabryś, PWM, Kraków 1985, s. 37.

⁸¹ „Die letzten spiele ich mir selbst zu mainem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte: und immer bin ich da erheitert und guter Stimmung vom Instrumente weggegangen”, słowa F.J. Haydna za: Friedrich Rochlitz, *Für Freude der Tonkunst*, Leipzig 1832, Tom IV, s. 274-275; tłum. własne.

⁸² J.Ch. Bach – najmłodszy syn Johanna Sebastiana – w 1755 r. wyjechał do Włoch. W roku następnym został kapelmistrzem hrabiego Agostino Litty w Mediolanie (stąd jego przydomek: Bach mediolański), pobierając jednocześnie lekcje u Padre Martiniego w Bolonii. Przyswoił sobie styl włoski wzbogacając go w sposób, który sprawia, że chciałoby się go zaliczyć nie tylko do klasyków, ale do klasyków wiedeńskich. W 1762 przeniósł się do Londynu (stąd jego drugi przydomek: Bach londyński), gdzie w dwa lata później poznał rodzinę Mozartów.

⁸³ Baron Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803), syn osobistego lekarza Marii Teresy, pracował w służbie dyplomatycznej w Brukseli, Paryżu, Londynie – gdzie zapoznał się z muzyką G.F. Händla, Warszawie i Berlinie – gdzie m.in. negocjując I rozbiór Polski poznał muzykę J.S. Bacha i jego synów. Po powrocie do Wiednia w 1777 r. pełnił funkcję prefekta Biblioteki Cesarskiej i równolegle przewodniczącego Nadwornej Komisji Edukacji i Cenzury. Jako wielki miłośnik muzyki dawnej i kompozytor-amator założył stowarzyszenie muzyczne: „Gesellschaft der Associierten Kavaliers”. Zredagował libretta do dzieł F.J. Haydna *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* H XX, *Die Schöpfung* H XXI: 2, *Die Jahreszeiten* H XXI: 3. Ludwig van Beethoven zadedykował mu swoją *I Symfonię* op. 21.

⁸⁴ „(...) zum Baron van Swieten – und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen – sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach, - dann auch von händlischen, und da geben mir nur ab”, W.A. Mozart, list do ojca pisany w Wiedniu 10 IV 1782, za: *Mozarts Briefe...*, s. 357; tłum. własne.

⁸⁵ Były to: *Acis and Galatea* HWV 49, *Messiah* HWV 56, *Alexander's Feast* HWV 75, *Ode for St Cecilia's Day* HWV 76.

W napisanych w 1782 r. *Präludium und Fuge C-dur* KV 394 daje upust gwałtownym emocjom, w czym przypomina już Beethovena (przykł. 21),

Andante

9 3 3 3 3

f

11

(...)

22

24

(...)

32

sf

34

[2/4]

[C]

sf

(...)



21. W.A. Mozart, *Präludium und Fuge C-dur*, KV 394, *Preludium*, t. 9-11, 22-25, 32-36, 39-40

a w pochodzących z tego samego roku *Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande* (*Suita C-dur*) KV 399, które w założeniu miały naśladować styl czasów Bacha i Händla, staje się wręcz romantyczny (przykł. 22).

Courante
Allegretto

22. W.A. Mozart, *Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande* (*Suita C-dur*) KV 399, *Courante* – pierwsza część

Postać Mozarta jest dobrym przykładem jak wpływ muzyki niemieckiej, a zwłaszcza stylu wzmożonej uczuciowości (*Empfindsamer Stil*), przyczynił się do przejścia od stylu włoskiego, który Galuppi tak celnie podsumował w słowach: "vaghezza, chiarezza e buona

modulazione"⁸⁶ (wdzięk, jasność i dobra harmonia), przez tzw. okres *Sturm und Drang*, który był kontynuacją *Empfindsamer Stil*, lecz już w ramach środków klasycystycznych a nie galant, do „klasycznego” klasycyzmu wiedeńskiego, w którym utrzymane są późne utwory Mozarta, Haydna i im współczesnych, łączące w sobie wszystkie trzy wymienione cechy włoskie, różnorodność wielonarodową poddanych habsburskich i niemiecką skłonność do egzaltacji i polifonii. Prawdopodobnie właśnie dzięki temu połączeniu i oczywiście talentowi jego przedstawicieli, tzw. klasycyzm wiedeński wysunął się na czoło jako najbardziej reprezentatywny styl muzyczny ostatnich dziesięcioleci XVIII i początków XIX wieku.

3. Amatorzy i znawcy

W XVIII w. świadomie wyróżniano pewne kategorie odbiorców muzyki. Do znawców (*connaissanceur*, *Kenner*) zaliczali się oczywiście zawodowi muzycy, ale także dobrze orientujący się w sztuce muzycznej słuchacze. Grupę amatorów (*amateur*, *Liebhaber*) stanowili ludzie muzykujący w zaciszu domowym dla własnej przyjemności, większość miłośników opery (zwłaszcza buffa), czy inni mniej lub bardziej przygodni słuchacze muzyki nie mający w tej dziedzinie szczególnej wiedzy. Osobną kategorię stanowili adepci, którzy nie osiągnęli jeszcze pełni mistrzostwa w wykonawstwie.

Do każdej z tych grup kompozytorzy kierowali odpowiednio sformułowaną ofertę. J.S. Bach nadając ostateczny kształt swoim *Inwencjom* BWV 772-786 w 1723 r. pisał, że będzie to „szczerze wprowadzenie, poprzez które miłośnikom klawesynu, a w szczególności nauki spragnionym, w wyraźny sposób pokazane zostaje (...) jak się dwoma głosami czysto grać nauczyć mogą”⁸⁷. Mający również zacięcie dydaktyczne Carl Philipp Emanuel pisał w 1760 r. w przedmowie do swoich *Sonaten mit veränderten Reprisen* Wq 50: „Podczas komponowania tych sonat miałem szczególnie na względzie tych początkujących i tych amatorów, którzy z powodu wieku lub nadmiaru zajęć nie mieli ni czasu, ni cierpliwości by oddać się ćwiczeniom o pewnym stopniu trudności”⁸⁸. Dla korzystających z jego *Versuch...* przygotował Bach 12 *Probestücken* Wq 63 w formie sonat i sonatin, a oprócz tego wydał 6 zbiorów utworów *...für Kenner und Liebhaber* Wq 55-59, 60, które cieszyły się wielkim powodzeniem i przyniosły mu znaczny dochód. Pomiedzy rokiem 1749 a 1772 Michel

⁸⁶ Por.: Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, Tom II, s. 185.

⁸⁷ Cytat za: Ernest Zavorský, *J.S. Bach*, przekł. M. Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985; s. 203, przekł. cytatu M. Kurecka i W. Wirpsza.

⁸⁸ „Dans la composition de ces Sonates, j’ai principalement en vue ces Commencans et ces Amateurs, qui, à cause du nombre de leurs annés, ou de leur occupations, n’ont, ni temps, ni la patience de se livrer à des exercices d’une certaine difficulté” za: Philip Barford, *The Keyboard Music of C. P. E. Bach. Considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle*, Barrie&Rockliff, London 1965, s. 100; tłum. własne.

Corrette (1707-1795) wydał osiem tomów utworów klawesynowych pod tytułem: *Les amusemens du Parnasse, méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin, avec les plus jolis airs à la mode où les doigts sont chiffrés pour les commençans ensemble des principes de musique* (Rozkosze parnasu, krótki i łatwy kurs jak nauczyć się dotykać⁸⁹ klawesynu, z ładniejszymi modnymi utworami, gdzie palce są numerowane dla początkujących, razem z podstawami muzyki)⁹⁰. Wielki sukces odniósł Jiří Antonín Benda wydając w 1780 r. *Sammlung vermischter Clavierstücke für geübte und ungeübte Spieler* (Zbiór różnych utworów klawiszowych dla wprawnych i niewprawnych wykonawców), a w ciągu następnych siedmiu lat kolejne 5 tomów zawierających również utwory wokalne – to właśnie w tym zbiorze ukazały się sonatiny, które są tematem niniejszej pracy.

Nie zapomniano również o ludziach nie uprawiających muzyki czynnie. W 1782 r. W.A. Mozart ogłosił subskrypcję na trzy koncerty pianofortowe⁹¹, które, jak pisał do ojca: „są dokładnie pośrodku między tym co zbyt trudne i zbyt łatwe, są bardzo *brillant*, miłe dla ucha, naturalne bez popadania w pustotę; tu i tam usatysfakcjonują jedynie znawców, ale również laicy będą się czuli zadowoleni, choć nie będą wiedzieć dlaczego”⁹². W innych listach opisywał liczne chwytły stosowane przez siebie w utworach nad jakimi właśnie pracował, mające w jego założeniu wywołać u publiczności określone reakcje. Inni kompozytorzy również pisali z myślą o mniej wyrobionej publiczności (*Music for the Royal Fireworks* HWV 351 G.F. Händla na pokaz sztucznych ogni z okazji zawarcia pokoju w Aix-la-Chapelle w 1749 r.) i nieprofesjonalnych wykonawcach (*Koncert na flet i harfę C-dur*, KV 299 W.A. Mozarta dla hrabiego de Guînes⁹³ i jego córki z 1778 r.; tria barytonowe F.J. Haydna dla księcia M.J. Esterházy’ego⁹⁴).

Ze względu na swoją pozycję towarzyską, a niekiedy również polityczną, szczególną kategorię muzyków-amatorów stanowiły kobiety. To wokół nich toczyło się życie salonowe; one prowadziły własne salony, one nadawały ton, je adorowano. Chętnie uprawiały muzykę

⁸⁹ We Francji na klawesynie się nie „gra” (jouer), ale się go „dotyka” (toucher).

⁹⁰ Również na Wyspach Brytyjskich pojawiło się wiele pozycji o charakterze dydaktycznym. Zbiory *Lessons* wydali m.in.: Maurice Greene (1696-1755), John Jones (1728-1796), George Berg (1730?-1775), Samuel Arnold (1740-1802), a także William Goodwin, John Sheeles, Samuel Wise, Samuel Long, Elizabeth Turner, Miles Coyle. Oprócz zbiorów utworów rozwijających możliwości wykonawcze ukazywały się w całej Europie również traktaty z różnych dziedzin muzyki (kierowane do znawców) oraz podręczniki: o realizacji basso continuo, harmonii, sposobach palcowania, podręczniki podające ogólne zasady muzyki, czy wreszcie podręczniki kompozycji. Dominująca w XIX w. pozycja mieszczaństwa, a co za tym idzie powiększenie ilości muzyków-amatorów oraz nieustanne poszerzanie składów zespołów instrumentalnych, wywołujące coraz większe zapotrzebowanie na muzyków-profesjonalistów, zaowocuje powstaniem dziesiątek szkół gry na poszczególnych instrumentach, dziesiątek podręczników kontrapunktu i harmonii oraz dziesiątek tysięcy (sic!) utworów dydaktycznych – głównie etюд.

⁹¹ Używam określenia „pianofortowe” aby zaznaczyć różnicę między osiemnastowiecznym pianoforte (zwanym również forte-piano) a współczesnym fortepianem.

⁹² „Die Concerte sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich, ohne in das Leere zu fallen; hie und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen ohne zu wissen warum”, W.A. Mozart, list do ojca pisany z Wiednia 28 XII 1782 r., za: *Mozarts Briefe*..., s. 393; tłum. własne.

⁹³ Adrien-Louis de Bonnières, hrabia de Guînes (1735-1806), wojskowy i dyplomata, flecista-amator, jego córka grała na harfie.

⁹⁴ Miklós József Esterházy zw. Wspaniałym (1714-1790), odziedziczył w 1762 r. tytuł, dobra i F.J. Haydna na stanowisku kapelmistrza po swoim bracie Pálu Antalú (Pawle Antonim). Był dobrym znawcą muzyki i miłośnikiem gry na barytonie.

wpływając jednocześnie na jej kształt, dostosowywany do ich potrzeb, wrażliwości i umiejętności; ich wpływ kształtował gusta. Chętnie też dawały się portretować z instrumentami lub partyturami. Przykład szedł z samej góry. Muzykowały cesarzowe (Maria Teresa), królowe (Maria Antonina), różnej rangi arystokratki (jak Fryderyka Zofia Wilhelmina, margrabina von Bayreuth – siostra Fryderyka II) i zwykłe mieszcзки. Nic też dziwnego, że specjalnie z myślą o nich komponowano utwory. *Sei brevi sonate da cembalo massime all'uso delle dame* (Sześć krótkich sonat na klawesyn szczególnie do użytku dam) i *Brevi sonate da cembalo all'uso di chi ama il cembalo massime delle dame* (Krótkie sonaty na klawesyn do użytku miłośników klawesynu a zwłaszcza dla dam) – pod takimi tytułami wydawał w Norymberdze w latach czterdziestych swoje utwory Christoph Nichelmann. *Six sonates pour le clavecin à l'usage des dames* (Sześć sonat na klawesyn do użytku dam) Wq 54 – to tytuł zbioru sonat napisanych w latach 1765-1766 przez C.Ph.E. Bacha. Michel Corrette w 1775 r. skomponował *Motets à l'usage des dames religieuses* (Motety do użytku pobożnych dam). Pojawiały się nawet publikacje popularnonaukowe specjalnie do nich adresowane, jak choćby wydana w Paryżu w 1785 r. *Astronomie des dames* cytowanego już wcześniej J.-J. de Lalande'a.

Początek końca panowania kobiet wyznacza rok 1789. Wzięta w owym czasie malarka Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) wspominała po latach czasy sprzed Wielkiej Rewolucji: „Wówczas kobiety panowały, rewolucja je zdetronizowała”⁹⁵. Nawet po odrodzeniu monarchii urok dawnego salonu i hegemonia dam nie wróciły. „Proszę wejść do jakiegokolwiek salonu, a znajdzie się tam kobiety ziewające w kółku, a mężczyźni w kącie dyskutujących taki czy inny przepis prawny”⁹⁶. Kobiety przestały być w centrum uwagi. Ich miejsce zajęła wojna, czyny bohaterskie i wielkie przemiany polityczne. Skończyła się adoracja i pełne galanterii karesy. A skoro mężczyźni przestali być nadskakujący, galanteryjni, uprzejmi, o niezwykle wyszukanych manierach, trudno się dziwić, że i muzyka przez nich tworzona utraciła te cechy.

⁹⁵ „Les femmes régnaient alors la révolution les a détrônées”, Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Charpentier, Paris 1869, tom I, s. 107; tłum. własne.

⁹⁶ „Entrez dans quelque salon que ce soit vous trouverez les femmes bâillant en cercle et les hommes dans un coin du salon se disputant sur telle ou telle loi”, M.-L.-É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs...*, Tom II, s. 341; tłum. własne.



Jeanne-Antoinette Poisson, pani d'Etioles,
markiza de Pompadour (1721-1764),
w czasie związku z Ludwikiem XV
nieformalny minister nauki i sztuki.
- Maurice Quentin de la Tour (c. 1755)



Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France
(Madame Victoire – 1733-1799), piąta
córka Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej.
Jacques Du Phly zadedykował jej wydaną
w 1748 r. *Second livre de pièces de
clavecin*, Armand-Louis Couperin, *Pièces
de clavecin* w 1751 r.,
W.A. Mozart - *Sonates pour le clavecin/Qui
peuvent se jouer avec l'Accompagnement
de Violon* w 1764 r.
- Étienne Aubry (1773)



Anne-Henriette de France (1727-1752), druga córka Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej. Gry na violi uczyła się u Jean-Baptiste Forqueray'a (1699-1782), który zadedykował jej wydane w 1747 r. *Pieces de viole avec la basse continuë composées par Mr Forqueray le père.*

- Jean-Marc Nattier (1754)



Marie Antoinette Josèphe Jeanne (1755-1793), arcyksiężniczka austriacka, córka Marii Teresy i Franciszka I, przyszła królowa Francji i Nawarry, uczennica i protektorka Ch.W. Glucka.

- Franz Xaver Wagenschön (1769-1770)



Baronowa de Crussol z partyturą *Echo et Narcisse* Ch.W. Glucka w dłoniach.
- Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun
(1785)



Eleonore Louise Albertine Freifrau
von Keyserlingk (1720-1755), miłośniczka
lutni.
- Antoine Pesne (poł. XVIII w.)



Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746-1835), żona księcia Adama Kazimierza, kobieta bardzo zasłużona dla kultury polskiej.
- Giuseppe Filippo Liberati Marchi (1777)



Sophie Charlotte von Mecklenburg-Strelitz (1744-1818) od 1761 królowa Wielkiej Brytanii i Irlandii. Swoje utwory dedykowali jej m.in. J.Ch. Bach i W.A. Mozart.
- Allan Ramsay (ok. 1770)



Maria Antonia Walpurgis Symphorosa Wittelsbach (1724-1780), królewiczowa polska, miłośniczka teatru, malarka, tłumaczka, poetka, librecistka, śpiewaczka, klawesynistka i kompozytorka. Była uczennicą G. Ferrandiego i G. Porty, a po ślubie z Fryderykiem Christianem i przeniesieniu się do Drezna również N. Porpory i J.A. Hassego. Tu pozuje ze stroną tytułową *Il trionfo della fedeltà* – opery, którą skomponowała do własnego libretta.

- Pietro Antonio Conte Rotari (1755)



Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (1739-1807), żona księcia Ernsta Augusta Constantina von Sachsen-Weimar und Eisenach. Po śmierci męża, przez ponad 15 lat sprawowała regencję w imieniu niepełnoletniego syna. Interesowała się muzyką, malarstwem i literaturą. Uczyniła ze swego weimarskiego dworu jeden z głównych ośrodków kulturalnych Niemiec, goszcząc lub zatrudniając ludzi takich jak Ch.M. Wieland, J.W. Goethe, K.S. von Seckendorff, K.L. von Knebel, K. Böttiger, J.J.Ch. Bode, J.K.A. Musäus, J.G. Herder, czy J.Ch.F. Schiller. Spośród muzyków m.in.: J.A. Hillera, A. Schweitzera i E.W. Wolfa (nadworny kapelmistrz, zięć Františka Bendy). Anna Amalia skomponowała m. in. singspiele *Erwin und Elmire* i *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* do tekstów Goethego.

- Johann Ernst Heinsius (1769)

Rondeaux und Lieder

auch

kleine und größere Clavierstücke,

der

Durchlauchtigsten verwittweten Herzogin
von Sachsen-Weimar und Eisenach

gewidmet

von

Georg Benda,

als

dritter Theil seiner Sammlung.

Leipzig,

im Schwickertschen Verlage.

Ronda i pieśni

oraz

małe i większe utwory klawiszowe

Najjaśniejszej Księżnej-wdowie

von Sachsen-Weimar und Eisenach

dedykowane

przez

Georga Bendę

jako trzecia część jego Zbioru

II.

Życie i twórczość Jiříego Antonína Bendy

Historia muzyki zna wiele przykładów muzycznych rodów, w których rzemiosło i talent przechodziły z pokolenia na pokolenie. Couperinowie we Francji, rodziny Guglielmich, Scarlattich i Puccinich we Włoszech, Brixich w Czechach, Mozartów w Austrii, czy największy ze wszystkich, niemiecki ród Bachów – to tylko te najbardziej znane. Niepoślednie miejsce zajmuje wśród nich czesko-niemiecka rodzina Bendów. Pierwsze świadectwa o nich pochodzą z XVI wieku. W kolejnym stuleciu mamy już do czynienia z dwiema gałęziami rodu. Potomkiem jednej z nich jest wiejski tkacz i muzyk-amator Jan Jiří (1686-1757), który, jak pisze Burney, „grał trochę na kilku instrumentach, zwłaszcza na oboju, dudach i cymbałach”⁹⁷. Poślubił w 1706 r. przedstawicielkę muzycznego klanu – Dorotę Brixii, a pięcioro spośród ich dzieci i jedenaścioro spośród wnuków zostało muzykami.

⁹⁷ „...for he played a little on several instruments, particularly the hautbois, bagpipe and dulcimer”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, s. 140; tłum. własne.

Dwaj najsłynniejsi potomkowie Jana i Doroty to synowie František i Jiří Antonín. František (1709-1786) jako pierwszy rozpoczął profesjonalną karierę i stał się jednym z najwybitniejszych skrzypków niemieckich swoich czasów. Arthur Pougin pisze wręcz o nim jako „założyciela nowoczesnej szkoły skrzypcowej w Niemczech”⁹⁸. Ukoronowaniem jego działalności będzie nominacja na koncertmistrza kapeli królewskiej Fryderyka II w 1771 r.

Brat Františka, Jiří Antonín, urodził się w 1722 r. w miejscowości Staré Benátky w północno-wschodniej części Czech i tam też został ochrzczony 30 czerwca. Ze względu na zainteresowania ojca od dziecka miał styczność z muzyką ludową, a dzięki Františkowi, który był związany z pobliskim zamkiem – z muzyką artystyczną. Zamek w Novych Benátkach, od 1720 r. siedziba Ignáca Sigmunda hrabiego z Klenova, był bardzo ważnym lokalnym ośrodkiem kulturalnym. Oprócz utrzymywania małego prywatnego teatru, hrabia, wzorem wielu ówczesnych mniej zamożnych arystokratów, zatrudniał ludzi, którzy za dnia pełnili różne obowiązki przy dworze, a wieczorem formowali zespół instrumentalny⁹⁹. Grało się tam muzykę najnowszą z utworami ks. Vivaldiego na czele. Jak pisze biograf Bendy Vladimír Helfert: „w Benátkach Jiří Benda nie żył odizolowany od ówczesnego świata, przeciwnie, mógł tam już we wczesnej młodości poznawać najwybitniejsze przykłady ówczesnej instrumentalnej muzyki europejskiej”¹⁰⁰.

W wieku 13 lat młody Jiří rozpoczął naukę w szkole pijarów w Kosmonosach (gdzie spotkał swego kuzyna, późniejszego organistę i kompozytora Viktora Ignáca Brixiego, 1716-1803). Zetknął się tam po raz pierwszy praktycznie z zagadnieniami sceny – przedstawienia szkolne były stałym elementem programu nauczania u księży pijarów. Naukę przerwał najprawdopodobniej już po roku – jego nazwisko zniknęło z rejestrów szkolnych, by w 1739 r. pojawić się znowu, tym razem w kolegium jezuickim w Jičynie. Tam też zapoznał się przyszły kompozytor z podstawami retoryki¹⁰¹ i właściwym dla późnobarokowych – tym razem jezuickich – szkolnych przedstawień, podniosłym stylem deklamacyjnym. Będzie to miało duże znaczenie w jego późniejszej twórczości. Ważną rolę w obu tych szkołach odgrywała oczywiście również muzyka.

Wielki świat otworzył się przed Jiřim Antonínem w 1742 r., gdy protestancka rodzina Bendów podjęła decyzję o opuszczeniu katolickich Czech i przeniesieniu się do Berlina.

⁹⁸ „...Franz Benda, que l'on s'accorde à considérer comme le fondateur de l'école moderne de violon en Allemagne”, Arthur Pougin, *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*, Fischbacher, Paris 1924, s. 249; tłum. własne.

⁹⁹ Tak było w przypadku Františka Bendy, który został zatrudniony na zamku jako pokojowiec dzięki swojemu talentowi muzycznemu.

¹⁰⁰ „...v Benátkách nežil Benda odloučen od tehdejšího světa, nýbrž naopak že tam měl možnost, již v nejútlejším mládí poznávat vrcholné zjevy tehdejší instrumentální hudby evropské”, Vladimír Helfert, *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část (Základy)*, Masarykovy University Filos. Fakult., Brno 1929, s. 40-41; tłum. własne.

¹⁰¹ Najprawdopodobniej zapoznał się wtedy Benda z pozycjami takimi jak: *De arte rhetorica libri quinque* (Lyon 1704) Dominica De Colonii i *Praxis oratoria sive praecepta artis rhetoricae* (Brunsberg 1648) Zygmunta Lauxmina.

Berlin pod rządami nowego króla¹⁰² powoli stawał się ważnym ośrodkiem na muzycznej mapie Niemiec. Od dwóch lat nadwornym klawesynistą był Carl Philipp Emanuel Bach¹⁰³, od roku na dworze pracował Johann Joachim Quantz, od kilku lat bracia Graunowie: Johann Gottlieb i Carl Heinrich – Heinrich od 1741 r. jako nadworny kapelmistrz.

František miał już wtedy ustaloną pozycję dobrego instrumentalisty i pracował jako skrzypek w kapeli królewskiej i on też najprawdopodobniej już w kilka miesięcy po przybyciu rodziny do stolicy Prus ułatwił swoim dwu najmłodszym braciom Jiřiemu i Josephowi¹⁰⁴ (1724-1804) wejście w skład tego zespołu (do sekcji skrzypiec). Dzięki temu, że kapela królewska służyła również jako zespół instrumentalny w operze, miał Benda możliwość z bliska zapoznać się ze sceną. I chociaż jego pierwsza opera powstanie dopiero dwadzieścia lat później, nie sposób nie docenić wagi tego wczesnego doświadczenia.

Rok 1750 to dla Bendi początek samodzielnej działalności artystycznej. W maju objął on funkcję kapelmistrza na dworze Friedricha III księcia von Sachsen-Gotha-Altenburg (1699-1772)¹⁰⁵ po zmarłym w roku poprzednim G.H. Stölzlu¹⁰⁶. Od razu też zabrał się nowy kapelmistrz do komponowania – z lat 1750-1751 pochodzi jego pierwszy rocznik kantat¹⁰⁷, z roku 1751 również pierwsze kantaty okolicznościowe. Dostarczanie utworów do oprawy nabożeństw w dworskiej kaplicy było głównym zadaniem Bendi w pierwszych latach pracy w Gotcie, choć utwory instrumentalne również powstawały. W sinfoniach, które zaczął komponować po 1750 r., styl włoski zdecydowanie przeważa nad wyraźnie zaznaczającym się w kantatach niemieckim.

Osiągnięcie pewnej pozycji zawodowej i stabilizacji finansowej¹⁰⁸ pozwoliło kompozytorowi pomyśleć o założeniu rodziny. Wybranką jego serca została pokojowa żony księcia Luise Dorothei – Kristina Eleonora Leichner, którą Jiří poślubił 23 XI 1751 roku¹⁰⁹.

Księżna Luise Dorothea, księżniczka von Sachsen-Meiningen (1710-1767) była zagorzałą zwolenniczką francuskiej myśli oświeceniowej, której dwór gotajski stał się

¹⁰² Fryderyk II wstąpił na tron w 1740 r., niemniej swoją kapelę zaczął kompletować już kilka lat wcześniej.

¹⁰³ W maju 1747 r. na dworze Fryderyka w pobliskim Poczdamie gościł Johann Sebastian Bach, występując na dwóch wieczorach muzycznych w obecności króla i dając recital organowy w Heiligegeistkirche.

¹⁰⁴ W kapeli królewskiej oprócz Františka od 1734 r. grał również Jan Jiří junior (1713-1752).

¹⁰⁵ Konkurentem Bendi do tego stanowiska był J.F. Agricola. Zdaniem V. Helferta o wyborze Czecha mogła zdecydować jego, datująca się sprzed 1750 r., przynależność do masonerii (prawd. do berlińskiej loży „Aux trois globes”). W 1774 r. Benda wystąpił z loży ze stopniem mistrza.

¹⁰⁶ Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) kompozytor i teoretyk, oprócz licznych dzieł muzycznych jest również autorem traktatu: *Praktischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo-diapente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn* z 1725 r. Od 1739 r. był Stölzel, obok m.in.: G.P. Telemanna, G.F. Händla, C.H. Grauna, J.S. Bacha, członkiem Mizlerowskiego Societät der Musikalischen Wissenschaften. Niestety w czasie kapelmistrzostwa Bendi znaczna część spuścizny Stölzla zaginęła, choć była pod urzędową opieką nowego kapelmistrza.

¹⁰⁷ Kolejne roczniki kantat powstały w latach 1753-54 i 1760-61.

¹⁰⁸ Jego pensję ustalono na 600 talarów rocznie, nie licząc dodatków (w Berlinie 250 tal.).

¹⁰⁹ Pół roku wcześniej miał w Gotcie miejsce ślub Anny Františky Bendi (1728-1781) – którą w grudniu 1750 r. brat rekomendował na dworze do posady „Kammersängerin” – z Dismasem Thaddeusem Hatašem (1724-1777), który wkrótce potem został mianowany nadwornym skrzypkiem.

wkrótce znaczącym ośrodkiem, upodabniając się pod tym względem do Berlina. Nie dziwi zatem, że w 1753 r. absolutny idol oświeconej Europy – Wolter, po opuszczeniu gościny Fryderyka II¹¹⁰, w drodze z Lipska do Frankfurtu zrobił w Gotcie dłuższy przystanek i doznał bardzo ciepłego przyjęcia. Dał się nawet namówić księżnej na napisanie pracy historycznej: *Annales de l'empire*¹¹¹. Jednak pomimo wielkich wpływów kultury francuskiej na dworze twórczość Benda z tego okresu nie wykazuje istnienia większych wpływów francuskiej muzyki. Przeciwnie, w wydanych w 1757 r. w Berlinie *Sei sonate per il cembalo solo* Benda doskonale wpisuje się w styl północnoniemiecki C.Ph.E. Bacha czy Ch. Nichelmanna.

Inaczej rzecz się miała jeśli chodzi o wpływy włoskie. Z 1753 r. pochodzi na przykład aria *Più non si trovano fra mille amanti* będąca częścią pasticcia *Il trionfo della fedeltà*¹¹². W dziedzinie opery włoskiej starał się Benda być na bieżąco śledząc twórczość C.H. Grauna, którego partytury sprowadzał z Berlina. Były to m.in. *Il Mithridate* (1751), *L'Orfeo* (1752), *Semiramide* (1754), *Ezio* (1755), *Merope* (1756)¹¹³. Zapoznał się również ze sławnym oratorium Grauna *Der Tod Jesu*¹¹⁴ (1755), które wykonał w 1756 r. w zamkowej kaplicy¹¹⁵. Na to jednak, aby muzyka włoska zabrzmiała na dworze w Gotcie trzeba było czekać aż do 1765 r. Wtedy to, zapewne pod naciskiem księżnej¹¹⁶, doszło do wykonania pierwszej i jedynej opery włoskiej Benda - *Xindo riconosciuto* (11 VIII) i pierwszego w Gotcie włoskiego intermezza - *Don Narciso* (11 IX). Odtąd opera włoska i intermezzi zagościły już na stałe na dworze książąt Sachsen-Gotha, wykonywane regularnie aż do śmierci księżnej w 1767 r. Skutkiem nagłego zwrotu w upodobaniach księstwa była również zgoda na podróż do Włoch, udzielona nadwornemu kapelmistrzowi. Wyjazd nastąpił 10 X 1765 roku¹¹⁷. Trasa wiodła najpierw na południe w stronę Monachium. W siedzibie władców bawarskich w pałacu nymphenburskim Benda dał koncert. Potem prawdopodobnie zawitał do Werony i Padwy, by następnie skierować się z powrotem na północ do rodzinnych Benátek, gdzie złączył się ze zdążającym do Włoch Leopoldem Friedrichem Franzem księciem von Anhalt-Dessau i jego żoną¹¹⁸. Benátky od czasów dzieciństwa Benda znacznie wzmocniły się jako

¹¹⁰ Wolter wracał z Berlina po trzyletnim, zakończonym ostrym zerwaniem, pobycie na dworze Fryderyka II, kontynuując z nim listownie wymianę jadowitych złośliwości i wymówek.

¹¹¹ *Annales de l'Empire depuis Charlemagne* ukazały się w Bazylei jeszcze w 1753 r.

¹¹² Zostało ono wystawione w Charlottenburgu w sierpniu 1753 i składały się na nie utwory m.in. C.H. Grauna, J.A. Hassego i Fryderyka II.

¹¹³ Libretto do tej opery napisał Fryderyk II na podstawie *Merope* Woltera, uzupełnił i na włoski przełożył Giampietro Tagliazucchi.

¹¹⁴ Autorem tekstu był Carl Wilhelm Ramler. Oratorium to zagrano po raz pierwszy w Berlinie 26 III 1755 r. W roku następnym doczekało się wykonania w Wielki Piątek zapoczątkowując tradycję corocznych wielkopiątkowych wykonań trwającą nieprzerwanie do 1884 r.

¹¹⁵ W roku następnym Benda skomponował własne oratorium: *Der sterbende Jesus*.

¹¹⁶ Wpływ na to miały zapewne bliskie kontakty dworu gotajskiego z Berlinem, a samej księżnej z królem pruskim oraz z tymi we Francji, którzy w słynnym sporze estetycznym stanęli po stronie „buffonistów”.

¹¹⁷ Benda otrzymał na drogę 600 talarów pod warunkiem pozostania dożywotnio w służbie książęcej. Później książę dosłał mu jeszcze do Rzymu kolejne 400 talarów z tym samym warunkiem.

¹¹⁸ Do owej świątyni należał m.in. Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796), którego muzyczną edukację książę Leopold finansował. Rust w latach 1763-64 przebywał w Berlinie gdzie był uczniem Františka Benda i C.Ph.E. Bacha. Po raz kolejny więc objawiły się w życiorysie Benda silne związki z Berlinem.

ośrodek opery włoskiej. Nie dziwi zatem fakt, że właśnie tam spotkał gotajski kapelmistrz wielkiego Johanna Adolfa Hassego – najbardziej włoskiego z niewłoskich kompozytorów¹¹⁹. 7 XII Benda z częścią książęcej świty wyruszył przodem do Rzymu. Jechali przez Bolonię, gdzie zatrzymali się na 3 dni, i przez Florencję – z przystankiem dwudniowym. W Rzymie znaleźli się około połowy grudnia. W kilka dni później dotarł tam książę z resztą świty i pozostało już tylko czekać na karnawał. Nie jest pewne czy Benda wziął udział w wypadzie do Neapolu w lutym 1766 r. Powrót rozpoczął się z początkiem kwietnia, ale dopiero 5 VI wieczorem kompozytor stanął w Gotcie. Możliwość zapoznania się z najnowszymi dziełami B. Galupiego, N. Piccinniego, G. Paisiella i in. zaowocowała bardzo szybko. Już w październiku 1766 r. powstało intermezzo *Il buon marito*, w kwietniu 1767 r. *Il maestro di capella*. I kiedy już zdawało się, że w życiu artystycznym Gothy rozpoczął się nowy etap, wszystko zostało nagle przerwane. Śmierć księżnej Luise Dorothei 22 X 1767 r. okazała się końcem francuskiego oświecenia w Gotcie i końcem muzyki włoskiej na dworze. Życie kulturalne umarło wraz ze swoją animatorką, przynosząc w kolejnych latach artystyczną stagnację. Do ważniejszych wydarzeń z tego czasu należą śmierć Kristiny Bendowej (1 VII 1768) i nadanie Jiřiemu w uznaniu zasług tytułu „Kapelldirector” (1770).

Właśnie w tym okresie podsumowania dokonań Bendi w Gotcie i jego stylu, dokonał podróżujący po Niemczech Charles Burney: „W Gotcie jest dobry zespół, któremu przewodniczy pan Jerzy Benda jako *maestro di capella*. Najważniejsi wykonawcy to p. Hattasch¹²⁰ – skrzypek, Kramer – klawesynista i Boehmer – fagocista. (...) Kapelmistrz jest autorem różnorodnych dzieł kościelnych, scenicznych i kameralnych. Jego kompozycje są ogólnie nowoczesne, mistrzowskie i uczone, ale jego wysiłki w stronę prostoty będą przez niektórych odbierane jako afektacja”¹²¹.

Kres stagnacji przyniosła w 1772 r. śmierć księcia Friedricha III. Jego syn i następca Ernst II (1745-1804) nie powrócił jednak do tak cenionego przez jego matkę oświecenia francuskiego, ale postawił na kulturę niemiecką. Należał już przecież do pokolenia J.W. Goethego (1749-1832). Poważnym impulsem do zmian stało się zaangażowanie w 1774 r. trupy teatralnej Abła Seylera. Trupa ta wystawiła w 1772 r. w Weimarze *Pygmaliona*¹²² Antona Schweitzera, zapoczątkowując rozwój niemieckiej melodramy. Wraz

¹¹⁹ W Benátkach poznał także Benda swojego późniejszego następcę w Gotcie: Antona Schweitzera (1735-1787).

¹²⁰ Chodzi oczywiście o szwagra Bendi Dismasa Thaddeusa Hataša.

¹²¹ „At Gotha there is a good band, over which M. George Benda presides, as *maestro di capella*. The principal performers are M. Hattasch, on the violin; Kramer, on the harpsichord; and Boehmer on the basson. (...) The chapel-master is author of a great variety of works for the church, stage, and chamber. His compositions are in general new, masterly, and learned; but his efforts at singularity, will by some be construed into affectation”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany...*, Tom II, s. 321-322; tłum. własne.

¹²² Była to melodrama wzorowana na *Pygmalionie* (1770) J.-J. Rousseau (1712-1778) i skomponowana do jego tekstu w przekładzie J.C.F. Schmidta. Rousseau był wielkim zwolennikiem opery włoskiej, zwłaszcza buffa.

z ich przybyciem pojawiła się więc w Gotcie możliwość wystawiania niemieckich utworów scenicznych. Na reakcję Bendy nie czekano długo, bo już w styczniu 1775 r. jego pierwsza duodrama *Ariadne auf Naxos* miała w Gotcie swoją premierę. W dwa tygodnie później wystawiono śpiewogrę *Der Jahrmarkt*, a 1 V ujrzała światło dzienne, tym razem w Lipsku, melodrama *Medea*. Rok 1776 przyniósł kolejne dzieła. W lutym wystawiono w Gotcie śpiewogrę *Walder*, a we wrześniu *Romeo und Julie*. Kolejna śpiewogra *Der Holzhauer, oder Die drey Wünsche* pojawiła się dopiero w styczniu 1778 r. i była ostatnim utworem Bendy jako gotajskiego kapelldirectora – w marcu złożył bowiem rezygnację ze stanowiska. Prawdopodobnie na decyzji tej zaważył konflikt pomiędzy Bendą a dyrektorem muzycznym założonego po wyjeździe trupy Seylera w 1775 r. Hoftheater, Antonem Schweitzerem¹²³.

Po opuszczeniu stanowiska w Gotcie skierował się Benda do Hamburga, a następnie do Wiednia, gdzie jego melodramy spotkały się z dobrym przyjęciem, choć nie przyniosły swemu autorowi żadnego angażu. Stąd też napisany w Wiedniu *Pygmalion*¹²⁴ został wykonany dopiero w roku 1779 po powrocie Bendy do Gothy. W roku 1780 usunął się kompozytor na podgotajską prowincję. Zamieszkał w Georgenthal a następnie w Ohrdruf, żyjąc ze skromnej emerytury łaskawie przyznanej przez księcia i przygotowując publikacje swoich utworów. W 1781 r. odbył podróż do Paryża w związku z wykonaniem w Comédie-Italienne jego *Ariadne*. Jego ostatnia śpiewogra *Das tartarische Gesetz* zrobiła klapę na swojej prapremierze w Mannheimie 4 III 1787 r. Rok ten przyniósł też ostatni tom wydawnictwa, które ukazywało się z wielkim sukcesem od 1780 r.: *Sammlung vermischter Clavierstücke für geübte und ungeübte Spieler*. Odtąd już kompozytor rzeczywiście przeszedł na emeryturę. Zamieszkał w Köstritz, często bywał w uzdrowisku Ronneburg. W 1792 r. powstał jego ostatni utwór – kantata *Bendas Klagen*. Śmierć przyszła 6 listopada 1795 r. w Köstritz.

W wydany jeszcze w 1790 r. I tomie swojego *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* Ernst Ludwig Gerber napisał o Bendzie: „Pomimo że historia zapisała mało o życiu tego wielkiego człowieka, jest on, i pozostanie chwałą Niemców pośród dzisiejszych kompozytorów, dopóki prawdziwa ekspresja, wraz z najszlachetniejszą melodią i najczystsza harmonią będzie stanowiła najwyższą cnotę kompozytorów muzyki śpiewanej”¹²⁵.

¹²³ Schweitzer przybył do Gothy jako członek trupy Seylera opromieniony świeżym sukcesem swojej *Alcesty* (Weimar 1773).

¹²⁴ Znowu do tekstu J.-J. Rousseau.

¹²⁵ „So wenig die Geschichte von dem Leben dieses großen Mannes aufgezeichnet hat; so ist und bleibt er doch der Stolz der Deutschen unter den heutigen Komponisten; so lange wahrer Ausdruck, verbunden mit der edelsten Melodie und reinsten Harmonie, die großen Vorzüge eines Komponisten für den Gesang ausmachen...”, hasło *Benda (George)* [w:] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (...)* Erster Theil A-M, Breitkopf, Leipzig 1790; tłum. własne.

III.

Styl *Sonatin* Jiříego Antonína Bendy

Styl J.A. Bendy opiera się na trzech solidnych filarach. Są to: 1. czeska naturalność, pogoda i przejrzystość; 2. styl włoski (ze wszystkim co on ze sobą niesie); 3. styl niemiecki, zwłaszcza *Empfindsamer Stil*. Patrząc od strony historycznej można w jego kompozycjach zauważyć niekiedy elementy jeszcze barokowe (szczególnie w muzyce kościelnej, która jednocześnie jest najwyraźniejszą emanacją stylu niemieckiego), przewagę stylu galant (włoskiego w symfoniach, a nawet w niemieckojęzycznych śpiewograch; niemieckiego w sonatach i koncertach klawesynowych) i wyjście w stronę klasycyzmu w typie wiedeńskim (symfonie, śpiewogry, gdzie ujawnia się Benda-Czech).

Sonatiny również są polistylistyczne, co było założeniem samego kompozytora, który publikował je w ramach zbioru – chciałoby się rzec – „dla znawców i amatorów”. Pierwszych siedem *Sonatin* ukazało się w ramach *Sammlung vermischter Clavierstücke für geübte und ungeübte Spieler* wydanego w dwu tomach, które Benda w 1780 r. opublikował ponownie, razem, pod szerszym tytułem *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler* i odniósł tym wydawnictwem tak wielki sukces, że do roku 1787

ukazało się dalszych pięć tomów¹²⁶, a subskrybenci zgłaszali się nawet z Astrachania. Przyczynę takiego powodzenia tłumaczą dobrze słowa kompozytora umieszczone w przedmowie do pierwszego tomu: „byłbym dumny wiedząc, że wszystkim spodobały się utwory z tego zbioru”¹²⁷ oraz: „nie napisałem tych utworów dla każdego, ale starałem się aby każdy znalazł coś dla siebie. Każdy może ominąć utwory, które mu nie odpowiadają, i grać te, które chce”¹²⁸. W rezultacie pierwszy tom kolekcji zasubskrybowało 2000 osób z Leopoldem i Amadeuszem Mozartami na czele¹²⁹.

1. Echa baroku

Styl galant, który zapanował bezpośrednio po baroku negując go w wielu punktach, jak to często bywa korzystał jeszcze ciągle ze zdobyczy poprzednika. Nawet utwory utrzymane w dojrzałym galant – jak większość *Sonatin* J.A. Benda – przywołują jeszcze tu i ówdzie dawne techniki, figury, motywikę. Dla przykładu w *Sonatinie* 28¹³⁰ Benda osiąga kontrast agogiczny zestawiając ze sobą tak lubianą przez kompozytorów barokowych figurę szesnastkową (t. 1 i 5-6) z ćwierćnutowymi formułami (t. 2-4 i 7) typowymi dla niemieckiej odmiany *stylu eleganckiego* (przykł. 23).



¹²⁶ Trzeci tom z pośród sześciu wyszedł pt. *Rondeaux und Lieder auch kleine und größere Clavierstücke*. Całe wydawnictwo objęło m.in. 10 sonat, 34 sonatiny i 25 pieśni. W I tomie ukazało się 7 sonatin, a w kolejnych odpowiednio: II – 3, III – 6, IV – 6, V – 5, VI – 7.

¹²⁷ „I would be flattering myself if I thought that everyone liked all the pieces contained in this book”, za: Carsten Jung, książeczka płytowa do: Benda *Lieder*, Hungaroton Classic 1999, s. 4; tłum. własne.

¹²⁸ „I didn't write these pieces for everyone, but attempted to write something for everyone. Everyone should skip over those pieces which do not suit them and play those which they like”, za: C. Jung, książeczka płytowa..., s. 4; tłum. własne.

¹²⁹ Subskrypcja na 3 *Koncerty pianofortowe* z towarzyszeniem orkiestry lub kwartetu smyczkowego (KV 413-415), którą ogłosił W.A. Mozart w „Wiener Zeitung” 15 I 1783 r. zakończyła się kompletną kląpą, mimo że były one pisane tak, aby podobać się każdemu. Być może zdecydowała wysoka cena: 4 dukaty.

¹³⁰ Numery *Sonatin* są podawane wg wydania: Jiří Antonín Benda, *Sonatine I-XXXIV*, red. J. Racek, opr. V.J. Sýkora, Editio Supraphon, Praha 1984.



23. J.A. Benda, *Sonatina 28C-dur*, początek

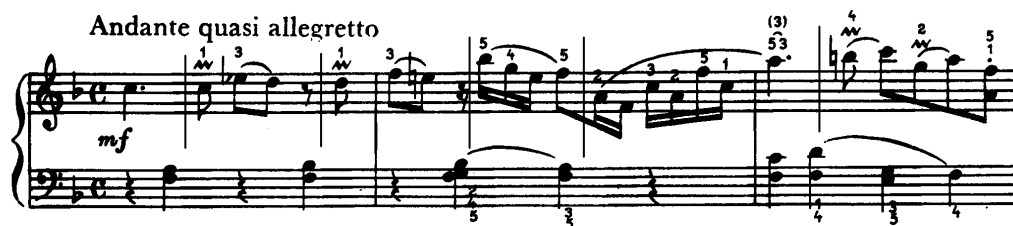
Najważniejszym jednak elementem łączącym barok z galant jest to, co stanowi sedno komponowania: sposób kształtowania muzycznej narracji, który to, zwłaszcza w późnym baroku, opierał się na zasadach wyznaczanych przez mowę. Oczywiście nie mowę naturalną, ale taką jaką można było usłyszeć ze sceny teatralnej, z ambony, czy na sali sądowej.

Mowę tę, pełną figur retorycznych i chwytów oratorskich ujmuje się w formę motywów lub zestawów motywów. Tak właśnie buduje temat jednej ze swych organowych fug (przykł. 24) Georg Böhm (1661-1733):



24. G. Böhm, *Preludium i fuga-moll*, początek fugi, kreskami oddzielono poszczególne motywy

Również u Bendi napotkać można jeszcze niekiedy ten sposób komponowania. Pozbywa się on właściwej dla fugi polifonii, ale potrafi mówić jeszcze krótszymi „słówkami” (przykł. 25).



25. J.A. Benda, *Sonatina 9F-dur*, początek, kreskami oddzielono poszczególne motywy

Był to zabieg powszechny jeszcze w czasach Telemanna, ale w latach osiemdziesiątych, kiedy *Sonatiny* się ukazywały, już nieco przestarzały. Galant (zwłaszcza niemiecki) przejdzie od barokowego nacisku na retorykę (figury, które odwołują się do intelektu) w stronę sztuki oratorskiej (afekty, które oddziałują na emocje słuchacza), z dłuższymi strukturami, które w późnym klasycyzmie zaczną wyzwalać się z okowów mowy, tworząc nową podstawę muzycznego kształtowania – melodię.

2. Galant śródziemnomorski i klasycyzm wiedeński

Układając swój *Sammlung*... Benda starał się, aby w każdym tomie znalazły się przynajmniej dwie sonatiny w stylu włoskim. Styl francuski jest mniej widoczny i jego elementy pojawiają się niekiedy w sonatinach w stylu niemieckim jako środki zasymilowane przez naśladowcy zagranicę wczesny galant niemiecki. Jedna tylko sonatina w całym zbiorze wyraźnie nawiązuje do stylu francuskiego. Nie jest to jednak czysty styl francuski, ale styl kompozytorów, którzy co prawda nie zatracili swej narodowej tożsamości, ale wyciągnęli już konsekwencje z zadomowienia się nad Sekwaną włoskiej opery buffa¹³¹ i stylu włoskiego w ogóle¹³². Szczególnie w latach sześćdziesiątych stał się w Paryżu modny typ utworu „bardzo” homofonicznego opartego na prostym harmonicznym akompaniamencie (najczęściej tzw. bas Albertiego) i gestach motywicznych lub nawet już melodiach, różniący się jednak od swoich włoskich odpowiedników specyficzną francuską harmoniką, obecnością ornamentów i programowymi tytułami. *Sonatina 7* Benda posiada wiele z tych cech (przykł. 26).



¹³¹ Paryska prapremiera dzieła G.B. Pergolesiego *La serva padrona* w 1752 r. wywołała potężny spór estetyczny, który przeszedł do historii jako spór buffonistów (zwolenników stylu włoskiego i opery buffa) i antybuffonistów (zwolenników stylu francuskiego reprezentowanego głównie przez J.-Ph. Rameau). Niedługo później spór odżył dzieląc tym razem gluckistów i piccinnistów.

¹³² Ch. Burney pisząc w *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, printed for T. Becket and Co. Strand, J. Robson, New-Bond Street, and G. Robinson, Paternoster-Row, London 1773 o A.-E.-M. Grétrym, zauważa z satysfakcją, że styl włoski o wiele gorzej przyjmuje się we Francji niż w jego rodzinnej Anglii, gdzie kompozytorzy, którzy nie byli nawet we Włoszech, dużo rzadziej od Francuzów popadają w styl narodowy (s. 50).



28. J. Du Phly, *La De Drummond* z *Pièces de clavecin quatrième livre* (1768)

ale także u A.-L. Couperina (*Sonates en pièces de clavecin* op. 2 z roku 1765), Leontzi Honauera (1737-1790?; sonaty klawesynowe z lat sześćdziesiątych), Jeana-Frédérica Edelmana (1749-1794; sonaty klawesynowe z lat siedemdziesiątych)¹³³.

Charakterystyczny w *Sonatinie* 7 Bendi jest brak z jednej strony – specyficznej francuskiej melancholii, a z drugiej – zamaszystej, dramatycznej gestykulacji (charakterystycznej dla utworów włoskich tego typu). Niezmacona, szczera i prosta radość – to rys charakterystyczny dla muzyki czeskiej tamtych czasów.

Wpływy włoskie są w *Sonatinach* zdecydowanie bardziej wyraziste. Pojawiają się w nich zarówno elementy wczesnego (D. Scarlatti i współcześni), jak i dojrzałego stylu galant (B. Galuppi). Przejawia się to zwłaszcza w przejrzystości faktury i budowaniu narracji za pomocą wyrazistych gestów, niejednokrotnie bardzo wirtuozowskich, ciągle jednak według

¹³³ Bawiąc w roku 1764 w Paryżu ośmioletni Mozart napisał 6 *Sonat* na klawesyn lub pianoforte i skrzypce *ad libitum* wśród których dwie: C-dur (KV 6):



i B-dur (KV 8):



mają pierwsze części napisane również w podobny sposób.

zasad retoryczno-oratorskich. Polifonia jeśli w ogóle się pojawia, to jest ograniczona głównie do początkowej imitacji tematu, by następnie zostać zastąpioną przez nierzadko szcztąkowy, homofoniczny akompaniament. W ten sposób komponował nie tylko nowator Scarlatti. W latach następnego XVIII wieku *Patritius Venetus* – B.G. Marcello (1686-1739), akademik boloński¹³⁴, jeden z prekursorów stylu galant we Włoszech (obok ks. A. Vivaldiego), poważany przez potomnych (m.in. przez Padre Martiniego) jako wspaniały kontrapunktysta, na klawesyn pisał równie nowocześnie (przykł. 29).



29. B.G. Marcello, *Sonata F-dur* (nr 5), cz. 4 *Presto*, początek

W *Sonatinach* Bendy wiele jest podobnie przejrzystych fakturalnie miejsc, a *Sonatina* 17 cała jest skomponowana w ten sposób (przykł. 30).



¹³⁴ Przyjęty w 1711 r. na podstawie czterogłosowej *Missa Clementina*.



30. J.A. Benda, *Sonatina 17 D-dur*, początek II części

Myślenie typowe dla wczesnego galant objawia się u niego jednak znacznie poważniej. Dobrym tego przykładem jest *Sonatina 25* (przykł. 31).



31. J.A. Benda, *Sonatina 25 D-dur*, początek

Barokowe kształtowanie motywem jest tu już oczywiście zastąpione przez bardziej spektakularne, typowe dla stylu galant, struktury muzyczne: szybkie i długie gamy, pasaże, pionowy akordowy, niemniej są one nadal układane według zasad oratorsko-retorycznych (jak u Marcella). Mamy więc prezentację tematu (A), potwierdzenie lub sprawdzenie jego „prawdziwości” w tonacji równoległej (B), kolejne coraz mocniejsze argumenty (gamy w progresji – C), oddechy-przecinki (pauzy – D), wzmocnienie przez powtórzenie (pasaże – E), wahanie (F), doprowadzenie do pytania (G) i samo pytanie (akordy – H). Przygotowanie (pasaże po dominancie wtrąconej i zatrzymanie na jednym dźwięku – I) na miazdzący argument (tryl-kadencja) i odpowiedź, którą okazuje się być temat w tonacji dominanty (w tym przypadku rozpoczynający jednocześnie fazę przetworzeniową tej *Sonatiny*, która to

z kolei powtarza retoryczne procedury fazy ekspozycyjnej – J)¹³⁵. Do tego dochodzi jeszcze imitacja tematu – zabieg o proveniencji barokowej, nierzadki jeszcze u D. Scarlattiego (przykł. 32).



32. D. Scarlatti, *Sonata a-moll* K 7, początek (pierwsze wydanie pod koniec lat trzydziestych XVIII w.)

O krok dalej poszedł Benda w *Sonatinie* 34. Nie tylko, w przeciwieństwie do 25, nie zaczyna jej od imitacji, ale również ogranicza stosowane chwytty oratorsko-retoryczne. Te natomiast, które pozostają, ulegają coraz większej schematyzacji (przykł. 33).



¹³⁵ Ten sposób muzycznego myślenia zaczęli porzucać klasycy, a obcy stanie się on dopiero dla romantyków.



33. J.A. Benda, *Sonatina 34 D-dur*, początek, kreskami oddzielono gesty (pojedyncze) i frazy muzyczne (podwójne)

Pierwszym odstępstwem jest brak w tej *Sonatinie* wyraźnego tematu-tezy¹³⁶. Zamiast tego mamy temat złożony. Pierwszy gest jest pytaniem (A). Następująca po nim odpowiedź (B) nie jest rozstrzygająca. Następuje ponowienie pytania (C) i druga, ostateczna odpowiedź (D). Teraz zamiast argumentów lub kontrtezy Benda powtarza całą tę czteroelementową strukturę¹³⁷. Ten sposób komponowania – frazą, zdaniem nie mowy ludzkiej, ale zdaniem muzycznym – to już zapowiedź klasycyzmu. Dodatkowo mamy jeszcze klasyczną kadencję (z fermatą i trylem), typ tak dobrze znany choćby z koncertów W.A. Mozarta, wszelako jest ona technicznie rzecz biorąc jedynym w tej *Sonatinie* środkiem spoza arsenału galant.

Tendencje te jeszcze wyraźniej ujawniają się w *Sonatinie 27*. Mimo nadal scarlattinowskich środków mamy tu już wyraźne poprzedniki z zawieszeniem na dominancie

¹³⁶ Tematu w rozumieniu galant. Temat klasyczny jest już innego rodzaju strukturą.

¹³⁷ D. Scarlattiemu również zdarzało się stosować ten chwyt (por. np. *Sonatę G-dur*, K 105), niemniej należy brać pod uwagę właściwości muzyki hiszpańskiej (repetytywność), która odgrywa tak wielką rolę w twórczości klawesynisty królów Hiszpanii. Chociaż w dziedzinie budowania narracji Scarlatti pozostał w tyle za swym domniemanym epigonem, to na przykład w dziedzinie harmoniki wyprzedził Bendę i jego współczesnych o całe dziesięciolecie (por. np. *Sonatę G-dur*, K 235).

i następniki z rozwiązaniem na tonice (przykł. 34) – pozostałość z czasów panowania retoryki (odpowiednio: pytanie i odpowiedź), wyabstrahowaną z szerokiej gamy jej środków i przekształconą w pewien ustandaryzowany chwyt kompozytorski.

Un poco allegretto 5

The musical score is for J.A. Benda's Sonatina 27 in G major, beginning. It is written for piano and consists of five systems of staves. The tempo is marked 'Un poco allegretto 5' (5/8 time). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as fingerings, dynamics (p, f, mf), and articulation marks. The first system starts with a piano (p) dynamic and a 'grazioso' marking. The second system has a forte (f) dynamic. The third system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic. The fifth system has a piano (p) dynamic and a 'poco rit.' marking. The score ends with a 'a tempo' marking.

34. J.A. Benda, *Sonatina 27 G-dur*, początek, kreskami oddzielono frazy muzyczne

Chwyt ten będący oznaką, że mamy do czynienia z dojrzałym galant, obecny również w twórczości klasyka tego stylu B. Galupiego (przykł. 35),



35. B. Galuppi, *Sonata E-dur*, cz. II, początek

ale także klasyka włoskiego w ścisłym znaczeniu: D. Cimarosi (1749-1801), niósł ze sobą niestety niebezpieczeństwo szybkiego zużycia i popadnięcia w banał. Stąd różne zabiegi kompozytorów mające na celu przedłużenie jego żywotności i utrzymanie atrakcyjności. Sam Benda radził sobie m.in. rozbudowując powtarzane poprzedniki i następniki (por. *Sonatina 10*), dodając przy powtórzeniach oktawy (*Sonatina 18*), czy zamieniając miejscami „melodię” i akompaniament (*Sonatina 14*). Najważniejszym chwytem, z punktu widzenia dalszego rozwoju stylu w kierunku klasycyzmu, było jednak takie ukształtowanie odpowiedzi (następnika), że stawała się ona jednocześnie łącznikiem z dalszym ciągiem utworu. Szeroko stosował ten chwyt i Galuppi (przykł. 36), i klasyk Cimarosa (przykł. 37).



36. B. Galuppi, *Sonata A-dur*, cz. II, początek

Allegro

37. D. Cimarosa, *Sonata C-dur*, początek

Benda również krocący w stronę klasycyzmu, postępował podobnie (przykł. 38),



38. J.A. Benda, *Sonatina 21F-dur*, początek

niemniej w *Sonatinach* ani do włoskiego, ani do wiedeńskiego klasycyzmu nie doszedł¹³⁸. Pomimo unowocześniania formy i struktur dźwiękowych, sposób prowadzenia narracji – małymi gestami, motywami – ciągle jeszcze bardziej przypomina czasy starego G.Ph. Telemanna i jego utwory w stylu włoskim¹³⁹ (przykł. 39),



39. G.Ph. Telemann, *Fantaisies pour le clavessin; 3 Douzaines, Fantazja 10 z III tuzina*, początek

¹³⁸ Chociaż muzyka europejska w ostatniej ćwierci XVIII w. bardzo ujednoliciła się w stosunku do tego z czym mieliśmy do czynienia wcześniej (w epoce baroku i galant), to jednak nadal daje się zauważyć pewne cechy charakterystyczne, pozwalające na wyróżnienie obok włoskiego i wiedeńskiego, również francuskiego, niemieckiego i polskiego klasycyzmu.

¹³⁹ Dość mocne wpływy stylu niemieckiego, który jeszcze w II połowie XVIII w. ciągle pozostawał w tyle, zdają się być głównym czynnikiem, który uniemożliwił *Sonatinom* (nawet tym z ducha włoskim) przekroczenie bariery dzielącej je od klasycyzmu.

niż W.A. Mozarta. Mozart już w roku 1774 pisząc swoje pierwsze sonaty klawiszowe pozwalał sobie na zdecydowanie szersze i zdecydowanie bardziej wyraziste gesty (przykł. 40).

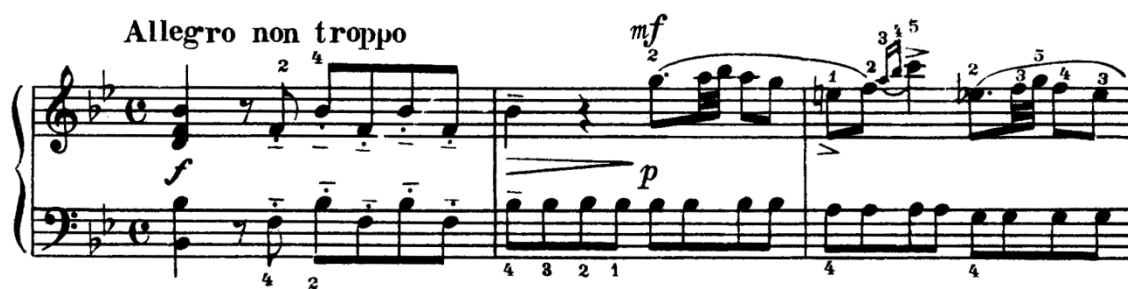


40. W.A. Mozart, *Sonata B-dur*, KV 281, cz. I, początek

I to właśnie charakter tych gestów sprawia, że pomimo podobieństwa początku tej *Sonaty* do początków niektórych *sonatin* Bendy, jest ona już w przeciwieństwie do nich klasyczna. Co więcej, w żadnej *sonatinie* nie pojawia się wyraziste czoło tematu – jeden ze słupów granicznych między galant i klasycyzmem – tak częsty w utworach kompozytorów mniej niż o pokolenie młodszych od Bendy, jak klasyk włoski Cimarosa (przykł. 41, 42), czy – by tak rzec – „klasyk wiedeński na emigracji” Johann Christian Bach (1735-1782; przykł. 43).



41. D. Cimarosa, *Sonata G-dur*, początek



42. D. Cimarosa, *Sonata B-dur*, początek



43. J.Ch. Bach, *Sonata D-dur* op. 5 nr 2 (1766), cz. I, początek

Nie ma też tematu w formie wyrazistej, nie będącej powtórzeniami poprzedników i następników, zamkniętej myśli – jak na przykład we współczesnych *Sonatinom* sonatach Luigiego Cherubiniego (1760-1842; przykł. 44) i W.A. Mozarta (przykł. 45).





44. L. Cherubini, *Sonata C-dur* (1780), cz. I, początek



45. W.A. Mozart, *Sonata F-dur*, KV 332 (1783), cz. I, początek

3. Galant niemiecki i styl „burzy i naporu”

Kiedy w latach osiemdziesiątych XVIII w. Jiří Antonín Benda publikował swoje *Sonatiny* jako kompozytor niemiecki, sytuacja w jakiej znalazła się muzyka niemiecka, a zwłaszcza muzyka w Prusach, które na skutek agresywnej i bezwzględnej polityki Fryderyka II zyskały bardzo na znaczeniu w północnej części Świętego Cesarstwa Rzymskiego, ponownie się skomplikowała. Po tym jak w pierwszej połowie wieku kompozytorzy tacy jak Georg Philipp Telemann – by tak rzec – otworzyli wszystkie okna i wpuścili do Niemiec świeży powiew muzyki francuskiej, włoskiej, czy polskiej, przeciwstawiając się przestarzałym barokowo-protestanckim formom i tradycjom¹⁴⁰; po brawurowym opanowaniu przez następne pokolenie zagranicznych stylów (J.A. Hasse, C.H. Graun), wraz z pogłębianiem się w muzyce europejskiej tendencji sentymentalnych, Niemcy stanęli wreszcie u progu stworzenia własnego nowoczesnego stylu muzycznego. Najbardziej odpowiednim do tego miejscem zdawały się być właśnie Prusy, gdzie jak

¹⁴⁰ To właśnie Telemann, który skomponował cały rocznik kantat do wzorowanych na kantach włoskich (arie i recytatywy) tekstów poety i pastora Erdmanna Neumeistra (1671-1756) dał sygnał do odejścia od dawnej protestanckiej kantaty chorałowej, będąc prawdziwym inicjatorem procesu, który przeszedł do historii pod nazwą „reformy Neumeistra”.

zaświadczał Burney „muzyka (...) jest bardziej niemiecka niż w jakiegokolwiek innej części Cesarstwa”¹⁴¹. Ale tu właśnie pojawiła się potężna przeszkoda – nieporównywalna z niczym w Europie tyrania Fryderyka II, zapatrzonego – owszem – w muzykę produkcji niemieckiej, ale utrzymaną w stylu włoskim i, co gorsza, tylko w stylu galant. Burney tak opisuje sytuację w Prusach na kilka lat przed ukazaniem się *Sonatin* J.A. Bendy: „choć są tu stale w okresie karnawałowym opery włoskie, jego pruska wysokość nie zniesie wykonania innych niż tylko [autorstwa] [C.H.] Grauna, [J.F.] Agricoli¹⁴² lub [J.A.] Hassego (...)”. Co więcej: „jego wysokość jest tak nieustępliwy w dyscyplinie, że jeśli jakaś pomyłka zdarzy się [wykonawcy] choćby w pojedynczym pasażu czy ewolucji, natychmiast ją zauważa i karci przestępcę; jeśli którykolwiek z jego włoskich zespołów ośmieli się odstąpić od ścisłej dyscypliny poprzez dodanie, alterowanie lub zawężenie choćby pojedynczego pasażu w nutach, które ma wykonywać, wysyłany jest do nich [wykonawców] rozkaz *de par le Roi* [w imieniu Króla], żeby trzymać się ściśle nut zapisanych przez kompozytora [jak się okazuje] ku ich zgubie. To (...) oczywiście zabija cały smak i wyrafinowanie. M u z y k a w t y m k r a j u p r a w d z i w i e s t o i w m i e j s c u [podkr. – M.G.], jego wysokość nie dopuszcza większej swobody niż w dziedzinie polityki: nie zadowala go bycie jedynym władcą życia, majątku i spraw swoich poddanych, reguluje nawet ich najbardziej niewinne rozrywki”¹⁴³.

W tej sytuacji postawa artystyczna takich twórców jak C.Ph.E. Bach zakrawa wręcz na działalność opozycyjną w znaczeniu politycznym¹⁴⁴. Niemniej Bach, o czym już była mowa, pozostał sobie wierny, zajmując w historii zaszczytne miejsce jednego z głównych twórców prawdziwie niemieckiej odmiany dojrzałego galant – *empfindsamer Stil*, a następnie jego klasycyzującej kontynuacji – stylu *Sturm und Drang*.

Podsumowując: na przełomie III i IV ćwierci XVIII wieku w Niemczech ścierają się sprzeczne tendencje – ciasny konserwatyzm „starego Fryca”¹⁴⁵, z trudem wypracowany, ale już starzejący się własny styl narodowy, jego klasycyzująca odmiana, oraz wchodzący jakby

¹⁴¹ „the music (...) of this country is more truly German than that of any other part of the empire”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany*..., s. 234; tłum. własne.

¹⁴² Johann Friedrich Agricola (1720-1774), muzykolog, kompozytor i organista. Studiując w Lipsku prawo był uczniem J.S. Bacha. Od 1751 był zatrudniany przez Fryderyka II jako nadworny kompozytor a następnie dyrektor opery. Po ślubie z jedną z królewskich śpiewaczek B.E. Molteni wraz z żoną ukarany przez króla obniżeniem wspólnej pensji (z 1500 talarów, które zarabiała Molteni przed ślubem, do 1000 dla obojga po ślubie – królewscy śpiewacy mieli zakaz wstępowania w związki małżeńskie).

¹⁴³ „for though there are constantly Italian operas here, in carnival time, his Prussian majesty will suffer none to be performed but those of Graun, Agricola, or Hasse (...) his majesty is such a rigid disciplinarian, that if a mistake is made in a single movement or evolution, he immediately marks, and rebukes the offender; and if any of his Italian troops dare to deviate from strict discipline, by adding, altering, or diminishing a single passage in the parts they have to perform, an order is sent, *de par le Roi*, for them to adhere strictly to the notes written by the composer, at their peril. This (...) certainly shuts out all taste and refinement. So that music is truly stationary in this country, his majesty allowing no more liberty in that, than he does in civil matters of government: not contented with being sole monarch of the lives, fortunes, and business of his subjects, he even prescribes rules to their most innocent pleasures”, Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany*..., s. 234-235; tłum. własne.

¹⁴⁴ C.Ph.E. Bach zapłacił za swoją postawę postępującą marginalizacją a nawet szykanami finansowymi. Tak jak dla jego ojca zamiana stanowiska dworskiego na miejskie była degradacją, tak dla Carla Philippa objęcie po zmarłym w 1767 r. G.Ph. Telemannie dyrektorstwa muzyki najważniejszych hamburskich kościołów było wyzwoleniem.

¹⁴⁵ Der alte Fritz – przydomek króla będący w powszechnym użyciu już od 1760 r.

tylnymi drzwiami właściwy, ale słaby klasycyzm (niemniej posiadający oryginalny niemiecki rys – o czym dalej).

Sonatiny Bendy utrzymane w stylu niemieckim są namacalnym dowodem tych tendencji. Co więcej lekka ich staroświeckość jest niwelowana przez kontekst konserwatywnej muzyki północnoniemieckiej.

Opisane w poprzednim rozdziale silne powiązanie niektórych *Sonatin* z wczesnym galant włoskim znajduje swój odpowiednik również w sonatinach „niemieckich”. *Sonatina 5* zaczyna się imitacją (przykł. 46), ale zdaje się nawiązywać raczej do podobnych rozwiązań u Niemców niż u Scarlattiego (przykł. 47).

The image shows the beginning of J.A. Benda's *Sonatina 5* in E minor, marked *Allegretto*. The score is in 2/4 time and features a piano introduction. The notation includes various musical symbols such as dynamics (*f*, *sf*, *p*, *f*), articulation (accents, slurs), and fingerings. Strzałki (arrows) indicate imitations between the hands.

46. J.A. Benda, *Sonatina 5 e-moll*, początek, strzałkami zaznaczono imitacje



47. C.Ph.E. Bach, *Sonata f-moll*, Wq 62/6 (1744 r.), cz. II, początek, strzałkami zaznaczono imitacje

5 *Sonatina* jednocześnie zawiera w sobie próbki najważniejszych elementów stylu wzmożonej uczuciowości: ekspresyjną harmonię i wspomagającą ją ozdobniki (por. przykład 46, t. 1-2), nagłe zwroty akcji (por. t. 1-5) i kontrastowe zestawienia gestów (por. t. 9-10).

W kolejnych *Sonatinach* elementy te eksponowane są w sposób mniej lub bardziej wyraźny. Harmonia odgrywa znaczącą rolę na przykład w *Sonatinie* 23 (przykł. 48).



48. J.A. Benda, *Sonatina* 23 g-moll, początek

Nagłe zwroty narracji pojawiają się w *Sonatinie 12* (przykł. 49).

Andantino quasi allegretto

49. J.A. Benda, *Sonatina 12 D-dur*, początek

W *Sonatinie 20* autor Jarmarku zestawia obok siebie skontrastowane gesty (przykł. 50).

50. J.A. Benda, *Sonatina 20 C-dur*, zakończenie

Środki te jednak stosowane są przez Bendę w sposób dość umiarkowany, daleki od ekstremów, które napotkać można w twórczości np. synów J.S. Bacha. W *Fantazji a-moll* Wilhelm Friedemann Bach nie zna ograniczeń ani w dziedzinie metryki, ani agogiki (przykł. 51).



51. W.F. Bach, *Fantasia a-moll*, początek

Benda w utworach galant – nie tylko w *Sonatinach* – nie przekracza nigdy pewnej granicy w kreowaniu (okazywaniu?) uczuć. I nie chodzi tu o jakiś ekshibicjonizm emocjonalny, który tak często zdarzał się późniejszym epokom, a który w XVIII w. był uznawany za przejaw złego smaku, czy wręcz braku dobrego wychowania, ale o głębię przeżywanych emocji. Benda, tak jak i inni czescy kompozytorzy tamtych czasów, zdaje się mieć pewien dystans do tego, co przeżywa lub co chce, aby przeżyli jego słuchacze.

Wyznaczenie sobie granic „uczuciowości” nie przeszkadzało wszakże w pogłębianiu dramatyzmu, zwłaszcza że środki techniczne niesione na północ przez coraz to nową muzykę włoską tylko temu sprzyjały. Popularyzacji i przyjmowaniu się ich w krajach Cesarstwa sprzyjała dodatkowo działalność znakomitej orkiestry elektora Palatynatu Carla Theodora¹⁴⁶, która ze zdobyczy włoskich w dziedzinie muzyki instrumentalnej, takich jak choćby *crescendo* czy tzw. rakieta uczyniła swój znak firmowy. W latach 1760-1785 (C.Ph.E. Bach zmarł w 1788) kompozytorów północnoniemieckich stać już było na to, aby te zdobycze

¹⁴⁶ Carl Theodor (1724-1799), który w 1742 r. odziedziczył tron Palatynatu Reńskiego (a w 1778 również tron Bawarii) uczynił ze swojej siedziby w Mannheimie ważny ośrodek kultury, a zwłaszcza muzyki. Obok francuskich sztuk (m.in. Wolter), baletów (m.in. F.-A. Bouqueton) i oper (m.in. A.-E.-M. Grétry) można było zobaczyć i usłyszeć opery seria (m.in. B. Galuppi, T. Traetta, N. Jommelli, J.A. Hasse, G.F. Majo, N. Piccinni, A. Salieri), buffa (m.in. N. Piccinni, B. Galuppi, A. Sacchini, F.L. Gassmann, A. Salieri, P. Anfossi, G. Paisiello) i różnego typu sceniczne utwory w języku niemieckim (m.in. I.J. Holzbauer, J.A. Benda, ks. G.J. Vogler). Dla dworu mannheimskiego powstały m. in. *Temistocle* i *Lucio Silla* J.Ch. Bacha oraz *Idomeneo, re di Creta* W.A. Mozarta. Największą jednak sławę stolicy Palatynatu przyniosła nadworna orkiestra zrzeszająca bardzo wielu wybitnych instrumentalistów i w zgodnej opinii współczesnych będąca najlepszym zespołem tego typu w Cesarstwie. W okresie największej świetności orkiestry na jej czele stali J.V.A. Štamic w latach 1746-1757, oraz Carl Joseph Toeschi (1731-1788) w latach 1759-1788, wspólnie z Johannem Christianem Innocencem Bonaventurą Cannabichem (1731-1798), który był przez współczesnych uważany za „urodzonego koncertmistrza”, a przez W.A. Mozarta za najlepszego koncertmistrza „jakiego w życiu widział”.

wykorzystać do stworzenia własnego stylu, a nawet – o czym już była mowa – oddziaływać tym stylem na klasyków wiedeńskich. Benda działający w północnych Niemczech również brał w tym udział¹⁴⁷, chociażby poprzez arcydzieło stylu *Sturm und Drang* jakim są jego sonaty¹⁴⁸. W *Sonatinach*, jako przeznaczonych dla mniej wprawnych wykonawców, operuje Benda bardziej ograniczonymi środkami. Niemniej, dramatyczne początki niektórych *Sonatin* o wiele szerzej zakrojone gesty muzyczne wyraźnie znamionują odchodzenie od galant. *Sonatina 6*, dla przykładu, rozpoczyna się właśnie od takiego gestu – w tym przypadku rozciągniętego aż do czterech taktów (przykł. 52).



52. J.A. Benda, *Sonatina 6 d-moll*, początek

Jego zerwanie w 4 takcie i potęgująca efekt pauza stwarza tym większy kontrast z następującym po nich kolejnym gestem, o wiele bardziej statycznym, przerwany wszakże nagłym przebiegiem szesnastkowym w taktach 7-8 i doprowadzającym do zawieszenia kończącego pierwszą myśl. Druga myśl zbudowana jest z krótkich wykrzykników (przerwanie toku myślowego) – kolejnego znaku rozpoznawczego *Sturm und Drang*, w tym przypadku utrzymanego jednak w formie –jak na ten styl – dość powściągliwej (przykł. 53).

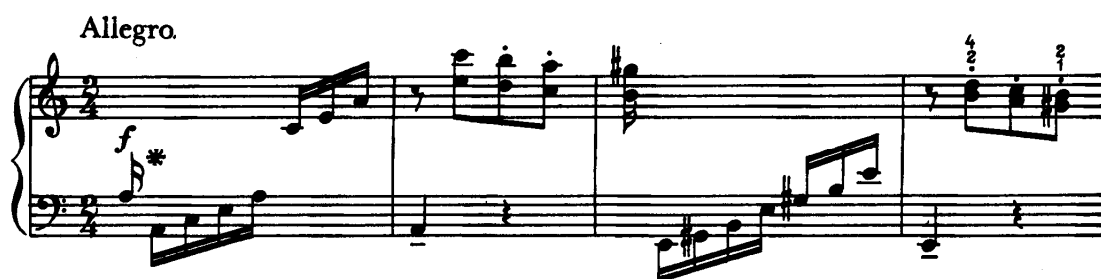
¹⁴⁷ By przywołać choćby uznanie Mozarta dla *Medei* i *Ariadny na Naksos*.

¹⁴⁸ Elementem stylu „burzy i naporu”, który najbardziej rzuca się w oczy w sonatach Benda, jest sposób prowadzenia narracji muzycznej – poszarpanej nagłymi „wybuchami” szybkich wartości rytmicznych i zawieszaniem lub wręcz urywaniem toku myślowego. Wypada również zgodzić się z niektórymi komentatorami jego twórczości, którzy w tych sonatach (rozumiemy, że chodzi im głównie o części środkowe) widzą już załączki nie tylko stylu beethovenowskiego, ale i romantyzmu.



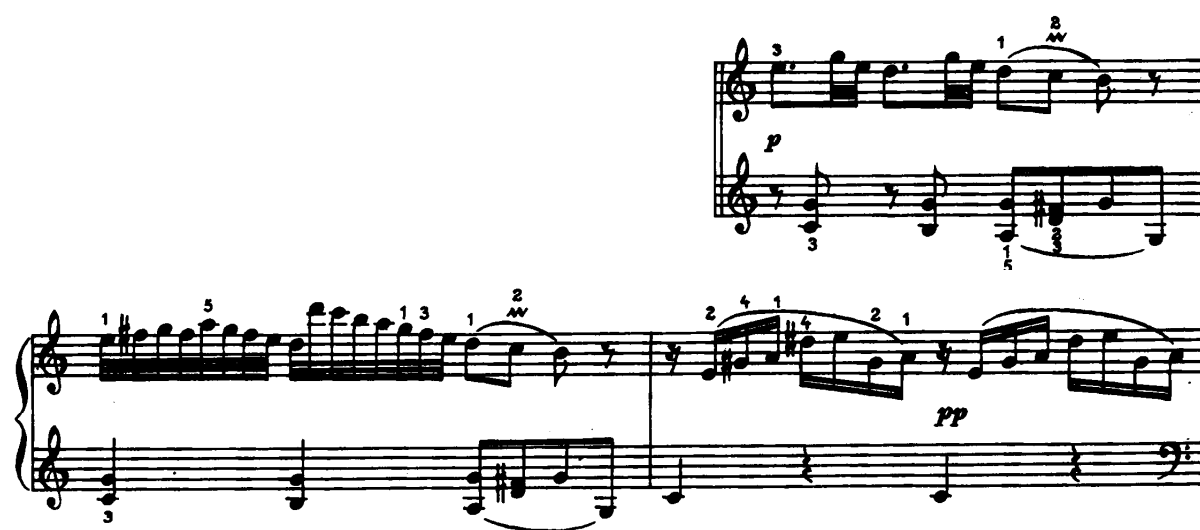
53. J.A. Benda, *Sonatina 6 d-moll*, t. 13-21

W *Sonatinie 3* ten sam chwyt pojawia się już na początku i w formie o wiele bardziej spektakularnej (przykł. 54).



54. J.A. Benda, *Sonatina 3 a-moll*, początek

Nagłe wybuchy emocji – jeden z najważniejszych wyznaczników „burzy i naporu” – pojawiają się często w *Sonatinach* (nawet tych włoskich, choć tam w znacznie łagodniejszej formie). Dobrym przykładem jest tu *Sonatina 4*, a zwłaszcza jej II część – *Variazione* (przykł. 55).





55. J.A. Benda, *Sonatina 4 C-dur*, cz. II *Variazione*, początek części środkowej

Tendencje w kulturze niemieckiej określane tytułem sztuki Friedricha Maximiliana Klingera z 1776 r. (*Sturm und Drang*) miały, przynajmniej jeśli chodzi o muzykę, swoje odpowiedniki również we Włoszech i we Francji. Już w sonatach B. Galupiego możemy napotkać nagle, dramatyczne zwroty. Także u późniejszych kompozytorów „kryzys romantyczny” objawia się – oprócz opisanych już cech – na przykład częstszym sięganiem po tonację molową (przykł. 56).

(Adagio ma non troppo)
(quasi flauto)

mp espressivo

poco cresc.

pp

mf subito

p

pp

mp

cresc.

mf

cresc.

56. D. Cimarosa, *Sonata g-moll*, początek

Francuzi, chociaż znacznie mniej skłonni do ulegania gwałtownym emocjom, także nie oparli się ogólnej tendencji, czego najlepszym przykładem jest twórczość Etienne’a-Nicolas Méhula (1763-1817). Méhul w 1783 r. wydał w Paryżu 3 sonaty spośród których II (op. 1 nr 2) z uwagi na nowoczesne, całkiem już klasyczne środki, molową tonację i wielki dramatyzm bardzo upodabnia się do utworów klasyków wiedeńskich – przeżywających swój „romantyczny kryzys” – ze słynną *Sonatą a-moll* W.A. Mozarta (KV 310)¹⁴⁹ na czele (przykł. 57).



57. E.-N. Méhul, *Sonata c-moll* op. 1 nr 2, cz. I *Allegro*, początek

Pośród *Sonatin* Bendy znajdujemy jedną, która jest utrzymana w stylu podobnym do owego śródziemnomorsko-wiedeńskiego *Sturm und Drang*. Skomponowana w tonacji molowej z przeciwstawieniem sobie odcinków lirycznych (przykł. 58, systemy 1-2, 4), burzliwych (przykł. 58, systemy 3, 5-6) i wesołych (przykł. 58, systemy 7-8; por. opisywaną *Sonatinę* 7),



¹⁴⁹Nota bene *Sonatę* tę Mozart skomponował w 1778 r. w Paryżu.



58. J.A. Benda, *Sonatina 13 c-moll*, początek

które jednak same w sobie mieszczą się jeszcze w arsenale środków francuskiego i włoskiego galant¹⁵⁰, jest bardziej od innych *Sonatin* rozbudowana. Budowa formalna przypominająca schemat Marxowski¹⁵¹ odnosi z kolei do czasów głównie po 1800 r., choć trudno w tym przypadku mówić o klasycyzmie. O ile klasycyzm wiedeński po przezwycięzeniu „kryzysu romantycznego” i przetrwaniu wpływów niemieckich (łącznie z polifonią) przybrał formę powszechnie znaną, owocując takimi dziełami dojrzałego klasycyzmu jak choćby ostatnie symfonie W.A. Mozarta, o tyle późnoosiemnastowieczny styl niemiecki pozbawiony nowoczesnych zdobyczy włoskich sprawia wrażenie rozwijanego opornie i na siłę – owszem, przez „drang” – ale „drang” przetaczającej się nieubłagane epoki. Kryzys romantyczny nie został właściwie w północnych Niemczech przezwyciężony, a uniesienia *Sturm und Drang*

¹⁵⁰ Jest to kolejny przykład na to jak nienowoczesny był styl północnoniemiecki tamtych czasów.

¹⁵¹ Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Samuel Moses Marx (1795-1866) – teoretyk i kompozytor, w wydanej w Lipsku latach 1837-1847 czterotomowej pracy *Die Lehre von der musikalischen Komposition* nakreślił schemat formy sonatowej, który dość trafnie opisuje budowę formalną dosyć dużej liczby utworów z przełomu XVIII i XIX w. (z większym naciskiem na pocz. XIX w.).

rozplynęły się dopiero w rodzącym się właściwym romantyzmie niemieckim. W *Sonatinach* Benda ów napór epoki uwidacznia się w kilku punktach. Polifonia, która w dobie galant straciła na znaczeniu powoli wraca do łask¹⁵². Imitacja rozpoczynająca *Sonatinę* 32 nie ma wiele wspólnego z dawnymi sonatami D. Scarlatti'ego, co potwierdzają dobitnie następujące tuż po niej wybuchy emocji (przykł. 59).

Rondeau.

Andante con moto, quasi mezzo allegretto



59. J.A. Benda, *Sonatina* 32 A-dur, początek

W *Sonatinie* 30 dramatyczny ruch na kilku płaszczyznach rejestrowych jest osiągnięty za pomocą symulacji polifonii (przykł. 60).

Andante un poco allegretto



¹⁵² Wzrost znaczenia polifonii i zainteresowanie nią, które u twórców takich jak W.A. Mozart objawia się zarówno poprzez pisanie fug, jak i poprzez powierzanie polifonii coraz większej roli w innych utworach, datujące się od początku lat osiemdziesiątych, przemieni się w trwałe zjawisko rozciągnięte na ponad stulecie. Już w końcu XVIII w. i początku XIX w. zaczęły ukazywać się zbiory fug: m.in. Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809): *12 Fug* na organy lub klawesyn (Berlin 1783; pierwszy spośród licznych zbiorów fug autora), Carl Friedrich Baumgarten (1740-1824): *Three Fugues for the Organ, Harpsichord or Piano-Forte* (Londyn 1798), Antonín Rejcha (Reicha) (1770-1836): m.in. *12 Fug* (Paryż 1800-1801), *Trente six Fugues pour le Piano-Forté composées d'après un nouveau système* (Wiedeń 1805; dedykowane F.J. Haydnowi, są bodaj ostatnią przed XX w. próbą unowocześnienia tej starej formy, nie tylko poprzez użycie najnowocześniejszych środków technicznych, ale również poprzez takie zabiegi jak polirytmia (nr 30), czy użycie niezwykłego metrum 5/8 (nr 20)). Romantycy zwrócili się ku barokowej polifonii obierając sobie jej boga w osobie J.S. Bacha. „Prorok” Bacha, Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), napisał swoją pierwszą fugę w wieku 11 lat. Do grona największych wyznawców (oprócz całej rzeszy epigonów) wędrowali m.in. Robert Schumann (1810-1856), Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) i Max Johann Baptist Reger (1873-1916).



60. J.A. Benda, *Sonatina 30 g-moll*, początek

Kolejnym symptomem zmian jest wprowadzanie rejestrowych wzmocnień służących, czy to wzmocnieniu efektów dynamicznych, czy to zmianie barwy, czy też obu tym celom jednocześnie (przykł. 61-63).



61. J.A. Benda, *Sonatina 1 D-dur*, początek



62. J.A. Benda, *Sonatina 15 B-dur*, początek



63. J.A. Benda, *Sonatina 18 Es-dur*, początek

Zabiegi te – co ważne – dają nieporównanie lepszy efekt na pianoforte, niż na klawesynie. Nie jest również przypadkiem, że *Sonatiny* te skomponowane są w tonacjach durowych.

Typowo niemieckim środkiem, niezależnym od stylu w jakim utrzymana jest dana sonatina, jest sposób zastosowania techniki wariacyjnej. Nie chodzi tu o żadne tematy z wariacjami – typowe raczej dla kręgu włosko-wiedeńskiego, ale o wariacyjne przekształcenia całych jednostek formalnych w obrębie utworu¹⁵³, a nawet całych utworów¹⁵⁴. Z jednym i drugim zabiegiem spotykamy się w twórczości C.Ph.E. Bacha. Dysponujemy także aż trzema jego *Sonatami*, które są względem siebie (część do części) wariacjami. Przykłady 64-66 pokazują w jakim stosunku wobec siebie pozostają części pierwsze tych sonat.

Wq 51/1 · H 150

64. C.Ph.E. Bach, *Sonata C-dur* Wq 51/1, cz. I, początek

¹⁵³ Por. np. I część *Sonaty F-dur*, Wq 62/24 C.Ph.E. Bacha.

¹⁵⁴ Ten rodzaj wariacji zapożyczony został jeszcze w I połowie XVIII w. z Francji, gdzie szeroko stosowano go w muzyce tanecznej, tworząc pary: taniec i jego double.

Allegro moderato Wq 65/35 · H 156

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

65. C.Ph.E. Bach, *Sonata C-dur* Wq 65/35, cz. I, początek

Allegro moderato Wq 65/36 · H 157

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

66. C.Ph.E. Bach, *Sonata C-dur* Wq 65/36, cz. I, początek

W zbiorze *Sonatin* Bendy znajdują się również trzy utwory wykorzystujące tę technikę¹⁵⁵. Najprostsza jest *Sonatina 11*, która z powodzeniem mogłaby ująć za temat do kilku wariacji w jakiejś włoskiej sonacie. Benda skomponował jednak tylko jedną wariację (przykł. 67).

Menuet

(...)

Variazione

67. J.A. Benda, *Sonatina 11 C-dur*, cz. I i II, początek do znaku repetycji

Sonatina 4 – całkiem już niemiecka w swoich nagłych zrywach, jest bardziej rozbudowana i prezentuje szerszą paletę środków (przykł. 68).

Mezzo allegro

¹⁵⁵ Jako jedyne spośród 34 są dwuczęściowe.



69. J.A. Benda, *Sonatina 4 F-dur*, cz. I, t. 1-6 i ich odpowiednik w cz. II

* * *

Podsumowując można powiedzieć, że *Sonatiny* Jiříego Antonína Bendy są zjawiskiem typowym na osiemnastowiecznej niemieckiej scenie muzycznej. Jako kierowane do szerokiego grona odbiorców, prezentują równie szeroki przekrój stylów, zarówno wedle kryterium czasowego (od dość wczesnego stylu galant po początki klasycyzmu), jak i geograficzno-narodowościowego (styl włoski, francuski, niemiecki). Są przez to świadectwem historycznym przemian jakie przechodziła – często z wielkimi oporami – muzyka niemiecka XVIII wieku. Ich autor natomiast na stałe wpisał się do panteonu niemieckich kompozytorów jako Georg Anton Benda.

Uwagi końcowe

Jiří Antonín Benda był bez wątpienia wybitnym kompozytorem. W skali europejskiej nie zasłużył oczywiście na to, aby jego nazwisko stało się synonimem epoki (jak choćby nazwisko Bacha dla baroku, czy Mozarta dla klasycyzmu), ale w skali mniejszej, niemieckiej lub lepiej: północnoniemieckiej, zajmuje ważne miejsce w historii. Nie wiadomo jak wyglądałyby największe arcydzieła operowe klasycyzmu, gdyby Mozart nie znał i nie cenił *Medei*.

Benda korzystał z pracy i osiągnięć wielu swoich poprzedników Włochów, Francuzów i Niemców, a z kolei jego – z czasem zapomniana – praca stała się podstawą dla następnych pokoleń. Dzięki twórcom takim jak kapelmistrz gotajski, pokolenie Beethovena, mające silną ambicję tworzenia stylu niemieckiego i w stylu niemieckim, nie musiało zaczynać od zera, więcej nawet: mogło czerpać inspirację na przyszłość.

Sonatiny, wraz z sonatami i pieśniami z którymi się ukazały, przyniosły autorowi sukces wydawniczy i artystyczny. Z pewnością przyczyniła się do tego, oprócz niewątpliwego talentu ich twórcy, również bogata paleta stylów, które reprezentują. Chcąc się podobać

starym i młodym, zwolennikom stylu włoskiego i niemieckiego, wreszcie – znawcom i amatorom, są nie tylko świadectwem swojego czasu i miejsca, dokumentem historycznym, ale także wdzięcznym obiektem zainteresowania każdego współczesnego miłośnika muzyki osiemnastowiecznej.

Wykaz tekstów źródłowych

Bach Carl Philipp Emanuel, *Klaviersonaten*, red. Darrell M. Berg, Henle, München 1986-1989, Tomy I i III.

Bach Carl Philipp Emanuel, przedmowa do *Sonaten mit veränderten Reprisen* [w:] Barford Philip, *The Keyboard Music of C. P. E. Bach. Considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle*, Barrie&Rockliff, London 1965.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.

Bach Johann Christian, *Klaviersonaten*, red. E.G. Heinemann, Henle, München 1981, Tom I.

Bach Johann Sebastian, memoriał do rady miejskiej Lipska z 23 VIII 1730 [w:] Spitta Philipp, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, tłum. z niem. na ang. C. Bell, J.A. Fuller Maitland, Novello&Co, London 1899, Tom II.

Bach Johann Sebastian, przedmowa do *Inwencji i Sinfonii* [w:] Zavorský Ernest, *J.S. Bach*, przekł. M. Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985.

Bach Wilhelm Friedemann, *Une Suite et quatre Fantaisies* [w:] *Le Trésor des Pianistes*, red. A. Farrenc, L. Farrenc, Schott, Breitkopf&Haertel, Paris–Londres–Leipzig 1868, Tom XIII.

Balbastre Claude-Bénigne, *Pièces de clavecin, d'orgue et de forte piano*, red. A. Curtis, Heugel, Paris 1974.

Benda Jiří Antonín, przedmowa do *Sammlung vermischter Clavierstücke...* [w:] Jung Carsten, komentarz do CD: Benda *Lieder*, Hungaroton Classic 1999.

Benda Jiří Antonín, *Sonatine I-XXXIV*, red. J. Racek, opr. V.J. Sýkora, Editio Supraphon, Praha 1984.

Böhm Georg, *Sämtliche Werke*, red. J. Wolgast, G. Wolgast, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 1952.

Brosses Charles de, *Le Président de Brosses en Italie: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Didier, Paris 1858, Tom II.

Burney Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, T. Becket, J. Robson, G. Robinson, London 1775, Tom II.

Cherubini Luigi, *Sei Sonate per Cimbalo*, red. G. C. Ballola, Ricordi, Milano 1983.

Cimarosa Domenico, *Album per pianoforte/clavicembalo*, red. Z. Śliwiński, PWM, Kraków 1976.

Cimarosa Domenico, *Sonatas*, opr. J. Ruperink, Broekmans&van Poppel, Amsterdam 1968, Tomy I i III.

Couperin François, *Complete Keyboard Works*, Dover Publications, New York 1988.

Coyer Gabriel François, *Voyages d'Italie et de Hollande*, Duchesne, Paris 1775, Tom II.

Du Phly Jacques, *Pièces de clavecin quatrième livre*, J.M. Fuzeau, Courlay 1994.

Galuppi Baldassare, *Six Sonatas for Keyboard Instruments*, red. E. Woodcock, Galliard, London 1963.

Gerber Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält; Erster Theil A-M*, Breitkopf, Leipzig 1790.

Grosley Pierre-Jean, *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, Données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois*, De Hansy, London 1774, Tomy II i IV.

Haydn Franz Joseph, słowa o sonatach C.Ph.E. Bacha [w:] Geiringer Karl, Geiringer Irene, *Haydn*, przekł. E. Gabryś, PWM, Kraków 1985 i [w:] Rochlitz Friedrich, *Für Freude der Tonkunst*, Leipzig 1832, Tom IV.

Lacombe Jacques, *Dizionario portatile delle Belle Arti, ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia, ed alla Musica*, tłum. z franc. na toskański: nieznany, Venezia 1768.

Lalande Joseph-Jérôme le François de, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon 1769, Tom VI.

Marcello Benedetto, *Sonates pour clavecin*, red. L. Sgrizzi, L. Bianconi, Heugel, Paris 1971.

Marpurg Friedrich Wilhelm, *Des critischen Musicus an der Spree*, Berlin 1750, Tom I.

Méhul Etienne-Nicolas, *Trois Sonates Pour le Clavecin ou Piano Forte*, à Paris Chez Jouve, marchand de Musique et Facteur d'Instruments.

Moore John, *A View of Society and Manners in Italy*, printed for W. Strahan; and T. Cadell, in the Strand, London 1781, Tom II.

Morellet André, *Mémoires inédits*, Paris 1812, Tom I.

Mozart Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augspurg (sic) 1756.

Mozart Wolfgang Amadeus, *Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl*, Mayr, Salzburg 1865.

Mozart Wolfgang Amadeus, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien*

Serie VIII, Werkgruppe 23, Tom I: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*, opr. E. Reeser, Bärenreiter-Verlag, Kassel i in. 1964.

Serie IX, Werkgruppe 25, Tomy I i II: *Klaviersonaten*, opr. W. Plath, W. Rehm, Bärenreiter-Verlag, Kassel i in. 1986.

Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Tom II: *Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika)*, opr. W. Plath, Bärenreiter-Verlag, Kassel i in. 1982.

Musiker-Briefe: Eine Sammlung Briefe von C.W. von Gluck, Ph.E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy, opr. L. Nohl, Duncker u. Humblot, Leipzig 1867.

Paisiello Giovanni, *La grotta di Trofonio*, rękopiśmienna kopia, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella w Neapolu, NA- NA0059 - 16.7.29-30, Tom I.

Paisiello Giovanni, *La serva padrona*, opr. J. Dobrzański, „Pro Musica Camerata”, Warszawa 1993.

Paisiello Giovanni, list do Ferdinanda Galianiego z września 1781 r. [w:] Della Corte Andrea, *Paisiello*, Bocca, Torino 1922.

Pergolese [Pergolesi] Giovanni Battista, *La serva padrona*, red. A. Le Duc, Paris 1804.

Радищев Александр Николаевич, *Полное собрание сочинений*, red. И.К. Луппол, Г.А. Гуковский, В.А. Десницкий, Издательство Академии Наук СССР, Moskwa–Leningrad 1938, Tom I.

Rochlitz Friedrich, *Für Freude der Tonkunst*, Leipzig 1832, Tom IV.

Scarlatti Domenico, *200 sonate per clavicembalo (pianoforte)*, red. G. Balla, Editio Musica, Budapest 1977, Tom II.

Scarlatti Domenico, *Complete Keyboard Works*, red. R. Kirkpatrick, Johnson Reprint Corp., New York–London 1972, Tom I.

Telemann Georg Philipp, autobiografie [w:] Rolland Romain, *A Musical Tour Through the Land of the Past*, tłum z franc. na ang. B. Miall, New York 1922; i Zohn Steven, hasło *Telemann Georg Philipp* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan, Grove’s Dictionaries, London – New York 2001.

Telemann Georg Philipp, *Drei Dutzend Klavierfantasien*, Bärenreiter, Kassel i in. 1975.

Vigée-Lebrun Marie-Louise-Élisabeth, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Charpentier, Paris 1869.

Vivaldi Antonio, *Le quattro stagioni*, red. Á. Fodor, Editio Musica, Budapest 1983.

Bibliografia

Achaintre Nicolas-Louis, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de Bourbon*, Mansut, Paris 1825, Tom II.

Barford Philip, *The Keyboard Music of C. P. E. Bach. Considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle*, Barrie&Rockliff, London 1965.

Biron Armand-Louis de Gontaut (Duc de Lauzun), *Pamiętniki*, przekł., wstęp i przyp. S. Meller, PIW, Warszawa 1976.

Burney Charles, *The Present State of Music in France and Italy: Or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, printed for T. Becket and Co. Strand, J. Robson, New-Bond Street, and G. Robinson, Paternoster-Row, London 1773.

Della Corte Andrea, *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Laterza, Bari 1923, Tom II.

Della Corte Andrea, *Paisiello*, Bocca, Torino 1922.

Dyżewski Marek, komentarz do CD: *Musica sacromontana: Józef Zeidler*, Polskie Radio, Agencja Fonograficzna, Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Świętogórskiej im. Józefa Zeidlera, Warszawa – Gostyń 2007.

Encyklopedia powszechna, praca zbiorowa, nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Księgarza i Typografa, Warszawa 1859-68, przedruk: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984, hasła:

Brosses Karol de – [autor nieznany];

Coyer Gabryjel Franciszek – F. M. Sobieszczański;

Lalande Józef Hieronim <Le Francoise> de – [autor nieznany];

Morellet – F. H. Lewenstom;

Helfert Vladimír, *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část (Základy)*, Masarykovy University Filos. Fakult, Brno 1929.

Helfert Vladimír, *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. II. části I. díl (Gota 1750-1774)*, Masarykovy University Filos. Fakult, Brno 1934.

Jung Carsten, komentarz do CD: *Benda Lieder*, Hungaroton Classic 1999

www.keyserlingk.info

Kinder Hermann, Hilgemann Werner, *Atlas historii świata. Od czasów najdawniejszych do rewolucji francuskiej*, przekł. M. Słoń, Pruszyński i Sp., Warszawa 1999, Tom I.

Mała encyklopedia muzyki, red.S. Śledziński, PWN, Warszawa 1981, hasła: *Bach Johann Christian*; *Burney właśc. Macburney Charles*; *Busoni Ferruccio Benvenuto*; *Engel*; *Gluck Christoph Willibald*; *Gołębek Jakub*; *Haydn (Franz) Joseph*; *Janiewicz (Yaniewicz) Feliks (Szczęsny)*; *Clementi Muzio*; *Kalkbrenner Friedrich Wilhelm Michael*; *Paisiello (Paesiello) Giovanni*; *Radziwiłł Maciej*; *Reger Max Johann Baptist*; *Rossini Gioacchino Antonio*; *Schumann Robert Alexander*; *Żywny Wojciech*.

Mozart Wolfgang Amadeus, *Listy*, wybór, przekł., koment., kalendarium, indeksy I. Dembowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

Nowa encyklopedia powszechna PWN, red. D. Kalisiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, hasła: *Filip Orleański*; *Radyszczew Aleksander N.*; *Saint-Simon Louis de Rouvroy de*; *Talleyrand-Périgord Charles Maurice de*.

Orieux Jean, *Wolter czyli Królewskość Ducha*, przekł. K. Arustowicz, PIW, Warszawa 1986.

Pougin Arthur, *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du XVIIe au XVIIIe siècle*, Fischbacher, Paris 1924.

Racek Jan, wstęp do: Benda Jiří Antonín, *Sonate I-XVI*, red. J. Racek, opr. V.J. Sýkora, Editio Supraphon, Praha 1978.

Racek Jan, wstęp do: Benda Jiří Antonín, *Sonatine I-XXXIV*, red. J. Racek, opr. V.J. Sýkora, Editio Supraphon, Praha 1984.

Raszewski Zbigniew, *Bogusławski*, PIW, Warszawa 1982.

Rolland Romain, *Haendel*, przekł. M. Jarocińska, PWM, Kraków 1971.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, London 1766.

Salmonowicz Stanisław, *Fryderyk II*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1981.

Staszewski Jacek, *August III Sas*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1989.

Staszewski Jacek, *Polacy w osiemnastowiecznym Dreźnie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1986.

Sýkora Václav Jan, nota edytorska [w:] Benda Jiří Antonín, *Sonatine I-XXXIV*, red. J. Racek, opr. V.J. Sýkora, Editio Supraphon, Praha 1984.

Talbot Michael, *Vivaldi*, przekł. H. Dunicz-Niwińska, PWM, Kraków 1988.

The biographical dictionary of the Society for the diffusion of useful knowledge, przew. kom. red. lord Brougham, Longman, Brown, Green, and Longmans, London 1843; hasło: *Amalie, Anna*.

The New Encyclopaedia Britannica Ready Reference, red. Ph.W. Goetz, Encyclopaedia Britannica, Chicago 1990; hasła: *Charles Theodore*; *Wilhelm V*.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. S. Sadie, Macmillan, Grove's Dictionaries, London – New York 2001; hasla:

- Agricola Johann Friedrich* – E. Eugene Helm, Darrell Berg;
Alberti Domenico – Michael Talbot;
Albertini Gioacchino – Barbara Chmara-Żaczekiewicz;
Albrechtsberger Johann Georg – Robert N. Freeman;
Anfossi Pasquale – Michael F. Robinson, Mary Hunter, Marita Petzoldt McClymonds;
Anna Amalia [Amalie] (ii), Duchess of Saxe-Weimar – Anna Amalie Abert;
Arnold Samuel – Robert Hoskins;
Bach Carl Philipp Emanuel– Ulrich Leisinger;
Bach Johann [John] Christian– Stephen Roe;
Bach Johann Ernst– Peter Wollny;
Bach Johann Sebastian– Walter Emery, Christoph Wolff;
Bach Wilhelm Friedemann– Peter Wollny;
Balbastre [Balbâtre] Claude-Bénigne – Alan Curtis, Mary Cyr;
Baudron Antoine Laurent – Philip E.J. Robinson;
Baumgarten Karl [Carl] Friedrich – Owain Edwards;
Benda Carl Hermann Heinrich– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda Franz [František]– Douglas A. Lee;
Benda Friedrich (Wilhelm Heinrich)– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda (Johann) Friedrich Ernst– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda Friedrich Ludwig– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda Georg (Anton) [Jiří Antonín]– John D. Drake, Thomas Bauman,
Zdeňka Pilková;
Benda Jan Jiří [Johann Georg, Hans Georg]– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda Johann (Georg) [Jan Jiří]– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda Joseph– John D. Drake, Zdeňka Pilková;
Benda (Bernhardine) Juliane [Reichardt] – Nancy B. Reich;
Benda Maria Carolina [Wolf] – Nancy B. Reich;
Berezovs'ky Maksym Sozontovych – Marika Kuzma;
Berg George [?Georg] – Roger Fiske, Gerald Gifford;
Bonno Giuseppe [Bon, Josephus Johannes Baptizta; Bono, Josef] – Rudolph Angermüller, Ron Rabin;

Bortnyans'ky [Bortniansky] Dmytro Stepanovych [Bortnyansky Dmitry Stepanovich]
 – Marika Kuzma;
Böhm Georg – Hugh J. Mclean;
Brixi Viktorin (Ignác)– Vladimir Novák;
Burney Charles – Kerry S. Grant;
Cannabich (Johann) Christian (Innocenz Bonaventura)– Jean K. Wolf;
Cherubini Luigi (Carlo Zanobi Salvatore Maria) – Michael Fend;
Cimarosa Domenico – Jennifer E. Johnson, Gordana Lazarevich;
Corrette Michel – David Fuller/Bruce Gustafson;
Couperin Armand-Louis– David Fuller;
Couperin François (ii) [le grand] – Edward Higginbottom;
Da Ponte Lorenzo [Conegliano, Emmanuele] – Tim Carter, Dorothea Link;
Daquin [Dacquin, D'Acquin, D'Aquin] Louis-Claude – Jean-Paul Montagnier;
Dauvergne [D'Auvergne] Antoine – Michael A. Keller, Elisabeth Cook;
Dittersdorf Carl Ditters von [Ditters Carl] – Margaret Grave, Jay Lane;
Duphly [Duflly, Du Phly etc.] Jacques – David Fuller;
Dussek [Dusík, Dussik] Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)] –
 Howard Allen Crow;
Edelmann Jean-Frédéric [Johann Friedrich] – Michael Fend;
Esterházy – Günter Thomas;
Fasch Johann Friedrich – Gottfried Küntzel;
Fiocco Joseph Hector– Lewis Reece Baratz;
Forqueray Antoine ['le père'] – Lucy Robinson;
Forqueray Jean-Baptiste(-Antoine) ['le fils'] – Lucy Robinson;
Galuppi Baldassare – Dale E. Monson;
Gazzaniga Giuseppe – Rudolph Angermüller, Mary Hunter, Caryl L. Clark;
Goethe Johann Wolfgang von – Philip Weller;
Graun Carl Heinrich– Christoph Henzel;
Graun Johann Gottlieb– Christoph Henzel;
Graupner Christoph – Andrew D. McCredie;
Greene Maurice – H. Diack Johnstone;
Guglielmi Pietro [Pier, Piero] Alessandro– James L. Jackman, Kay
 Lipton, Mary Hunter;
Haydn (Franz) Joseph – James Webster, Georg Feder;

Heinichen Johann David – George J. Buelow;
Hasse Johann Adolf [Adolph] – Sven Hansell;
Hataš Anna Franziska [Anna Františka] Benda [Hatašová] – Milan Poštolka;
Hataš Dismas (Thaddeus) – Milan Poštolka;
Hataš Heinrich Christoph – Milan Poštolka;
Honauer Leontzi – Elaine Keillor;
Jommelli [Jomelli] Niccolò [Nicolò] – Marita P. McClymonds, Paul Cauthen,
 Wolfgang Hochstein, Mauricio Dottori;
Jones John – Gerald Gifford;
Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh] Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius] – Milan
 Poštolka;
Lampugnani Giovanni Battista (ii) – Michael F. Robinson, Fabiola Maffei, Rossella
 Garibbo;
Louis Ferdinand [Friedrich Christian Ludwig], Prince of Prussia – Barbara H.
 McMurtry;
Marcello Benedetto Giacomo – Eleanor Selfridge-Field;
Maria Antonia Walpurgis, Electress of Saxony – Gerhard Allroggen;
Marpurg Friedrich Wilhelm – Howard Serwer;
Martín y Soler (Atanasio Martín Ignacio) Vicente (Tadeo Francisco Pellegrin)
 [Martini, Vincenzo, lo Spagnuolo (il Valenziano); Martini, Ignaz] – Dorothea
 Link;
Marx (Friedrich Heinrich) Adolf Bernhard [Samuel Moses] – Sanna Pederson;
Méhul Etienne-Nicolas – M. Elizabeth C. Bartlet;
Mendelssohn(-Bartholdy) (Jacob Ludwig) Felix – R. Larry Todd;
Metastasio [Trapassi] Pietro (Antonio Domenico Bonaventura) – Don Neville;
Milwid [Milewicz] Antoni – Zygmunt M. Szweykowski;
Monn [Mann] Matthias Georg [Johann; Georg Matthias] – Judith Leah Schwartz;
Morlacchi Francesco (Giuseppe Baldassare) – Biancamaria Brumana;
Mozart (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus – Cliff Eisen, Stanley Sadie;
Mozart (Johann Georg) Leopold – Cliff Eisen;
Mysliveček [Mysliweczek, Misliweczek, Misliveček] Josef – Daniel E. Freeman;
Neumeister Erdmann – Kerala J. Snyder;
Nichelmann Christoph – Douglas A. Lee;
Paisiello Giovanni – Michael F. Robinson;

Paradies [Paradisi] (Pietro) Domenico – Donald C. Sanders;
Pergolesi Giovanni Battista – Helmut Hücke, Dale E. Monson;
Pescetti Giovanni Battista – John Walter Hill;
Piccinni (Vito) Niccolò [Nicola] (Marcello Antonio Giacomo) – Dennis Libby, Julian
 Rushton, Mary Hunter, James L. Jackman, Marita P. McClymonds, David
 Charlton;
Pisendel Johann Georg – Pippa Drummond;
Quantz Johann Joachim – Edward R. Reilly, Andreas Giger;
Rameau Jean-Philippe – Graham Sadler;
Reicha [Rejcha] Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton] – Peter Eliot Stone;
Reutter (Johann Adam Joseph Karl) Georg (von) (ii) – David Wyn Jones;
Rosetti [Rösler, Rössler] Antonio [Anton] – Sterling E. Murray;
Rousseau Jean-Jacques – Catherine Kintzler;
Royer Joseph-Nicolas-Pancrace – Lionel Sawkins, David Fuller;
Rust Friedrich Wilhelm – Lutz Buchmann;
Sacchini Antonio (Maria Gasparo Gioacchino) – David Dichiera, Joyce Johnson
 Robinson.
Salieri Antonio – Jane Schatkin Hettrick, John A. Rice;
*Sammartini [St Martini, San Martini, San Martino, Martini, Martino] Giovanni
 Battista* – Bathia Churgin;
*Sammartini [S Martini, St Martini, San Martini, San Martino, Martini, Martino]
 Giuseppe [Giuseffo] (Francesco Gaspare Melchiorre Baldassare)* – Bathia
 Churgin;
Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspare) – Roberto Pagano, Malcolm Boyd,
 Edwin Hanley;
Scarlatti (Giuseppe) Domenico – Roberto Pagano, Malcolm Boyd;
Schobert Johann [Jean] – Herbert C. Turrentine;
Schweitzer Anton – Thomas Bauman;
Seixas (José António) Carlos de – Klaus F. Heimes;
Soler (Ramos) Antonio (Francisco Javier José) – Frederick Marvin;
Stamitz [Stamic] Anton (Thadäus Johann Nepomuk) – Eugene K. Wolf, Jean
 K. Wolf;
Stamitz [Stamic] Carl (Philipp) – Jean K. Wolf, Eugene K. Wolf;
Stefani Jan – Zofia Chechlińska;

Stölzel [Stöltzel, Stözl] Gottfried Heinrich – Fritz Hennenberg;
St Petersburg – Lyudmila Kovnatskaya;
Sturm und Drang – Daniel Heartz, Bruce Alan Brown;
Swieten Gottfried (Bernhard), Baron van – Edward Olleson;
Tartini Giuseppe – Pierluigi Petrobelli;
Telemann Georg Philipp – Steven Zohn;
Toeschi Carl Joseph – Robert Münster;
Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wanhal, Wanhall] Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel] – Paul R. Bryan;
Vienna – Theophil Antonicek, Derek Beales, Leon Botstein, Rudolf Klein, H. Goertz;
Vivaldi Antonio (Lucio) – Peter Ryom;
Wagenseil Georg Christoph – John Kucaba, Bertil H. Van Boer;
Walther Johann Gottfried – George J. Buelow;
Wolf Ernst Wilhelm – G. Kraft, Thomas Bauman, Vera Funk;
Żywny Wojciech [Adalbert] [Živný, Vojtěch; Zhyvny, Ziwny, Žiwny, Zwiny] – Zofia Chechlińska.

Węcowski Jan, komentarz do CD: *Symfonie polskie*, Polskie Nagrania Edition, Warszawa 1997.

Zavorský Ernst, *J.S. Bach*, przekł. M. Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985.