

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Marcin Kucharczyk

PERSPEKTYWY WYKONAWCZE
PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI KLAWISZOWEJ
CARLA PHILIPPA EMANUELA BACHA:
ORGANOWA INTERPRETACJA
SONAT, ROND I FANTAZJI
ZE ZBIORU
„FÜR KENNER UND LIEBHABER”

Opis artystycznej pracy doktorskiej
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Dariusz Bąkowski-Kois

Kraków 2024

Oświadczenie promotora artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 4 listopada 2024

Podpis promotora 

Oświadczenie autora artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr. hab. Dariusza Bąkowskiego-Kois i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Kraków, 4 listopada 2024

Podpis autora 

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
für Kenner und Liebhaber: sonaty, ronda, fantazje

PROGRAM DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Sonata A-dur Wq 55/4, H 186

- 1. *Allegro assai*.....[5.01]
- 2. *Poco adagio*..... [5.47]
- 3. *Allegro*.....[4.54]
- 4. **Rondo F-dur Wq 57/5, H 266**.....[6.45]
- 5. **Fantazja C-dur Wq 59/6, H 284**.....[10.24]
- 6. **Rondo B-dur Wq 58/5, H 267**.....[6.34]
- 7. **Fantazja C-dur 61/6, H 291**.....[6.38]
- 8. **Rondo E-dur Wq 57/1, H 265**.....[9.38]
- Sonata A-dur Wq 56/6, H 270**
- 9. *Allegretto*[3.23]
- 10. *[Allegretto]*[3.18]

Total time: 62.36

Realizacja nagrania:

22-24 kwietnia 2024

Kościół Akademicki św. Anny w Warszawie

Budowniczy instrumentu:

Martin Pflüger (1992)

Pflüger Orgelbau, Feldkirch, Vorarlberg, Austria

Nagranie, montaż i mastering:

Classical Sound Studio Paweł Ożga

Przygotowanie instrumentu:

Piotr Duda

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	6
I.1. Carl Philipp Emanuel Bach – sylwetka Kompozytora i znaczenie jego dokonań na tle dorobku twórców epoki	8
I.2. Twórczość klawiszowa C. Ph. E. Bacha ze szczególnym uwzględnieniem dorobku organowego oraz zbioru <i>für Kenner und Liebhaber</i> na tle muzyki przeznaczonej na klawesyn, klawikord i pianoforte. Atrybucja instrumentalna ...	14
II. Od zagadnień formalnych po problematykę ekspresji: analityczne ujęcie sonat, rond i fantazji zawartych w programie dzieła artystycznego	
1. Sonaty A-dur:	
„wielka” Wq 55/4, H 186 oraz „mała” Wq 56/6, H 270	31
2. Ronda:	
E-dur Wq 57/1, H 265, F-dur W57/5, H 266, B-dur Wq 58/5, H 267	47
3. Fantazje C-dur:	
„wielka” Wq 59/6, H 284 oraz „mała” Wq 61/6, H 291	61
III. Zakres przyjętych rozwiązań. Zagadnienia wykonawcze	
1. Charakterystyka instrumentarium: dyspozycja	68
2. Registracja – barwa – dynamika	72
3. Od metrum i agogiki po akcentuację oraz narrację	105
4. Długość trwania dźwięku – artykulacja	119
5. Zdobnictwo	128
PODSUMOWANIE	147
BIBLIOGRAFIA	149
APPENDIX I	153
APPENDIX II	160

PRZEDMOWA

Inspiracją dla podjęcia rozważań o adekwatności wykonywania późnej twórczości klawiszowej Carla Philippa Emanuela Bacha na organach stały się dla mnie wydarzenia VII Ogólnopolskiego Konkursu Organowego im. Bronisława Rutkowskiego w Krakowie (2019), a konkretnie wymóg wykonania Fugi g-moll Wq 119/5 (jako utworu obowiązkowego), która według opinii wielu – zarówno części jurorów, jak i biorących udział, a także zgromadzonej publiczności – sprawiła największe trudności uczestnikom mimo, że reszta programu łatwa nie była. Osobną kwestią pozostaje proveniencja tej i innych fug zważywszy, iż zawierają one dźwięki znajdujące się poza skalą organów, a mimo to, jako utwory ściśle polifoniczne, zaliczane są powszechnie do organowego dorobku C. Ph. E. Bacha. Zarówno ta fuga, jak i większość pozostałych, charakteryzuje się wielkimi wymogami natury technicznej, którym musi podołać wykonawca; wymogi te nie są oczywiście jedynymi.

W 2014 roku świat muzyczny obchodził jubileusz 300-lecia urodzin Kompozytora, który zaowocował licznymi publikacjami, koncertami, nagraniami, a nade wszystko (trwającym latami) wydaniem pomnikowej edycji kompletu jego dzieł pod naczelną redakcją Sir Christophera Hogwooda. Katedra Organów krakowskiej Akademii Muzycznej również uczciła rok jubileuszowy: Profesorowie Andrzej Białko i Dariusz Bąkowski-Kois wykonali w ramach dwóch koncertów komplet organowych utworów Kompozytora; także w Katedrze Instrumentów Dawnych odbywały się liczne wydarzenia muzyczne. Rocznicą zasadniczo stała się dla świata muzyki dawnej impulsem do dalszych pogłębionych studiów nad wykonawstwem poinformowanym historycznie oraz przyczyniła do jeszcze większej popularyzacji muzyki „okresu przejściowego”.

Klawiszowy styl kompozytorski C. Ph. E. Bacha w sposób naturalny podlegał ewolucji. Najwięcej utworów przeznaczonych na *Tasteninstrumenten* solo pochodzi z berlińskiego okresu twórczości (1738/40-1768); czas ten był także najbardziej płodnym na gruncie muzyki kameralnej, w związku z pełnionymi wówczas obowiązkami dworskimi. W okresie hamburskim (1768-1788) Kompozytor, jako dyrektor muzyczny pięciu kościołów głównych, zajmował się przede wszystkim oprawą muzyczną celebracji we wnętrzach świątyń, nie zaniedbał jednakże pisania solowych kompozycji klawiszowych, których styl w tym czasie nabrał – z jednej strony skrajnie wirtuozowskiego wymiaru, z drugiej zaś – pogłębionych cech wyrazu osobistego.

W późnej twórczości Carla Philippa, przede wszystkim instrumentalnej (solowej jak i kameralnej), ale także na gruncie wokalnie-instrumentalnej, wzmocniła się zatem jeszcze bardziej rola kontrastu i dramaturgii (obecna już od najwcześniejszych faz twórczości) i sprawiła, że Kompozytor stał się najbardziej reprezentatywnym, wręcz sztandarowym twórcą nurtu *Burzy i naporu* (*Sturm und Drang*).

Utwory organowe C. Ph. E. Bacha doczekały się rejestracji fonograficznych, również pozostała twórczość klawiszowa była niejednokrotnie nagrywana, nikt natomiast dotychczas nie dokonał nagrania utworów ze zbioru *für Kenner und Liebhaber* na organach. Realizacja tego przedsięwzięcia ma szansę wprowadzenia nowej jakości w odniesieniu do osiemnastowiecznej muzyki klawiszowej, stanowi ponadto wielkie wyzwanie natury instrumentalnej oraz pole do badań i analizy zastosowanych rozwiązań. Powyższe pozostają zasadniczą kanwą rozważań na kartach niniejszego opisu dzieła artystycznego, najistotniejszymi są tu kwestie wykonawcze właściwe sztuce gry na pianoforte, klawikordzie czy klawesynie w perspektywie ich możliwości realizacyjnych na organach. Zagadnienia analityczne, jak również ściśle historyczne, zostały omówione w sposób możliwie skrócony z uwagi na ich obecność w dotychczasowych pracach naukowych i na rynku wydawniczym.

Projekt niniejszy zakłada zatem konieczność rozwiązania wielu problemów natury agogicznej, artykulacyjnej, dynamicznej, rejestracyjnej, emocjonalnej, kwestii ambitusu (zakresu klawiaturowego), a nade wszystko wiąże się z wielkimi wymogami technicznymi, którym sprostać musi zarówno wykonawca jak i instrument: w całej drugiej połowie XVIII stulecia trudno bowiem znaleźć zbiór, który zawierałby aż tak zintensyfikowane nagromadzenie zarazem pierwiastka wirtuozowskiego jak i afektywnego. Jego tytuł – „für Kenner und Liebhaber” („dla Znamców i Miłośników/Amatorów”) był zapewne zabiegiem marketingowo-wydawniczym, mającym na celu sprzedaż poszczególnych tomów w jak największej ilości; podobnie czynili też inni twórcy (Johann Nicolaus Forkel, Johann Carl Friedrich Rellstab, Carl Hanke). Poziom technicznych trudności utworów pomieszczonych w Zbiorze zdaje się wykluczać jednakże z grona ich wykonawców osoby o słabszym przygotowaniu warsztatowym, co być może było powodem, iż publikowane kolejno tomy nie cieszyły się aż takim wzięciem jak w przypadku innych mistrzów: można przypuszczać, że utwory były po prostu zbyt trudne. *Opus Magnum* hamburskiego Bacha spotkało się natomiast z wielkim uznaniem kompozytorów ówczesnych i wywarło niewątpliwie ogromny wpływ na potomnych.

I.1. Carl Philipp Emanuel Bach – sylwetka Kompozytora¹ i znaczenie jego dokonań na tle dorobku twórców epoki

Postać i dzieło Carla Philippa Emanuela Bacha doczekały się przez okres ponad trzystu lat od jego urodzin szeregu opracowań, analiz i wydań. Najbardziej sztanarowym dziełem z perspektywy dzisiejszych dokonań muzykologicznych jest obecnie niewątpliwie fundamentalna pozycja Siegberta Rampego, której drugie wydanie ukazało się z okazji jubileuszu². Nieco wcześniej na polskim rynku wydawniczym furorę zrobiła praca doktorska autorstwa Aliny Mądry, wydana następnie w postaci książkowej jako biografia Kompozytora³. Swój doktorat, zrealizowany we wrocławskiej Akademii Muzycznej (2015), poświęcił organowej twórczości Carla Philippa Marcin Augustyn⁴. Relatywnie najpóźniej na naszym rynku wydawniczym (2017) ukazało się polskie wydanie fundamentalnego dzieła Kompozytora *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* w przekładzie Joanny Soleckiej⁵.

Życie i twórczość Carla Philippa Emanuela Bacha – powszechnie uznane za posiadające ogromne znaczenie dla rozwoju muzyki – nie wymagają zatem specjalnych omówień czy rozważań na gruncie badań takich jak niniejsza praca doktorska zwłaszcza, że sam Kompozytor był twórcą swej *Autobiografii*. Skrót z przymysłów Carla Philippa Emanuela Bacha nad swą osobą i znaczeniem jego własnego dzieła ukazał się w 1773 r. w dziele Charlesa Burney’a poświęconego stanowi muzyki na terenie Rzeszy niemieckiej w osiemnastym stuleciu⁶. Publikacja ta doczekała się przekładu polskiego⁷, który niemniej – podobnie jak anglojęzyczne wydanie oryginalne – nie zawiera pełnego

¹ Na kartach niniejszego opisu w odniesieniu do C. Ph. E. Bacha zastosowano zapis z wielkiej litery, w ujęciu: tego konkretnego (kompozytora), a więc zastępującym nazwisko. Podobnie „Zbiór” (analogicznie z wielkiej litery) odnosi się każdorazowo do omawianej kolekcji *für Kenner und Liebhaber*, zastępując tytuł.

² S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber Verlag, wyd. 2, Laaber, Lilienthal 2014.

³ A. Mądry, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka – stylistyka – dzieło*, Poznań 2003.

⁴ M. Augustyn, *Sonaty Carla Philippa Emanuela Bacha na organy solo – zastosowanie środków fakturalnych, stylistycznych i interpretacyjnych jako czynników decydujących o wyborze rodzaju instrumentu klawiszowego*, Kraków 2014.

⁵ C. Ph. E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przekł. Joanna Solecka & Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2017.

⁶ Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 1st ed., London 1773.

⁷ Ch. Burney, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej historii muzyki*, przekł. Jakub Chachulski na podst. wyd. Oxford University Press 1959, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018.

tekstu autorstwa Carla Philippa. Najprawdopodobniej pierwsze kompletne polskie tłumaczenie całości *Autobiografii* przedstawia załączony Appendix I⁸.

Na profil twórczości Kompozytora w sposób oczywisty rzutował przebieg jego pracy zawodowej. Przez 30 lat związany był z dworem berlińskim (1738/40-1768): będąc nadwornym kompozytorem, kapelmistrzem i akompaniатorem Fryderyka II musiał skupić zasadniczą uwagę na twórczości kameralnej. Omawiany okres to czas największego rozkwitu stylu *galant* w Europie i w twórczości samego Carla Philippa: powstają wówczas koncerty na rozmaite instrumenty z towarzyszeniem orkiestry, liczne sonaty i utwory kameralne. Jak powszechnie wiadomo, sam Kompozytor nie był jednak przesadnie szczęśliwy na poczdamskim dworze; uważał, że jego muzyka jest ograniczana poprzez konieczność podporządkowania się gustom dworskim, w tym Jego Królewskiej Mości – jego mecenasa: czuł się zatem w pewnym sensie skrupowany twórczo. Jego pozycja zawodowa również nie była szczególnie prestiżowa: był jednym z kilku akompaniatorów króla i z pewnością nie tym z muzyków, który opłacany był w sposób najbardziej spektakularny⁹. W efekcie przez wiele lat starał się o zwolnienie z pracy, jednak spotykał się z odmową; najprawdopodobniej Fryderyk II zdawał sobie sprawę z tego jak znakomitego kompozytora posiada na dworze i mimo osobistej niechęci do niego, nie chciał go utracić. Wreszcie w 1767/68 roku doszło do przełomu: udało się Carlowi Philippowi uzyskać zwolnienie i objąć wakujące po śmierci jego ojca chrzestnego Georga Philippa Telemanna († 25 czerwca 1767) stanowisko dyrektora muzycznego pięciu luterkańskich kościołów głównych Hamburga, który pełnił uprzednio tę funkcję przez okres bez mała pięciu dekad.

Hamburg w owych czasach (w odróżnieniu od Berlina) był tętniącym życiem wolnym miastem, które nie było podporządkowane reżimowi politycznemu czy gospodarczemu, a co za tym idzie – kulturowemu. Jako miasto cesarskie cieszył się licznymi przywilejami i będąc największą oraz najprawdopodobniej najbogatszą aglomeracją ówczesnej Rzeszy (potęga i dominacja Hamburga datowała się od czasu schyłku potęgi hanzeatyckiej Lubeki), dysponował sporymi funduszami na rozwijanie

⁸ Tłumaczenie własne na podst. pierwszego (kompletnego) niemieckiego wydania *Autobiografii* w *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. 3, *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, na bazie którego *Autobiografię* opublikowano w monumentalnym wydaniu dzieł wszystkich C. Ph. E. Bacha w edycji Packarda w angielskim tłumaczeniu Paula Corneilsona; The Packard Humanities Institute, Los Altos 2017.

⁹ Z pewnością sytuacji nie polepszał bezkompromisowy charakter C. Ph. E., który niejednokrotnie ponoć wytykał monarsze oczywiste błędy w jego wykonaniach fletowych; w efekcie relacje pomiędzy władcą a jego najznakomitszym kompozytorem bywały burzliwe; A. Mądry, *Carl Philipp...*, s. 169-171.

działalności kulturalnej, w tym muzyki – tak świeckiej, jak religijnej. Objąwszy funkcję „kreatora” muzyki luterkańskiej w Hamburgu, Carl Philipp stał się faktycznym decydentem i realnym twórcą lokalnej kultury muzycznej drugiej połowy XVIII stulecia; tym samym mógł cieszyć się dużo bardziej posuniętą wolnością niżli w okresie berlińskim. Do jego obowiązków należało przygotowywanie kantat, opracowań psalmów, okolicznościowych kompozycji, mógł również tworzyć muzykę instrumentalną wyzwoloną z okowów dworskiej etykiety. Efektem powyższego stało się stosowanie dużo swobodniejszej formy, struktury i faktury, w efekcie – zmiana charakteru jego kompozycji: tyczy się to zarówno utworów kameralnych (gdyż do takich należy zaliczyć np. koncerty, w tym klawesynowe – dziś wykonywane z towarzyszeniem orkiestry, ale wówczas przeznaczone do wykonań w pojedynczej obsadzie: koncerty klawesynowe, zarówno w okresie berlińskim jak i hamburskim powstawały na prywatne potrzeby Kompozytora, który wykonywał je w pojedynczej obsadzie w gronie przyjaciół, często znakomitych muzyków, samemu realizując partię klawesynu)¹⁰, jak i solowych kompozycji klawiszowych. Najlepszą egzemplifikacją, wręcz ucieleśnieniem obecności tych tendencji i ekspansji stylu swobodnego, jest powstały w ciągu ostatniej dekady życia Kompozytora sześciotomowy zbiór *für Kenner und Liebhaber*.

Już za życia C. Ph. E. Bach cieszył się ogromną sławą, renomą i estymą. Był uznawany za najwybitniejszego klawikordzistę swych czasów, znakomitego wirtuoza instrumentów klawiszowych i wybitnego pedagoga. W czasach dzisiejszych jest uważany za największego i zarazem najbardziej wpływowego kompozytora krajów protestanckich drugiej połowy XVIII stulecia¹¹. Po jego śmierci wdowa Johanna Maria wystawiła na sprzedaż kolekcję instrumentów klawiszowych składającą się z pięciooktawowego klawesynu, pianoforte oraz dwóch (również pięciooktawowych) klawikordów. Fakt, że Kompozytor posiadał dwa klawikordy może wskazywać na jego szczególną predylekcję do tego instrumentu: we wstępie do *Versuch*, omawiając zalety i wady klawesynu, pianoforte i klawikordu sam podkreślał, że to właśnie klawikord jest instrumentem, który pozwala najtrafniej ocenić grającego¹².

¹⁰ „Since evidence is lacking for regular performances of Bach’s keyboard concertos at court, it seems most likely that he played them in small social gatherings of his immediate circle of friends and colleagues”; Wstęp do: Carl Philipp Emanuel Bach, *Series III: Orchestral Music, Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX*, ed. Jane R. Stevens, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2011, s. xiv.

¹¹ M.in. Christoph Wolff i Ulrich Leisinger na łamach biografii Kompozytora w oxfordzkim słowniku Grove’a.

¹² *Versuch...*, Przedmowa, pkt 11: *O prawdziwej sztuce gry...*, s. 40; Przedmowa do: Carl Philipp Emanuel Bach, *Series I: Keyboard Music, Organ Works*, ed. Annette Richards i David Yearsley, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2008, s. ix.

Muzyka tzw. okresu przejściowego, czyli drugiej połowy osiemnastego stulecia (ze szczególnym akcentem na piątą, szóstą i siódmą dekadę), cieszy się stale rosnącą popularnością na terenie całej Europy, w tym również naszego kraju: powstają liczne doskonałe nagrania tej na nowo odczytanej literatury, uwzględniające dokonania i zdobycze „wykonawstwa historycznie poinformowanego”; w tym nurcie twórczości mieszczą się również realizacje fonograficzne dorobku Carla Philipa Emanuela.

Istnieje przekonanie, iż okres przejściowy, jak również doba klasycyzmu, nie były czasem szczególnie łaskawym dla organów. Powszechnie przyjmuje się, że instrument ten odchodził wówczas w zapomnienie, zaś dzieła powstałe w omawianym okresie charakteryzuje daleko posunięte uproszczenie, same zaś organy stawały się niepopularne w perspektywie nowych wyzwań, jakie stawiała instrumentarium nowopowstająca estetyka: miało to związek z homofonizacją muzyki i nową koncepcją prowadzenia kantyleny, w efekcie czego literatura muzyczna poczęła odznaczać się znacznie dalej posuniętą lekkością. Wydawało się, iż organy, z uwagi na swe pewne ograniczenia techniczne, nie były w stanie sprostać tym wymogom i dlatego kompozytorzy przestali się nimi interesować. Nowsze badania ukazują połowiczność prawdziwości takiego ujęcia tej kwestii: druga połowa osiemnastego wieku to okres, w którym działa bowiem wielu renomowanych, wybitnych organistów, których utwory należy uznać za niezwykle znaczące, zarówno ówczesnie, jak i dla dalszego rozwoju koncepcji pisania na ten instrument.

Na polskim rynku wydawniczym ukazała się kilkanaście lat temu praca habilitacyjna Andrzeja Mikołaja Szadejki poświęcona twórczości organowej Friedricha Christiana Mohrheima oraz Johanna Gottfrieda Mütthela¹³. Kompozytorzy ci odegrali bezsprzecznie wielką rolę w kształtowaniu się estetyki muzyki organowej po Johannie Sebastianie Bachu, nie byli jednakże w swym dziele osamotnieni. Obok działającego w Gdańsku Mohrheima (ca. 1719-1780) i głównie w Rydze Mütthela (1728-1788), którzy na organy tworzyli zarówno opracowania chorałowe, utwory triowe, jak i większych rozmiarów formy (u Mütthela fugi, fantazje, w tym słynna *Fugenfantasie in C*) na terenie państw niemieckich tworzyła liczna grupa kompozytorów, w tym Gottfried August Homilius (1714-1785, Drezno), Johann Peter Kellner (1705-1772, Gräfenroda), Johann

¹³ A. M. Szadejko, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Mütthela (1728-1788). Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2010.

Christoph Kittel (1732-1809, Erfurt), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783, Berlin), Johann Ludwig Krebs (1713-1780, Altenburg), Johann Tobias Krebs (1690-1762, Buttstädt), czy Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795, Berlin), piszących liczne preludia, toccaty i fugi, fantazje, tria oraz chorały. Nie sposób pominąć również twórczości pozostałych synów Johanna Sebastiana: działającego w Halle i Berlinie Wilhelma Friedemanna Bacha (1710-1784), który na organy postawił po sobie łącznie jedenaście fug i kilka opracowań chorałowych, „bückeburskiego” Bacha, Johanna Christopha Friedricha (1732-1795), autora przypisywanej mu jedynej fughetty B-A-C-H, czy prawdziwie kosmopolitycznego Johanna Christiana (1735-1782), związanego przede wszystkim z Londynem i Mediolanem (fuga B-A-C-H). Twórczość klawiszowa synów Bacha skierowana jest głównie ku instrumentom strunowym (podobnie jak i utwory Carla Philippa); dorobek organowy Kompozytora również nie jest szczególnie obfity, jednakże na tle twórczości braci – relatywnie imponujący.

Siła oddziaływania geniuszu Carla Philippa Emanuela Bacha była w sposób oczywisty związana ze spektrum gatunkowym które uprawiał, a więc rodzajami muzyki w zakresie której wypowiadał się artystycznie, co oczywiście uzależnione było od zapotrzebowania w ramach wykonywanej profesji. Nigdy *sensu stricte* nie realizował się w zawodzie organisty: chociaż dwukrotnie ubiegał się o taką posadę, pierwszy raz w Naumburgu w 1734 i powtórnie w Zittau w 1753, w obydwóch przypadkach starania jego zakończyły się niepowodzeniem¹⁴. Przez pierwszą połowę życia związany był z dworską kameralistyką instrumentalną, zaś przez dwie ostatnie dekady uprawiał solową muzykę klawiszową, również twórczość kameralną, ale przede wszystkim muzykę wokalną – na szeroką skalę. Paradoksalnie kariera zapewne najzdolniejszego z synów największego organisty krajów niemieckich I połowy XVIII stulecia w żadnym momencie nie była zasadniczo związana z organami, wyjąwszy krótki epizod, kiedy jako pedagog nauczał najmłodszą siostrę króla – Annę Amalię Hohenzollern, która stała się jego mecenaską, protektorką, jak i patronką wielu artystów XVIII-wiecznej muzycznej sceny Brandenburgii. W okresie związków artystyczno-dydaktycznych z Anną Amalią, a więc zwłaszcza w latach pięćdziesiątych XVIII stulecia, Carl Philipp miał zatem możliwość oddziaływania również jako kompozytor organowy, być może był zarazem

¹⁴ W konkursie w Zittau współzawodnikami m.in. byli: jego szwagier Johann Christopf Altnikol, starszy brat Wilhelm Friedmann Bach oraz Gottfried August Homilius; wszyscy byli uczniami J. S. Bacha; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xi-xii. Kandydatów było łącznie dziewięcioro, wygrał Johann Trier (1716-1789), organista z Themar w Turyngii, być może kolejny uczeń J. S. Bacha, który w efekcie pełnił obowiązki dyrektora muzycznego i organisty kościoła św. Jana w Żytawie od 1754 do śmierci.

współkonsultantem przy budowie słynnego instrumentu *Amalienorgel*, który obecnie pomieszczony jest w Karlshorst pod Berlinem. Z tego właśnie czasu pochodzą utwory organowe Carla Philippa Emanuela, niemniej jego związki z organami *sensu largo* były i pozostały iluzoryczne: sam w jednym z listów pod koniec życia wypowiadał się nawet, że zatracił już umiejętność gry na pedale¹⁵. Ta uwaga Kompozytora pochodzi jednakże dopiero z hamburskiego okresu; trudno bowiem sobie wyobrazić, aby przystępując do konkursu na stanowisko organisty (jak np. wspomniany konkurs żytawski z 1753 roku) nie był wyposażony w komplet kompetencji umożliwiających stawanie w szranki z najsłynniejszymi organistami epoki. Dwa lata po wspomnianym konkursie w jednym z listów Christoph Friedrich Nicolai wychwalał mistrzostwo Carla Philippa w zakresie gry organowej i podkreślał jego niezrównane zdolności w zakresie wydobywania niuansów oraz ekspresji gry uzyskiwane na instrumencie (mimo, iż ten – w przeciwieństwie do jego umiłowanego klawikordu – nie był zdolny do oddawania głębi cieniowania dynamicznego)¹⁶.

Biorąc pod uwagę ogromny rozmiar spuścizny twórczej jaką pozostawił po sobie Carl Philipp Emanuel Bach oraz jej zróżnicowanie pod względem obsady trzeba jednoznacznie stwierdzić, iż kompozytorski dorobek organowy posiada z tej perspektywy znaczenie raczej skromne: na ponad 100 tomów, z których składa się kompletne wydanie dzieł wszystkich Kompozytora, utwory organowe zajmują zaledwie jeden tom, zaś łączny czas trwania wszystkich kompozycji w nim pomieszczonych jest zbliżony do dwóch godzin. Zatem porównanie procentowego udziału twórczości organowej wobec całości dorobku, w odniesieniu do analogicznego stosunku u innych kompozytorów (jak np. Johann Ludwig Krebs) tym bardziej pozycjonuje dziedzictwo organowe Carla Philippa jako relatywnie marginalne. Z drugiej jednak strony należy podkreślić, że dla organistów twórczość ta, jako reprezentatywna dla prądów estetycznych okresu przejściowego, posiada znaczenie nie do przecenienia.

¹⁵ Wspomina o tym Burney w swoich pismach w związku z wizytą w Hamburgu w 1772; „[he] has so long neglected organ-playing, that he says he has lost all use of the feet”; Ch. Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, [za:] Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s.xi.

¹⁶ C. F. Nicolai w liście z 1755 do Johanna Jacoba Bodmera: „Wollen Sie aber ein Beispiel haben, wie man die tiefsten Geheimnisse der Kunst, mit allem, was der Geschmakk schätzbares hat, verbinden können, so hören Sie den vortreflichen Berlinischen Bach auf der Orgel“, [za:] Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xii.

I.2. Twórczość klawiszowa C. Ph. E. Bacha ze szczególnym uwzględnieniem dorobku organowego oraz zbioru *für Kenner und Liebhaber* na tle muzyki przeznaczonej na klawesyn, klawikord i pianoforte. Atrybucja instrumentalna

Owocem najnowszego stanu badań, uaktualnionego licznymi kwerendami związanymi z obchodami jubileuszu 300-lecia urodzin Kompozytora, stało się wydanie monumentalnego zbioru dzieł wszystkich przez The Packard Humanities Institute. Całość tego imponującego założenia wydawniczego pod redakcją generalną Sir Christophera Hogwooda przedstawia się następująco:

- I. Muzyka klawiszowa
 - 1. Sonaty pruskie i wirtemberskie
 - 2. Sonaty z odmiennymi reprzyzami
 - 3. *Probestücke*, łatwe sonaty i „do użytku dam”
 - 4. Zbiór *Kenner und Liebhaber*
 - 5. Inne sonaty wydane
 - 6. Sonaty z rękopisów
 - 7. Wariacje
 - 8. Miscellanea
 - 9. Utwory organowe
 - 10. Opracowania utworów orkiestrowych
- II. Muzyka kameralna
 - 1. Sonaty solowe
 - 2. Sonaty triowe
 - 3. Tria klawiszowe
 - 4. Sonaty *accompagnato*
 - 5. Kwartety i inne utwory kameralne
- III. Muzyka orkiestrowa
 - 1. Symfonie berlińskie
 - 2. Symfonie hamburskie
 - 3. Symfonie na dwanaście głosów *obbligato*
 - 4. Koncerty fletowe

5. Koncerty obojowe
 6. Koncerty wiolonczelowe
 7. Koncerty klawiszowe wydane
 8. Sześć koncertów na *cembalo concertato*
 9. Koncerty klawiszowe z rękopisów
 10. Koncerty na dwa instrumenty klawiszowe
 11. Sonatiny klawiszowe (z towarzyszeniem) wydane
 12. Sonatiny klawiszowe (z towarzyszeniem) z rękopisów
 13. Sonatiny na dwa instrumenty klawiszowe (z towarzyszeniem)
- IV. Pasje i oratoria
1. *Izraelici na pustyni*
 2. *Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa*
 3. *Passions-Cantate*
 4. Pasje wg św. Mateusza
 5. Pasje wg św. Marka
 6. Pasje wg św. Łukasza
 7. Pasje wg św. Jana
- V. Utwory chóralne (6 tomów: Magnificat, kantaty, miscellanea)
- VI. Pieśni i kameralna muzyka wokalna (4 tomy)
- VII. Dzieła teoretyczne
1. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I*
 2. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II*
 3. *Versuch* – komentarz krytyczny
- VIII. Suplement
1. Kadencje, ornamentacje i studia kompozytorskie
 2. *Polyhymnia Portfolio*
 3. Libretta
 4. Portrety
 5. Katalogi historyczne
 6. Źródła i rękopisy
 7. Indeksy

W ten sposób w 116 tomach pomieszczono całość dorobku Kompozytora wraz z komentarzem krytycznym. Uporządkowanie tej bogatej spuścizny pozostawało nie lada wyzwaniem z którym nie do końca poradzili sobie dawniejsi muzykolodzy: trudno w tej

chwili jednoznacznie stwierdzić czy relatywnie większy porządek panuje w katalogu Helma systematyzującym dzieła Kompozytora czy też w niemal 120-letnim zestawieniu Wotquenne'a (1905). Zasadniczo wskazanie winno sprzyjać późniejszemu katalogowi, z oczywistej przyczyny: wykaz Eugene'a Helma został sporządzony pod koniec lat osiemdziesiątych XX stulecia (1989) z perspektywy znacznie uaktualnionego stanu badań; te jednak zostały już zrelatywizowane przez kolejne trzy i pół dekady odkryć, zwłaszcza z powodu zwiększonej aktywności zarówno muzykologów jak i artystów, związanej z jubileuszem 2014 roku.

Na chwilę obecną uaktualniony katalog Helma zawiera 875 pozycji, lecz oczywiście liczba utworów ujętych na jego łamach jest znacznie wyższa (ok. 1100): koniecznością bowiem stało się wprowadzenie z czasem punktów dodatkowych (np. 1.5, jak również liter: a, b, c...), zaś już w zamyśle autora zestawienia niektóre pozycje zawierały zbiorczo większą liczbę utworów. Z kolei pewne numery odnoszą się do dzieł utraconych.

W powyższym katalogu pod 402 początkowymi pozycjami znajdują się utwory na instrument klawiszowy solo: są wśród nich zarówno imponujące zbiory kompozycji większych rozmiarów jak np. sonaty, ale też i bardzo drobne – jak krótkie tańce (szczególnie menuety, polonezy), bądź utwory określone po prostu oznaczeniem agogicznym (np. *Allegro*, *Allegretto*). Pomędzy zbiorami kompozycji pokazniejszych rozmiarów kolekcja *für Kenner und Liebhaber* jest niewątpliwie najobszerniejszą i najbardziej znaczącą, spośród innych istotnych należy wymienić z pewnością 6 *Sonat pruskich* (1742, Wq 48:1–6, H 24–29), 6 *Sonat wirtemberskich* (1744, Wq 49:1–6, H 30–34,36), 18 *Probestücke* czyli 6 sonat z *Versuchu* (1753, Wq 63:1–6, H 70–75), 18 *Sonat z odmiennymi reprzyzami* (1759, Wq 50:1–6, H 136–139,126,140; 1761, Wq 51:1–6, H 150,151,127,128,141,62; 1763, Wq 52:1–6, H 50,142,158,37,161,129), 6 *Łatwych sonat* (1766, Wq 53:1–6, H 162,180–182,163,183), 6 *Sonat do użytku dam* (1765/66, opubl. 1770 i jeszcze dwukrotnie, Wq 53:1–6, H 204,205,184,206,185,207). Łącznie w dorobku Kompozytora znajduje się ponad 170 sonat na instrumenty klawiszowe solo.

Komplet utworów organowych pomieszczony został w serii pierwszej (Series I: *Keyboard Music*), tomie IX (9. *Organ Works*¹) omawianego wydania: składa się z pięciu

¹ Dzięki czemu organowy dorobek Kompozytora został wreszcie profesjonalnie uporządkowany oraz omówiony w komentarzu krytycznym, w tym w zakresie transmisji źródłowej oraz edycji; zob. wzmiankowany w uprzednim wykazie t. IX: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, ed. Annette Richards i David Yearsley, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2008.

sonat, pięciu fug, preludium, fantazji i fugi, kilku opracowań chorałowych, a także kompozycji, których autorstwo nie jest całkowicie pewne.

Kompozycje o potwierdzonej autentyczności²:

- Sonata g-moll (manualiter), 1755, Wq 70/6, H 87
Allegro moderato – Adagio – Allegro
- Sonata D-dur (manualiter), 1755, Wq 70/5, H 86
Allegro di molto – Adagio e mesto – Allegro
- Sonata F-dur (manualiter), 1755, Wq 70/3, H 84
Allegro – Largo – Allegretto
- Sonata a-moll (manualiter), 1755, Wq 70/4, H 85
Allegro assai – Adagio – Allegro
- Sonata B-dur (manualiter) 1758, Wq 70/2, H 134
Allegro – Arioso – Allegro
- Preludium D-dur (man. con ped.), 1756, Wq 70/7, H 107, *Grave – Presto*
- Fantazja i fuga c-moll (manualiter /As1?/), 1754, Wq 119/7, H 75.5,
Allegretto – Allegro
- Fuga d-moll (manualiter), 1758, Wq 119/2, H 99, *Allegro di molto*
- Fuga F-dur (manualiter), 1762, Wq 119/3, H 100, *Allegro*
- Fuga A-dur (manualiter), 1757/1762, Wq 119/4, H 101, *Allegretto*
- Fuga g-moll (manualiter /B1?/), 1765, Wq 119/5, H 101.5, *Allegro di molto*
- Fuga Es-dur (manualiter/pedaliter?), 1762, Wq 119/6, H 102, *Alla breve moderato*
- Chorał *O Gott, du fromer Gott* (manualiter/pedaliter?), przed 1762, H 336/1
- Chorał *Ich bin ja, Herr, in deiner Macht* (manualiter/pedaliter?), jw., H 336/2
- Chorał *Jesus, meine Zuversicht* (manualiter/pedaliter?), jw., H 336/3
- Preludium chorałowe *Wer nur den lieben Gott laßt walten* (manualiter), jw., H 336/4
- Chorał *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* (manualiter/pedaliter?), jw., H 336/5

Tom IX zawiera także *Incerta*, a więc utwory, których potwierdzenie autentyczności jest – według obecnego stanu badań – niemożliwe:

² Poniższe zestawienie za: ibidem, Wstęp, s. xiii-xviii.

- Preludium chorałowe *Aus der Tiefen rufe ich* (manualiter con pedal), prawd. po 1751, BWV Anh. 745
- Preludium chorałowe *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (pedaliter), ?, BWV Anh. II 73
- Adagio d-moll (pedaliter), ?, H 352
- Pedal Exercitium, ?, BWV Anh. 598

Kwestia atrybucji wielu klawiszowych dzieł Carla Philippa Emanuela Bacha budziła i budzi szereg wątpliwości: nie chodzi tutaj o autentyczność autorstwa kompozycji, lecz o przypisanie ich do wykonania na konkretnym instrumencie. Tyczy się to zarówno tych utworów, które wydają się być przeznaczone na strunowe instrumenty klawiszowe, jak i nawet sonat organowych, których atrybucja teoretycznie wydawałaby się oczywista. Sami edytorzy tomu zawierającego organowe dzieła wszystkie Kompozytora określają powyższe kwestie przyporządkowania, jak i idiomu stylu organowego *verso* klawesynowego, mianem „slippery question” i z tego względu nie decydują się na zamieszczenie w tomie IX tych sonat, które nie zostały przyporządkowane do organowej spuścizny Kompozytora przez pierwszy pośmiertny katalog jego dzieł określany dzisiaj jako NV 1790³.

Spośród omawianych pięciu sonat należących do dorobku organowego Kompozytora, sonaty g-moll, D-dur, F-dur i a-moll powstały najprawdopodobniej w 1755 roku, a więc w tym samym, w którym skonstruowany został instrument dla księżniczki Anny Amalii. Adnotacja autorstwa Johanna Nicolausa Forkela poświadcza, iż cztery sonaty z 1755 były przeznaczone właśnie dla księżniczki; warto przytoczyć w tym miejscu słynny cytat dotyczący wirtuozowskich abiliacji Anny Amalii: „te cztery organowe sola [utwory solowe – MK] zostały skomponowane dla księżniczki, która nie była w stanie grać na pedale, ani też niczego skomplikowanego, jednakowoż posiadała piękny instrument z dwoma manualami i pedałem dla niej uczyniony i bardzo lubiła na nim grać”⁴. Korespondencja Carla Philippa wskazuje, że również ostatnia, piąta sonata (B-dur, Wq 70/2) została napisana dla Anny Amalii; jedynie ta sonata organowa doczekała się wydania za życia Kompozytora (1770), jednakowoż wydaje się, że sam Carl Philipp nie miał świadomości tego faktu⁵. Istotnie żadna z tych sonat nie posiada partii pedałowej,

³ Ibidem, s. xi.

⁴ „Diese 4 Orgelsolos sind für eine Prinzessin gemacht, die kein Pedal und keine Schwierigkeiten spielen konnte, ob sie sich gleich eine schöne Orgel mit 2 Clavieren und Pedal machen ließ, und gerne darauf spielte“; [za:] Wstęp, ibidem, s. xiv.

⁵ Ibidem, s. xiv, szczegółowo opisuje te okoliczności M. Augustyn: *Sonaty Carla Philippa...*, s. 28-29.

niemniej prezentują całkiem spory poziom wymagań technicznych, chociaż zauważalnie niższy w porównaniu do ekstremalnie czasami wirtuozowskich utworów przeznaczonych na strunowe instrumenty klawiszowe. Zastanawiający również jest fakt, że w zbiorach nutowych Anny Amalii spośród wszystkich tych sonat zachowała się g-moll Wq 70/6 jako jedyna⁶.

Wydawałoby się, że kwestia atrybucji sonat organowych została tym samym rozwiązana. Nie do końca jest to prawdą, albowiem w niektórych zachowanych rękopisach sonaty F-dur i B-dur bywają również określane jako klawesynowe⁷. W wydaniu Petersa dzieł organowych Carla Philippa w edycji Traugotta Fedtkego jako pierwsza spośród sześciu sonat organowych pojawia się jeszcze Sonata A-dur Wq 70/1, która jednakże usunięta została przez redaktorów wydania Packarda z uwagi na wręcz klawesynową fakturę, ale też zapewne dlatego, że pojawia się w niej dźwięk spoza skali (A1). Sam T. Fedtke komentuje, że utwór ten najprawdopodobniej miał być przeznaczony do wykonania na klawikordzie, na co słusznie zwraca również uwagę M. Augustyn w swej pracy doktorskiej⁸. Autorzy wstępu do wydania dzieł organowych w IX tomie edycji Packarda przypominają – również nie bez słuszności, że problem atrybucji instrumentalnej wydaje się być znacznie istotniejszym dla badaczy i wykonawców naszych czasów niż miało to miejsce w czasach współczesnych Kompozytorowi: idiom wykonawczy poszczególnych instrumentów postrzegano wówczas w sposób mniej partykularny, granice możliwości wykonawczych odbierano jako bardziej płynne, zaś repertuar pojmowano jako zasadniczo wspólny. Sonaty organowe niewątpliwie wpisują się w ten nurt ówczesnego postrzegania literatury klawiszowej, posiadają charakter muzyki „kameralnej”, nie są również pozbawione ekspresyjnego wyrazu, który pod pewnymi względami mógł być unikatowym dla sposobu grania na organach w owych czasach, a którym tak zachwycił C. F. Nicolai we wspomnianym już liście⁹. Wotquenne

⁶ Ibidem, s. xiv.

⁷ Ibidem, s. xv.

⁸ Wykroczenie poza skalę organów następuje dwukrotnie: w takcie 84 części pierwszej oraz 44 części drugiej; Augustyn ponadto zwraca uwagę na dwojenia oktawowo w sopranie oraz wirtuozowską kadencję jako elementy charakterystyczne dla utworów pisanych na strunowe instrumenty klawiszowe; C. Ph. E. Bach, *Orgelwerke* Bd. I, ed. Traugott Fedtke, Edition Peters, 8009ab, Frankfurt 1968, s. 5, 12, 13, 16; M. Augustyn, *Sonaty Carla Philippa...*, s. 26-28.

⁹ „The organ sonatas possess a decided chamber quality – indeed, they are rich in the kind of expressive moments which might have elicited Nicolai’s praise for Bach’s organ playing. Whether the sonatas were written in a specific organ idiom which sets them apart from Bach’s numerous other keyboard sonatas is a matter for debate, and one that is not particularly important. Although C. P. E. Bach seems to have been meticulous about specifying instruments in his catalogues, the utilitarian ethos of eighteenth-century musicians would have allowed this repertoire to be played on any available keyboard instrument. Questions of the “appropriateness” of the various possible instruments for a given piece concern many modern players

przyporządkował 70. pozycji katalogowej jeszcze jeden utwór (nr 7), którym jest Preludium D-dur – jedyna kompozycja zawierająca partię pedału (w postaci długich nut). Klawiatura nożna nie pełni tu zatem funkcji realizowania skomplikowanego *obbligato*, a raczej wzmocnienia harmonicznego podstawy szeroko zakrojonych akordów. Sam Kompozytor dookreślił Preludium mianem “Orgelsonate mit dem Pedale”¹⁰. Wq 70/1 został usunięty z katalogu dzieł organowych z przyczyn omówionych powyżej.

Jeszcze większe problemy z atrybucją instrumentalną dotyczą utworów o charakterze imitacyjnym. Dokładne datowanie sześciu fug Kompozytora pozostaje kwestią dyskusyjną, niemniej absolutnie pewnym jest powiązanie ich z twórczością lat 50. lub początkiem lat 60. O sile ich oddziaływania można wnioskować z faktu, że ich odpisy dochowały się w liczbie ponad pięćdziesięciu rękopisów¹¹. Utwory te zasadniczo różnią się od siebie charakterem: od najbardziej wirtuozowskich, lecz zarazem lekkich i ażurowych jak fugi d-moll Wq 119/2 i g-moll Wq 119/5, po te o znacznie wolniejszym ruchu i cięższej plenowej fakturze, jak fuga Es-dur Wq 119/6. Już sam ten aspekt może powodować powstanie pytania o atrybucję utworów pomieszczonych pod pozycją katalogową Wq 119. Kolejną kwestią jest problem ambitusu tych utworów: fuga d-moll wychyla się aż do e³ w górnym głosie bicinium, fuga g-moll zawiera dźwięk d³, fuga c-moll des³, lecz dźwięki te znajdują się w szerokim spektrum klawiatury instrumentu Marxa–Migendta, czyli *Amalienorgel*. Problemem jednakże jest tutaj występowanie dźwięków niskich spoza skali klawiatury organowej: As1 na zakończenie fugi c-moll czy B1 w ostatniej linijce fugi g-moll. Ponieważ wiele wskazuje na to, iż w żadnym okresie swej twórczości, a już na pewno w latach 50. XVIII stulecia, Carl Philipp nie miał do czynienia z instrumentarium o rozszerzonej dolnej części klawiatury, sam zaś *Amalienorgel* wspomnianych dźwięków nie posiada i nigdy nie posiadał, powstaje pytanie o co mogło chodzić Kompozytorowi: czy o wykonanie tych nut w pedale, czy raczej o realizację całości utworów na klawesynie bądź klawikordzie pełnej skali, zwłaszcza wobec wymogów technicznych, które niosą ze sobą bardziej wirtuozowskie fugi – w efekcie nie do końca wygodne do wykonania, zwłaszcza na organach, szczególnie w relatywnie szybkim tempie. Ze względu na swą budowę organy wymuszają

far more than they did those of the eighteenth century; as much as there was a boundary between these instruments and their idioms, it was always a fluid one. In this regard, eighteenth-century sources of the sonatas sometimes present a confused picture of the situation, since several sources designate the “organ” sonatas as being for the harpsichord”; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xiv-xv.

¹⁰ Ibidem, s. xiv.

¹¹ Ibidem, s. xvi.

na wykonawcy zastosowanie bezpieczniejszego tempa, już to z powodu funkcjonowania traktury (zwłaszcza w przypadku instrumentu historycznego), już to z uwagi na szybkość reakcji zadęcia piszczałki i w efekcie – uzyskania dźwięku. Niewątpliwie fugi d-moll, g-moll i F-dur są przykładami skrajnie wirtuozowskiego podejścia Kompozytora do realizacji utworów imitacyjnych, co z perspektywy możliwości technicznych organów (zwłaszcza tych z epoki) może wypaczać dość czytelny – w tym wypadku – zamysł kompozytorski. Z powyższych argumentów wynikałoby, że fugi – przynajmniej częściowo – pomyślane były do wykonania na klawiszowym instrumencie strunowym. Z drugiej jednak strony istnieje szereg argumentów, które pozwalają wnioskować, iż intencją Carla Philippa istotnie było powiązanie tych utworów z organami: przykładowo w liście datowanym na rok przed śmiercią Kompozytor, wspominając swoje „6 Klavierfugen” dodaje, iż od tego czasu nie skomponował niczego więcej na organy. W kolejnym liście napisanym w tym samym roku czyni ciekawe uwagi odnoszące się do użycia klawiatury nożnej: „Wśród mych czterogłosowych fug [a więc jednak z tego ujęcia wyjęte są fugi trzygłosowe: g-moll, F-dur i A-dur oraz dwugłosowa d-moll – MK], w których użycie pedału może być z dobrym efektem zastosowane, obok fugi Es-dur, znajduje się jeszcze fuga c-moll)¹². Wynika z powyższego, że Carl Philipp dostrzegał celowość użycia pedału w obydwóch czterogłosowych fugach¹³. Zatem w fudze c-moll – zastanawiające w którym miejscu: czy w fantazji – dla podkreślenia najniższego dźwięku akordów występujących w lewej ręce, czy dla wspomnianego już dźwięku As1, czy może w ostatnich czterech taktach dla uwypuklenia podstawy basowej, jak i w t. 106-110 w analogicznym charakterze, czy też rzeczywiście we fragmentach imitacyjnych, np. dla wydobywania głosu basowego. Znacznie mniej wątpliwości przynosi ricercarowa faktura fugi Es-dur, typowo plenowej w charakterze, w której wykonanie najniższego głosu poprzez realizację na klawiaturze nożnej jest możliwe w wielu miejscach i wydaje się być naturalne¹⁴. Należy zatem stwierdzić, że kwestia atrybucji fug Kompozytora jest

¹² C. Ph. E. Bach w liście do J. J. H. Westphala z 25 października 1787: “[A]uch habe ich nichts weiter für die Orgel... aufgesetzt” oraz tenże do J. H. Scherötera 4 listopada 1787: “Unter meinen Clavierfugen von 4 Stimmen, wozu das Pedal zwar nicht nothwendig ist, aber doch mit guter Wirkung darzu getreten werden kann, ist blos, außer der aus Es dur, noch eine aus C moll“; [za:] Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xv-xvi.

¹³ Wynikać to mogło z być może powszechnej tradycji wzmacniania najniższego głosu czterogłosowego akompaniamentu chóralnego rejestrem pedałowym; ibidem, s. xvi.

¹⁴ Nie sposób oprzeć się wrażeniu pewnej conceptualnej i estetycznej analogii fugi Es-dur do pierwszej fugi z BWV 552/II, której temat zaczerpnięty został przez Johanna Sebastiana z melodii hymnu do św. Anny *O God, Our Help in Ages Past* autorstwa angielskiego kompozytora Williama Crofta;

daleka od rozwiązania, być może także z uwagi na ich wielką różnorodność fakturalną i formalną, w efekcie – estetyczną: można tedy pokusić się o uwagę, że każdą z fug należy traktować indywidualnie i wyciągać oddzielne wnioski dla każdej z nich.

Organy typu barokowego niewątpliwie bardziej niż jakikolwiek instrument przeznaczone są do wykonywania utworów o charakterze imitacyjnym, dlatego też kompozycje kontrapunkcyjne, w tym fugi, są niejako automatycznie przez muzykologów lub wykonawców z nimi wiązane. Jak jednak widać, zasadniczo ujęcia generalizujące prowadzą do nadmiernych uproszczeń i wypaczają wiele kwestii. Poruszone powyżej problemy dotyczące zagadnień wykonawczych, które wynikają z poszczególnych kompozycji i powiązane są z kwestią atrybucji sonat i fug, mają kluczowe znaczenie z perspektywy realizacji instrumentalnej dzieła artystycznego oraz dalszych rozważań dotyczących zależności pomiędzy instrumentami klawiszowymi w ramach niniejszej pracy.

Zauważalnie mniejsze znaczenie posiada chorałowa twórczość Kompozytora. Jak już wspomniano, składa się jedynie z pięciu krótkich opracowań, spośród których jedno można określić mianem preludium chorałowego manualiter (dość zbliżonego stylistycznie do twórczości Johanna Sebastiana), zaś pozostałe to po prostu bardziej bądź mniej rozbudowane czterogłosowe harmonizacje melodii chorałowych. W tych czterech kompozycjach użycie pedału w odniesieniu do najniższego głosu jest możliwe; niezależnie od powyższego, wszystkie pięć utworów może być wykonanych na dowolnym instrumencie klawiszowym.

Incerta otwiera preludium chorałowe *Aus der Tiefen rufe ich*, które można określić jako kompozycję nieregularną, składającą się z ośmiu taktów pierwszej zwrotki chorału w ćwierćnutowej harmonizacji akordowej w bardzo gęstej fakturze, zaś której kolejne 25 taktów to swobodne opracowanie zarówno pod względem fakturalnym jak i kontrapunktycznym, będące realizacją stylu *brisé*. W tej sekcji pojawia się oznaczenie *Ped.* dla najniższego głosu, niemniej rozwiązanie zagadki gdzie używać, a gdzie nie używać klawiatury nożnej, pozostaje nie lada wyzwaniem: trudno tutaj bowiem o konsekwencję, podobnie jak mało konsekwentnym pozostaje sam Kompozytor jak chodzi o używanie jednorodnej faktury. Znacznie logiczniejsze wydaje się użycie pedału w początkowej ośmiotaktowej sekcji dla podkreślenia podstawy basowej: paradoksalnie ten fragment pozbawiony jest adnotacji odnośnie do użycia klawiatury nożnej, być może

poważny, uroczysty charakter obydwóch dzieł zdaje się wręcz wymagać plenowej registracji i podparcia klawiaturą pedałową w głosie najniższym.

adnotacja „Ped.” została umieszczona omyłkowo w takcie 9. Utwór początkowo przypisywany był Johannowi Sebastianowi, obecnie funkcjonuje w katalogu Schmiedera jako Anh. 745 i przypisywany jest Carlowi Philippowi, lecz autorstwo jest niepewne.

Wersję chorału *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* można określić jako aranżację oryginału z *Orgelbüchlein*, stworzoną być może przez Carla Philippa na potrzeby jakiegoś przesłuchania w kościele lub oprawy liturgicznej (BWV Anh. II 73)¹⁵. Adagio d-moll dość powszechnie funkcjonuje w świadomości organistów koncertujących jako oryginalny utwór Kompozytora, zachowało się też w trzech rękopisach z adnotacją „C. Ph. E. Bach” lub jedynie „Bach”. Autorzy edycji Packarda zdecydowali się jednakże na umieszczenie utworu w sekcji *Incerta* z uwagi na fakt, iż nie występuje on w pierwszych zbiorczych katalogach dzieł Kompozytora¹⁶; pod względem formalnym jest to trio na dwa niezależne manualy i pedał, zaś jego datacja, podobnie jak i innych utworów z tej sekcji wydania, jest na obecny stan badań niemożliwa do ustalenia.

Całość tomu IX wieńczy *Pedal Exercitium* (BWV 598), którego autorstwo jest mocno niepewne: dawniej przypisywane J. S. Bachowi, spisane jest ręką Carla Philippa Emanuela, co wskazywałoby jednak na jego autorstwo. Skreślony pospiesznie utwór posiada formę szkicu fantazji czy toccaty, lub w ogóle improwizacji; jego prawdopodobna datacja oscyluje wokół 1732 roku¹⁷.

Realizując swój pomnikowy projekt nagrania kompletu dzieł organowych Carla Philippa Emanuela Bacha na *Amalnenorgel* Marxa–Migendta¹⁸ niemiecki wirtuoz Jörg-Hannes Hahn zarejestrował, obok wspomnianej sonaty A-dur Wq 70/1 oraz dwóch koncertów organowych z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, także szereg utworów drobnych Kompozytora włączonych do tomu dzieł organowych przez wiedeńskie Universal Edition¹⁹. Na ten obszerny zbiór „dodanych” utworów składają się kompozycje zasadniczo niewiele mające z organami wspólnego, w większości przyporządkowane pozycji katalogowej Wq 193, ale też zawierające wyjątki z Wq 53, 116 i 166, które w wydaniu Packarda pomieszczone są w serii II, tomie V *Quartets and Miscellaneous Chamber Music* w sekcji *Pieces for Mechanical Instruments*. Jakkolwiek niewątpliwie

¹⁵ Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xvii.

¹⁶ Ibidem, s. xvii.

¹⁷ C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. 121-123.

¹⁸ To dokonanie fonograficzne jest na tyle istotne, że powołują się na nie autorzy edycji tomu IX w wydaniu Packarda: czynienie odniesień ze strony redaktorów poważnych, krytycznych naukowych publikacji nutowych do wydań fonograficznych należy raczej do rzadkości; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Organ Works*, s. xiii.

¹⁹ C. Ph. E. Bach, *Complete Organ Works II, Kleinere Werke für Orgel*, ed. Jochen Reutter/Gerhard Weinberger, Wiener Urtext Edition, Universal Edition, UT 50149, Wien 1995, Appendix II, s. 65-96.

ciekawym tematem do rozważań, zwłaszcza na polu registracji, byłaby transmisja utworów przeznaczonych na zegary instrumentalne i inne mechaniczne instrumenty (np. katarynki) do wykonania na organach i problemy wykonawcze wynikające z powyższego, jednakże zagadnienia te wykraczają poza zakres tematyczny niniejszej pracy.

Jak wspomniano powyżej, największym projektem wydawniczym zrealizowanym przez Carla Philippa Emanuela było wydanie sześciu tomów utworów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe (z których wyjątki współtworzą dzieło artystyczne). Kolekcja *für Kenner und Liebhaber* posiada w efekcie szczególne znaczenie zarówno w dorobku Kompozytora, jak i w oddziaływaniu na przyszłe pokolenia twórców muzycznych i chyba jak żadna, nawet w dorobku tak ekspresyjnego twórcy jak Carl Philipp, spełnia założenia stylistyczne okresu burzy i naporu – *Sturm und Drang*, jak i stylu sentymentalnego – *Empfindsamer Still*. Nigdzie bowiem jak tutaj w solowej muzyce klawiszowej kontrasty nie występują tak wyraziście, a dramatyzm jest do tego stopnia pogłębiony. Rzecz to oczywiście dyskusyjna, można się jednak zastanawiać, czy w postaci zbioru *für Kenner und Liebhaber* nie mamy do czynienia z najbardziej ekspresyjnym dziełem na instrument klawiszowy solo, jaki w ogóle został napisany od początku muzyki po schyłek XVIII wieku. W odniesieniu do późnej twórczości Kompozytora można wręcz powiedzieć, iż muzyka ta ma kontrast za tworzywo, „karmi się” kontrastem: szczególne pogłębienie ekspresji spowodowane jest użyciem skrajnych środków w ramach skróconej, skomasowanej przestrzeni czasowej, która je intensyfikuje.

W rozdziale kolejnym przedstawiono analizę wybranych na potrzeby dzieła artystycznego utworów; w tym miejscu należy jednakże zaprezentować skalę całości tego ogromnego przedsięwzięcia kompozytorsko-wydawniczego:

Erste Sammlung (1779)²⁰: *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*

- Sonata I, C-dur, Wq 55/1, H 244 (Hamburg, 1773)²¹
Prestissimo – Andante – Allegretto
- Sonata II, F-dur, Wq 55/2, H 130 (Berlin, 1758)
Andante – Larghetto – Allegro assai
- Sonata III, h-moll, Wq 55/3, H 245 (Hamburg, 1774)

²⁰ Wyd. nakładem autora, w Lipsku; w nawiasie data wydania.

²¹ W nawiasie miejsce i data powstania utworu; perturbacje Kompozytora z wydaniem całości Zbioru zawiera wstęp do obydwóch tomów w wydaniu Packarda, przytaczanie ich zatem na kartach niniejszego opisu wydaje się niecelowe; C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber Collections I, II* (Series I, Volumes IV.1, IV.2), ed. Christopher Hogwood, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2009.

Allegretto – Andante – Cantabile

- Sonata IV, A-dur, Wq 55/4, H 186 (Poczdam, 1765)

Allegro assai – Poco adagio – Allegro

- Sonata V, F-dur, Wq 55/5, H 243 (Hamburg, 1772)

Allegro – Adagio maestoso – Allegretto

- Sonata VI, G-dur, Wq 55/6, H 187 (Poczdam, 1765)

Allegretto moderato – Andante – Allegro di molto

Zweite Sammlung (1780): *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*

- Rondo I, C-dur, Wq 56/1, H 260 (Hamburg, 1778)

Allegretto

- Sonata I, G-dur, Wq 56/2, H 243 (Hamburg, 1774)

Allegretto – Larghetto – Allegro

- Rondo II, D-dur, Wq 56/3, H 261 (Hamburg, 1778)

Allegretto

- Sonata II, F-dur, Wq 56/4, H 269 (Hamburg, 1780)

Andantino – Presto

- Rondo III, a-moll, Wq 56/5, H 262 (Hamburg, 1778)

Poco andante

- Sonata III, A-dur, Wq 56/6, H 270 (Hamburg, 1780)

Allegretto – [Allegretto]

Dritte Sammlung (1781): *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*

- Rondo I, E-dur, Wq 57/1, H 265 (Hamburg, 1779)

Poco andante

- Sonata I, a-moll, Wq 57/2, H 247 (Hamburg, 1774)

Allegro – Andante – Allegro di molto

- Rondo II, G-dur, Wq 57/3, H 271 (Hamburg, 1780)

Poco andante

- Sonata II, d-moll, Wq 57/4, H 208 (Poczdam, 1766)

Allegro moderato – Cantabile e mesto – Allegro

- Rondo III, F-dur, Wq 57/5, H 266 (Hamburg, 1779)

Allegretto

- Sonata III, f-moll, Wq 57/6, H 173 (Berlin, 1763)

Allegro assai – Andante – Andantino grazioso

Vierte Sammlung (1783): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*

- Rondo I, A-dur, Wq 58/1, H 276 (Hamburg, 1782)

Andantino

- Sonata I, G-dur, Wq 58/2, H 273 (Hamburg, 1781)

Grazioso – Larghetto e sostenuto – Allegretto

- Rondo II, E-dur, Wq 58/3, H 274 (Hamburg, 1781)

Mäßig und sanft

- Sonata II, e-moll, Wq 58/4, H 188 (Berlin, 1765)

Allegretto – Andantino – Allegro assai

- Rondo III, B-dur, Wq 58/5, H 267 (Hamburg, 1779)

Allegro

- Fantasia I, Es-dur, Wq 58/6, H 277 (Hamburg, 1782)

Allegro di molto – Poco adagio – Allegro

- Fantasia II, A-dur, Wq 58/7, H 278 (Hamburg, 1782)

[Allegretto] – Adagio – Allegretto – Andante – Allegretto – Adagio – Allegretto

Fünfte Sammlung (1785): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*

- Sonata I, e-moll, Wq 59/1, H 281 (Hamburg, 1784)

Presto – Adagio – Andantino

- Rondo I, G-dur, Wq 59/2, H 268 (Hamburg, 1779)

Andante un poco – Adagio – Tempo I

- Sonata II, B-dur, Wq 59/3, H 282 (Hamburg, 1784)

Allegro un poco – Largo – Andantino grazioso

- Rondo II, c-moll, Wq 59/4, H 283 (Hamburg, 1784)

Allegro

- Fantasia I, F-dur, Wq 59/5, H 279 (Hamburg, 1782)

Allegro – Allegretto

- Fantasia II, C-dur, Wq 59/6, H 284 (Hamburg, 1784)

*Andantino – Prestissimo – Andantino – Allegretto – Andantino – Allegretto –
Andantino – Allegretto – Andantino – Prestissimo – Andantino*

Sechste Sammlung (1787): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*

- Rondo I, Es-dur, Wq 61/1, H 288 (Hamburg, 1786)

Andantino

- Sonata I, D-dur, Wq 61/2, H 286 (Hamburg, 1785)

Allegro di molto – Allegretto – Presto di molto

- Fantasia I, B-dur, Wq 61/3, H 289 (Hamburg, 1786)

Allegretto

- Rondo II, d-moll, Wq 61/4, H 290 (Hamburg, 1785)

Allegro di molto

- Sonata II, e-moll, Wq 61/5, H 287 (Hamburg, 1785)

Allegretto – Andante – Allegretto

- Fantasia II, C-dur, Wq 61/6, H 291 (Hamburg, 1786)

Presto di molto – Andante – Presto di molto – Larghetto sostenuto – Presto di molto

Jak wspomniano powyżej, znakomita większość utworów organowych nie została wydana za życia Kompozytora, a ich transmisja następowała poprzez odpisy rękopiśmienne, z natury mniej precyzyjne i obciążone większym ryzykiem błędu niżli autoryzowane wydania. W przypadku zbioru *für Kenner und Liebhaber* mamy do czynienia z nieprawdopodobnie bardziej komfortową sytuacją, albowiem cały zbiór został wydany za życia Kompozytora, co więcej – jego nakładem. Możemy zatem założyć z większym prawdopodobieństwem niż gdziekolwiek indziej, że końcowy efekt wydawniczy oddaje jego twórczy zamysł. Carl Philipp poświęcił wiele energii procesowi wydania oraz dystrybucji swojego *Opus Magnum*; nie tylko pieczołowicie przygotowywał materiał do druku, ale też czuwał nad komponowaniem list

subskrybentów. Mimo to nie zrobił tak dobrego interesu jak zakładał: tom pierwszy zamówiło 519 kontrahentów podczas gdy ostatni – 288 (choć sam Kompozytor twierdził, że na prywatnej liście miał o czterdziestu więcej); rezultat ten nie wygląda najlepiej w zestawieniu z analogicznymi wynikami innych kompozytorów: pierwszy tom utworów klawiszowych Georga Benda zamówiło 2076 subskrybentów (1780), *Sześć sonat* op. 1 Nathanaela Grunera – 1368 (1781), zaś wydawane w kolejnych tomach *Leichte Klaviersonaten* Daniela Gottloba Türka wręcz zyskiwały na popularności: I (1783) – 1254, II (1783) – 1334, III (1785) – 2454, IV (1786) – 2415. Dochód ze sprzedaży pierwszego tomu sonat ze zbioru *für Kenner und Liebhaber* wyniósł 950 talarów, co było odpowiednikiem rocznej pensji Kompozytora w Hamburgu; sam Carl Philipp narzekał jednak na niewystarczający zysk i nadmieniał, że chcąc uatrakcyjnić zbiór zdecydował się zacząć zamieszczać, począwszy od tomu drugiego, także rondo (cieszące się wzrastającą popularnością), jak i w końcu – fantazje²².

Również jak chodzi o atrybucję instrumentalną zbioru, sprawa wydaje się być dużo bardziej wyjaśniona niż w przypadku utworów przypisywanych do wykonania na organach: na stronie tytułowej pierwszego wydania z 1779 roku przeznaczenie tomu I określone jest poprzez użycie terminu „Clavier-Sonaten”, co sugerowałoby możliwość wykonania na wszystkich dostępnych wówczas instrumentach klawiszowych (klawikord, klawesyn, pianoforte, organy). Jednakże obecność wysublimowanego cieniowania dynamicznego (*pianissimo* – *piano* – *mezzo forte* – *forte* – *fortissimo*) eliminuje w sposób naturalny zarówno klawesyn jak i organy z potencjalnego zamysłu kompozytorskiego: lapidarnie rzecz ujmując, nie pisano wówczas w ten sposób na klawiszowe instrumenty niedynamiczne, nadal ograniczając się w odniesieniu do nich jedynie do rozróżnienia *forte*–*piano*. Z kolei użycie znaku *Bebung* w Sonacie II pierwszego tomu w sposób naturalny uniemożliwia wykonanie jej na pianoforte, drogą eliminacji można zatem wysnuć wniosek, iż sonata ta lub nawet cały pierwszy tom zbioru przeznaczony był na klawikord. Wskazanie *Bebung* nie pojawia się w dalszych tomach, natomiast zakres skrajnej i zróżnicowanej dynamiki pozostaje. Strony tytułowe kolejnych tomów (II–VI) pierwszego wydania zawierają sugestie wykonawcze w postaci „fürs Forte-piano” bądź „Fortepiano”, sugestia kompozytorska wydawałaby się zatem być tu czytelna, zaś problem atrybucji – rozwiązany. Sprawa nie przedstawia się jednak tak prosto: z jednej strony należy pamiętać, że termin „Clavier” w ówczesnych krajach niemieckich niemal

²² Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber* Collections I, (Series I, t. IV.1), ed. Christopher Hogwood, s. xiv, xvii.

wyłącznie odnosił się do klawikordu (co zapewne miało związek z ciągle dominującą pozycją tego instrumentu u schyłku XVIII stulecia²³), z drugiej – według niektórych koncepcji podejrzewa się, że pianoforte w zamierzeniu pojawiło się w tytule na użytek wykonania rond i fantazji jedynie, zaś sonaty w kolejnych kolekcjach były – podobnie jak w pierwszej – przeznaczone nadal na klawikord. Idąc dalej, można napotkać wskazówki z epoki świadczące o tym, że również rondo w późniejszych zbiorach przeznaczone były na klawikord²⁴. Co więcej, sam Kompozytor pod koniec drugiego tomu *Versuchu* w rozdziale poświęconym swobodnym fantazjom pisze o zaletach wykonywania ich na pianoforte lub klawikordzie, przedkładając powyższe nad potencjalne atuty klawesynu lub organów, nie wykluczając jednakże tych ostatnich, tym samym dopuszczając wykonywanie fantazji także na niedynamicznych instrumentach²⁵.

Wybór dokonany na potrzeby realizacji dzieła artystycznego jest reprezentatywnym dla całego zbioru (jednocześnie wykonawca pokusił się o dobranie utworów jego zdaniem najwdzięczniejszych). Program został ułożony w sposób następujący:

Sonata A-dur Wq 55/4, H 186

Allegro assai

Poco adagio

Allegro

Rondo F-dur Wq 57/5, H 266

Fantazja C-dur Wq 59/6, H 284

Rondo B-dur Wq 58/5, H 267

Fantazja C-dur Wq 61/6, H 291

Rondo E-dur Wq 57/1, H 265

Sonata A-dur Wq 56/6, H 270

Allegretto

*[Allegretto]*²⁶

²³ Daniel Gottlob Türk określa klawikord mianem „eigentlichen Klavier”, zaś Christian Gottlob Neefe w swej przedmowie do wydania *Zwölf Klavier-Sonaten* kategorycznie domaga się wykonywania swoich utworów na klawikordzie, jako instrumencie posiadającym największe możliwości wykonawcze w zakresie wydobywania niuansów gry; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber Collections I*, (Series I, t. IV.1), ed. Christopher Hogwood, s. xix.

²⁴ Świadczyć o tym komentarze Carla Friedricha Cramera publikowane w *Magazin der Musik* (artykuł z 7 grudnia 1783), który wypowiada się na temat atrybucji sonat i rond pomieszczonych w Zbiorze, zachwalając zalety klawikordu; ibidem, s. xix.

²⁵ *Versuch...*, rozdz. 41, *O swobodnej fantazji*, pkt 4; s. 453.

²⁶ Sonata ta została dołożona do drugiego tomu w ostatniej chwili na żądanie wydawcy, pierwotnie Kompozytor planował bowiem zamieszczenie jedynie trzech rond i jednej sonaty, po czym zdecydował się na dołączenie drugiej; w efekcie skłoniono go do dopisania trzeciej, o czym sam wspomina w liście: „Weil Sie aber schreiben, daß diese 5 Stück nur etwas über 7 Bogen ausmachen: so werde ich Ihnen mit nächster post noch eine kurze Sonate aus dem A dur schicken; diese soll alsdenn Beschluß machen”. Kompozycja jest dwuczęściowa, zaś tempo drugiej domyślne – pozostałe po pierwszej, mimo odmiennego metrum. Sam

Na potrzeby realizacji nagrania wybrano zatem obydwie skrajnie różne sonaty A-dur – zwane dalej „wielką” i „małą”, które tworzą swoistą klamrę zarejestrowanego dzieła; „wielka” sonata A-dur, zarazem największych rozmiarów utwór w Zbiorze, zawierająca trzy silnie skonstrastowane części zakłada jakby przeciwne ujęcie emocjonalne w stosunku do finałowej, dwuczęściowej, „uzgodnionej” wyrazowo, drobnej rozmiarowo sonaty „małej”. Podobnie fantazje reprezentowane są – jako trzeci i piąty punkt programu – przez obydwie fantazje C-dur: znowuż „wielką” i „małą” (tak samo: „wielka” – największa w Zbiorze), również zasadniczo się od siebie różniące. Te cztery utwory poprzedzielane są trzema najbardziej atrakcyjnymi (zdaniem autora) rondami: jako utwór drugi – Rondo F-dur, jako punkt centralny – Rondo B-dur i wreszcie jako przedostatni – Rondo E-dur. Również powyższe cechują się zupełnie odmiennym charakterem: F-dur – lekkie, pogodne, żartobliwe, B-dur – radosne i bardzo energetyczne, z kontrastującymi odcinkami sentymentalnymi; E-dur – liryczne, lecz posiadające rozbudowane sekcje wirtuozowskie. Podkreślić przy tym należy, iż autor celowo dokonał wyboru utworów durowych: w nich bowiem w zauważalnie większej skali dokonuje się zderzenie pozostałości stylu *galant* z sentymentalnym; ponadto celem było ukazanie jak swobodnie operuje Kompozytor odmiennymi nastrojami w kompozycjach utrzymanych w tym samym trybie. Jednocześnie program został uszeregowany w sposób kontrastujący, celem pogłębienia dramaturgii całości dzieła artystycznego. Ponieważ, jak wspomniano powyżej, wybrane na potrzeby nagrania utwory (prócz tego, iż w mniemaniu autora/wykonawcy są najbardziej atrakcyjnymi wyrazowo), są także reprezentatywne dla całego Zbioru, kolejna część (analityczna) niniejszego opisu pośrednio odnosi się zarazem do kompletnej zawartości *Opus Magnum* Kompozytora.

Carl Philipp wskazywał, że utwór winien być wykonywany w tym samym tempie i bez przerwy pomiędzy częściami, podkreślając ponownie, że „nie ma konieczności wskazywania jakiegokolwiek innego tempa niż *Allegretto* na początku”: „daß die ganze Sonate in einreij Tempo und ohne Absatz bis zu Ende muß gespielt werden, daher die Wiederholungszeichen mit einem und mit zweijen Strichen (:||: :) so bleiben, wie vorgeschrieben ist, u. weiter kein Tempo nöthig ist, darüber zu schreiben, als *Allegretto* im Anfange”; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber* Collections I, (Series I, t. IV.1), ed. Christopher Hogwood, s. xvii.

II. Od zagadnień formalnych po problematykę ekspresji: analityczne ujęcie sonat, rond i fantazji zawartych w programie dzieła artystycznego

1. Sonaty A-dur:

„wielka” Wq 55/4, H 186 oraz „mała” Wq 56/6, H 270

Przyzwyczajeni do obrazu kreślonego na zajęciach z zakresu historii muzyki, literatury lub analizy w szkolnictwie muzycznym wszystkich stopni, oczekujemy od dzieł realizujących założenia gatunku sonaty budowy klasycznej: tak bowiem zostaliśmy nauczeni, iż idealny model sonaty obowiązkowo winien zawierać allegro sonatowe jako część pierwszą, według przepisu składające się z ekspozycji, przetworzenia oraz repryzy, w ramach samej zaś ekspozycji winna mieć miejsce dychotomia tematyczna, same tematy natomiast powinny być ze sobą skontrastowane pod względem charakteru i zarazem tonacji. Obraz taki przedstawiany jest przez badaczy i pedagogów, którzy w klasycznym schemacie wiedeńskim upatrują realizacji wzorcowego modelu allegra sonatowego, często zresztą postrzegając historyczny proces muzykologiczny *ex post*: czasem zdawać się wręcz może, że sonata niemal świadomie dążyła przez dwa stulecia to tego, aby w latach 80. XVIII wieku osiągnąć idealny kształt formalny, którego nie sposób wręcz poprawić. Prawda jednakże, jak to często bywa przy tego typu uogólnieniach realizujących podejście centrystyczne, bywa zgoła odmienna. Niewątpliwie ciekawym eksperymentem byłoby przebadanie na gruncie muzyki europejskiej częstotliwości występowania utworów reprezentujących gatunek sonaty w jej różnorodnych formach: całkowicie jednoczęściowej, jednoczęściowej dzielonej na pół (z powtórkami lub bez), wieloczęściowej z allegrem sonatowym – jako takim repryzowym bądź nie, zawierającym przetworzenie ekspozycji, bądź jej ciągłą formę, jedno- lub dwu-, ewentualnie wielotematyczną. W sytuacji, gdy wiele sonat w drugiej połowie XVIII stulecia nadal wyglądało tak jak dawniej pisali je np. Händel lub Scarlatti (np. liczni Włosi lub Francuzi, do końca XVIII stulecia), zaś każdy kompozytor wypracowywał swoje własne reguły realizacji gatunku, mogłoby się okazać, że oczywista dla nas jako „obowiązująca” forma sonatowa czy forma allegra sonatowego funkcjonowała wówczas w mniejszości, a być może nawet ograniczona była wówczas do pojedynczych ośrodków, w tym wiedeńskiego i terenów, na które ów oddziaływał. Temat ten wymaga oczywiście osobnych badań, systematyzacji i refleksji, warto jednakże

w tym miejscu odnotować powyższe wątpliwości, omawiając sonaty okresu przejściowego (pojmowanego jako przedklasyczny), chronologicznie jednakże powstałe równoległe z najbardziej spektakularnymi dokonaniem wczesnego klasycyzmu wiedeńskiego.

Forma sonaty wykształcona – lub być może przejęta, w każdym razie realizowana przez Carla Philippa Emanuela Bacha, jest zarówno odległa od jednoczęściowych wzorców typu włoskiego czy francuskiego, jak i od klasycznego modelu wiedeńskiego. Do tego ostatniego zbliża ją najczęściej stosowany przez Kompozytora układ trzyczęściowy, nie jest on jednak regułą: często spotykaną formą jest również układ składający się z dwóch części, występuje on także sporadycznie również u innych kompozytorów (np. u Johanna Christiana Bacha). Pierwszą częścią sonat Carla Philippa jest zazwyczaj rzeczywiście „allegro sonatowe”, jednakże z gruntu różne od klasycznego: nie mamy tu bowiem najczęściej do czynienia z wykształconą dwutematycznością formy, najwyżej z odmiennością trybu/nastroju: ten model, występujący często w realizujących formę ritornellową koncertach klawesynowych Kompozytora (np. 8 lub 16 taktów *forte/maggiore verso* analogiczny odcinek *piano/minore*), znajduje relatywnie największe odzwierciedlenie we wczesnych sonatach, jak pruskie i wirtemberskie (pierwsza połowa 5. dekady XVIII stulecia), niemniej i to nie jest regułą, często bowiem nawet w tych „allegrach sonatowych” całą ekspozycję zajmuje jednorodny materiał dynamiczny/wyrazowy¹. Pierwsze części koncertów charakteryzują się oczywiście znacznie szerszym założeniem formalnym i są nieporównywalnie dłuższe od pierwszych części tych sonat, zatem znacznie więcej w nich miejsca na zróżnicowanie charakteru. Stosunkowo częściej obserwujemy pozory dwutematyczności w sonatach pochodzących z późniejszego okresu berlińskiego: można się ich doszukiwać w niektórych sonatach organowych (1755/58)², pewne ich cechy występują również w „łatwych” sonatach (1766) oraz „do użytku dam” (1765/66), natomiast sonaty „z odmiennymi reprzyzami” są niemal ich pozbawione. W arcybogatej sonatowej twórczości Kompozytora (ponad 170 utworów) tak naprawdę w każdym okresie twórczości można napotkać pewne cechy dualizmu, jak i przykłady całkowicie ich pozbawione.

Dokonując analiz formalnych należy zarazem pamiętać, iż Carl Philipp nieodmiennie do końca swej drogi kompozytorskiej operował kantyleną figuracywną, drobnonutową

¹ C. Ph. E. Bach, *Die sechs Preußischen Sonaten für Klavier*, ed. Rudolf Steglich, Bärenreiter, Kassel 1988; C. Ph. E. Bach, *Die sechs Württembergischen Sonaten für Klavier*, ed. Rudolf Steglich, Bärenreiter, Kassel 1989.

² Do pewnego stopnia w sonacie g-moll, najprędzej w sonatach F-dur i a-moll.

(również tworząc tematy główne), co nie do końca zgadza się z realizacją klasycznego allegra. Za twórcę śpiwnego („melodycznego”) allegra sonatowego uchodzi jego najmłodszy brat, który wywarł tak wielki wpływ na twórczość młodego Mozarta; solowy dorobek klawiszowy Johanna Christiana jest jednak znacznie skromniejszy niż C. Ph. E., zawiera bowiem jedynie 34 utwory, z czego 19 to sonaty solowe, 4 – sonaty na cztery ręce lub dwa instrumenty, pozostałe zaś to drobne utwory, głównie tańce. Dwa najważniejsze zbiory sonat zostały wydane za życia najmłodszego Bacha jako op. 5 i op. 17; pozostałe to „luźne” utwory. Nawet w dwóch opusowanych zbiorach ciężko i u Johanna Christiana mówić o w pełni wykształconym dualizmie tematycznym, raczej o jego pozorach: chyba jedyną, której allegro wypełnia całkowicie założenia klasyczne, jest słynna sonata D-dur, będąca następnie inspiracją (obok dwóch kolejnych) do przerobienia przez młodego Mozarta na koncert klawesynowy³.

Omawiając formę „allegra sonatowego” w odniesieniu do twórczości Carla Philippa, nie sposób w tym miejscu nie skomentować określenia zastosowanego przez Kompozytora w odniesieniu do zbioru z roku 1759 oraz późniejszych: termin „odmienione reprzyzy” nie dotyczy znowuż klasycznie pojmowanego przez nas zjawiska, a zatem reprzyzy następującej po przetworzeniu⁴; reprzyza w tym ujęciu to po prostu powtórzenie tematu w formie zróżnicowanej, zornamentowanej, podlegającej kilkukrotnemu przekształceniu. Takie rozumienie terminu „reprzyza” było wówczas powszechne – jako powrót tematu, kolejne ujęcie tego samego, powtórzenie; nasze dzisiejsze jednoznaczne skojarzenie kierujące nas ku innemu pojmowaniu jest ewidentnym pokłosiem edukacji w ramach szkolnictwa zorganizowanego, będącego udziałem nas wszystkich⁵.

Wiele sonat pomieszczonych w zbiorze *für Kenner und Liebhaber* to utwory drobniejszych rozmiarów niż analogiczne ze środkowego okresu twórczości

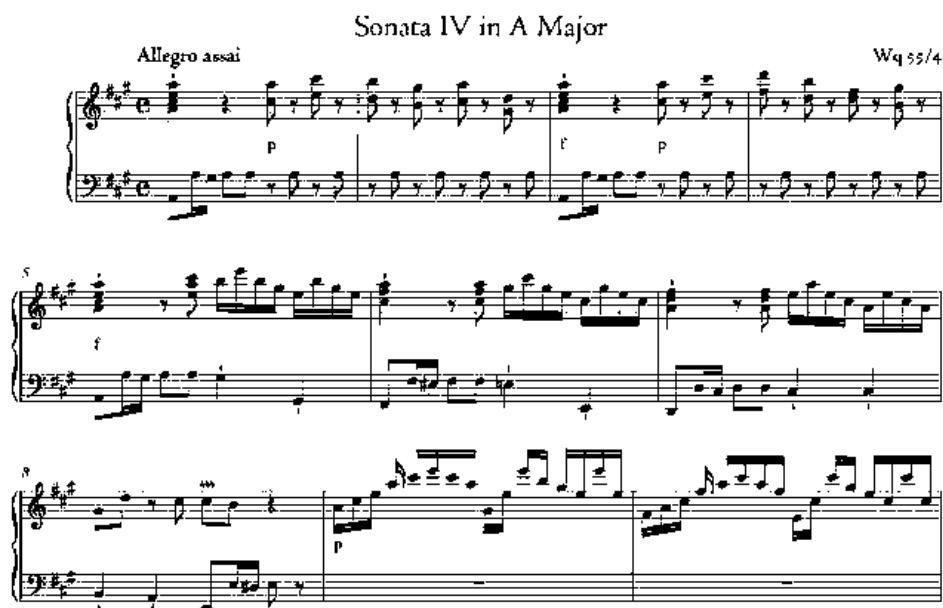
³ Op. 5 nr 2; Johann Christian Bach, *Sonaten*, t. I, II, ed. Ludwig Landshoff, Edition Peters, Frankfurt 1927; Wolfgang Amadeus Mozart, *Koncert D-dur na klawesyn, dwoje skrzypiec i basso*, KV 107/1.

⁴ O sonatach „z odmiennymi reprzyzami” będzie jeszcze mowa w części kolejnej niniejszego opisu, w rozdziale poświęconym ornamentyce.

⁵ Autora niejednokrotnie zastanawiała celowość i słuszność obecnego niestety w muzykologii trendu analizy kwestii wcześniejszych ideowo przez pryzmat rzeczy późniejszych, w tym wypadku np. rozpatrywania budowy sonat stylu przejściowego z perspektywy klasycznych; o ile sam czuje się zobowiązany do czynienia swego rodzaju porównań na tym gruncie, jednakże deprecjacja dokonań innej natury z perspektywy osiągnięcia „stanu idealnego” w twórczości klasyków wiedeńskich (jak to miało miejsce przez lata na gruncie dydaktycznym) budzi jego zasadniczy sprzeciw. Szczęśliwie na bazie wykonawstwa historycznie poinformowanego pogląd taki traci na aktualności i jest coraz częściej odrzucany jako anachroniczny.

Kompozytora (np. sonaty organowe): mimo, iż zasadniczo późniejsze⁶, wcale nie charakteryzują się większym rozmachem (czego w pewnym sensie byśmy oczekiwali, zgodnie z procesem rozwoju/rozbudowy formy), jak i najczęściej próżno szukać w nich dualizmu tematycznego na bazie „allegra sonatowego” (które czasami nawet nie jest allegrem, ale umiarkowaną częścią pierwszą). Spośród wszystkich osiemnastu sonat znajdujących się w zbiorze, A-dur z tomu I charakteryzuje się największymi rozmiarami i najszerzej zakrojonym założeniem formalnym, jednak w jej „allegrze sonatowym” trudno doszukać się dualizmu tematycznego, choć oczywiście nie jest pozbawiona kontrastów dynamicznych czy harmonicznych, rzutujących – obok posuniętej do granic możliwości motoryki – na uzyskanie niezwykle ekspresyjnego wyrazu.

Część I utrzymana jest w naprawdę szybkim *Allegro assai* i od początku w ramach tematu pierwszego operuje zmienną dynamiką; początkowe cztery takty – utrzymane w ruchu ósemkowym – nie zapowiadają jeszcze szesnastkowej figuracji, która towarzyszy nam następnie przez całą część i odpowiada za jej szczególną energetykę, zarówno w *forte*, jak i w *piano*:



Przykład 1. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 1-10⁷.

⁶ Jak wspomniano powyżej, pierwszy tom zbioru został wydany w 1779, powstawał jednakże kilka lat wcześniej: najwcześniejsza Sonata II – Berlin 1758, najpóźniejsza Sonata III – Hamburg 1774.

⁷ Przykłady nutowe w niniejszej pracy za wydaniem Packarda; C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber...*, t. IV.1, IV.2; w rozdziale ostatnim części trzeciej (poświęconym zagadnieniom ornamentyki) zamieszczono ponadto przykłady w edycji własnej autora niniejszego opisu, będące egzemplifikacją zastosowanych rozwiązań.

Wydawałoby się, że pozory nowego materiału motywicznego wchodzą wraz z taktem 13., lecz raczej mamy tu do czynienia z przetworzeniem myśli początkowej, która następnie rozwija się w burzliwą figurację:



Przykład 2. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 11-20.

Przykład skonstruowania dynamicznego, fakturalnego i harmonicznego niesie ze sobą zderzenie przetworzonego motywu początkowego z ekspresyjnym tremolando; Kompozytor będzie później powracał do tego zabiegu w postaci pogłębionej wyrazowo w ramach przetworzenia i repryzy.



Przykład 3. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, cd. ekspozycji, t. 27-33.

Pozornie nową myśl melodyczną wprowadza coda ekspozycji (od t. 39.), jednakże w rzeczywistości jej tworzywo stanowią zdiminuowane do postaci ósemek motywy czołowe z sopranu wraz z zachowaniem kontrapunktów basowych.



Przykład 4. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 37-42.

Materiał muzyczny wprowadzony w ekspozycji jest utrzymany przez Kompozytora także w przetworzeniu i repryzie (pojmowanych w tym przypadku klasycznie), a dalsze pogłębianie dramaturgii polega na nowym jego zestawianiu oraz użyciu innych rozwiązań harmoniczych:



Przykład 5. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 47-53.

W ciekawy sposób Kompozytor dwukrotnie tworzy kontrast wyrazowy w drugiej części przetworzenia (w analogii do rozwiązania opisanego w przykładzie 3.), za każdym razem wzmacniając napięcie tuż przed przejściem do repryzy w takcie 82.:

The image displays a musical score for a piano sonata by Carl Philipp Emanuel Bach. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 65-70) features a piano (p) dynamic. The second system (measures 71-76) includes a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 77-82) also features a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 83-88) includes a fortissimo (ff) dynamic. The fifth system (measures 89-94) includes a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) dynamic. The score is written in a clear, legible style with various musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings.

Przykład 6. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 65-70 oraz 74-84.

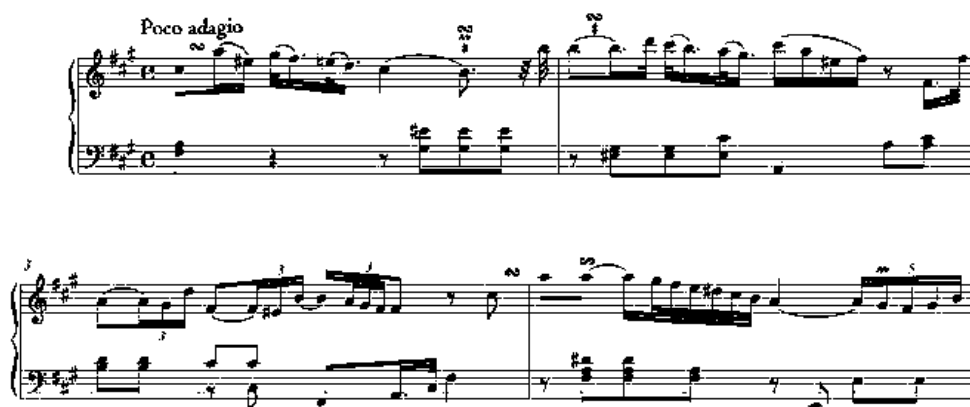
Materiał motywiczny reprzyzy jest analogiczny do prezentowanego w ekspozycji, Kompozytor jednakże poddaje go modyfikacjom harmonicznym i stosuje nieco odmienne rozwiązania, zgodnie z respektowaną zasadą muzyki dawnej: *non bis idem*⁸. Repryzę niespodziewanie wieńczy coda, która wstrzymuje motoryczny ruch całości części i poprzez zastosowanie zawieszonych akordów oraz punktowanych rytmów, a także modulując do fis-moll, wprowadza słuchacza do tonacji paraleli i zarazem do części drugiej cyklu.

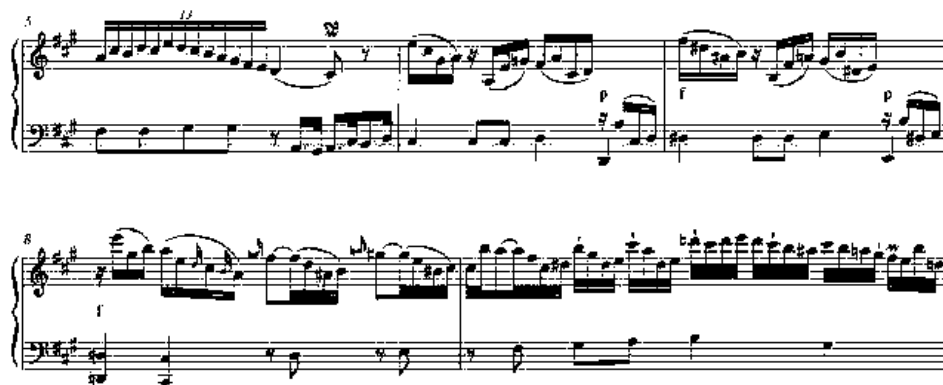
⁸ Jest to starożytna rzymska maksyma, która jednakże i tutaj sprawdza się znakomicie, w tym wypadku: nigdy dwa razy tak samo.



Przykład 7. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 116-128.

Część druga – *Poco adagio* – utrzymana w fis-moll, w sposób zasadniczy kontrastuje z zewnętrznymi, podobnie jak w durowych koncertach Kompozytora, gdzie części skrajne wydają się być jakby esencją witalności, energii, motoryki i wówczas środkowa znajduje się jakby na przeciwnym biegunie – emocjonalnie pozbawiona nadziei, umierająca: to jakby prośba nieotrzymująca akceptacji, łkanie trwające w beznadziei. Niezwykle afektowane rytmy lombardzkie (acz w zdecydowanie zdystansowanym nastroju), rozbudowana chromatyka, liczne *appoggiatury*, opadające motywy decydują o utrzymanym w nostalgicznym nastroju dramatyzmie tej części. Z perspektywy użytych środków harmoniczych i rytmicznych mniejsze znaczenie posiada użyta tu wymienna dynamika głosu górnego (*forte/piano*).





Przykład 8. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 1-9.

Kompozytor na przestrzeni całej części wykorzystuje ten sam materiał motywiczny, nie wprowadzając nowego, zgodnie z najlepszymi wzorcami pracy przetworzeniowej. Końcówka – poprzez wprowadzenie opadających zmniejszonych akordów *fortissimo* – pozostawia wykonawcy miejsce na doimprowizowanie kadencji (więcej na ten temat w kolejnej części opisu).



Przykład 9. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 29-32.

Część trzecia (*Allegro*) niemal brutalnie łamie ulotnie zamknięty unisonem charakter defetystycznej części drugiej – podobnie jak we wspomnianych durowych koncertach klawesynowych, gdzie po zakończeniu (które niejednokrotnie można określić mianem wręcz depresyjnego), następuje wystrzał radości poprzez będące esencją witalności motoryczne akordy durowe⁹. Podobnie tutaj, przy ograniczonej początkowo harmonice, następuje wręcz zalew narracją figuratywną prowadzoną akordami durowymi w triolach szesnastkowych, które często w swej twórczości stosuje Kompozytor celem zintensyfikowania ekspresji wypowiedzi.

⁹ Por. np. koncert E-dur na klawesyn i orkiestrę smyczkową, Wq 14.



Przykład 10. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 1-11.

Analogicznie jak w części pierwszej Kompozytor wprowadza kilka nowych pomysłów motywicznych w zakresie operowania podobną fakturą (np. od t. 17),



Przykład 11. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 16-19.

zaś jedynym kontrastem jest fragment pseudo – *minore* w *piano*, który wprowadza nieco odmienną myśl melodyczną i rytmikę, ale oczywiście trudno tu mówić o nowej jakości tematycznej (takty 25-28). Podobnie rzecz się ma z dwukrotnie powtórzonym w zmiennej tesyturze materiałem cody (takt 29 z przedtaktem), scalonym krótkim materiałem łącznikowym (takty 36-38).





Przykład 12. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 24-46.

Część trzecia charakteryzuje się (analogicznie do części pierwszej, choć nie w tym samym stopniu) budową „przetworzeniowo-repryzową”: druga „połowa” części III rozpoczyna się tak samo jak pierwsza, lecz w tonacji dominanty i jest rozwijana w podobny sposób; Kompozytor w pewnym momencie decyduje się na zwiększenie ekspresji poprzez zastosowanie zagęszczenia rytmicznego, harmonicznego i fakturalnego,



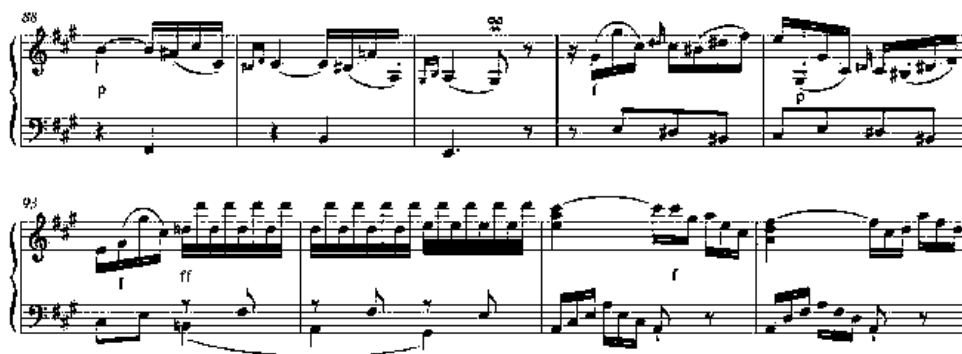
Przykład 13. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 72-79.

dążąc do kolejnego wprowadzenia motywu czołowego, tym razem w mało optymistycznym cis-moll,



Przykład 14. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 80-83.

zaś zabieg zagęszczenia ruchu i intensyfikacji napięcia powtarza w podobnych okolicznościach w skróconej wersji przed wprowadzeniem reprzyzy (takt 93).



Przykład 15. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 88-96.

Reprzyza skonstruowana jest analogicznie do ekspozycji z zastosowaniem pewnych wariantów w opracowywaniu materiału motywicznego, który zasadniczo pozostaje taki sam. Ta niezwykle ekspresyjna część kończy się – podobnie jak inne wielkie cykle u Carla Philippa – w sposób dowcipny i lekki – pojedynczym dźwiękiem „A” w unisonie, tradycyjnie nie ma tu miejsca na żadne rozbudowane akordy, pojawia się jedynie pryma w dynamice *forte*.



Przykład 16. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 129-136.

„Mała” sonata A-dur Wq 56/6 to zupełne przeciwieństwo swej poprzedniczki: należy do najmniejszych w Zbiorze, jest jedynie dwuczęściowa i pod względem formalnym można ją nawet uznać za zduplikowaną sonatę typu włoskiego, jakie pisywali Händel, Scarlatti czy Cimarosa. Obydwie części obu części są w miarę symetryczne (druga – w obydwóch przypadkach – odrobinę bardziej rozbudowana), utrzymane w podobnym charakterze, który z gruntu różni się od dramatycznych kontrastów występujących w „wielkiej” sonacie A-dur. Oczywiście i ten utwór obfituje w zaskoczenia i niekonwencjonalne rozwiązania: Kompozytor nie byłby sobą, gdyby takowych nie zastosował; jego charakter nie jest jednak (jak już wspomniano) zróżnicowany, lecz generalnie spójny, zasadniczo pogodny, sugerujący jakby optymistyczne pogodzenie z losem zaprezentowane w uśmiechniętym *Allegretto*: idealny utwór na domknięcie dzieła artystycznego.



Przykład 17. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 1-11.

Przetwarzając motyw czołowy Kompozytor stosuje – w charakterystyczny dla siebie sposób – rozdrobnienie wartości.



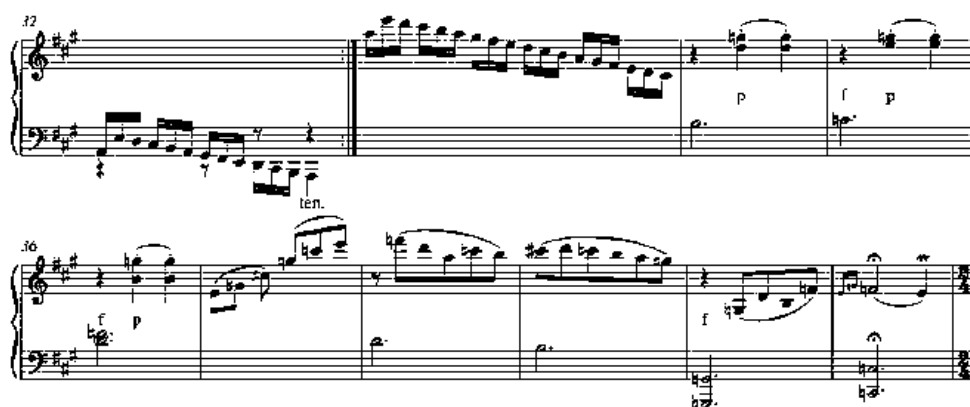
Przykład 18. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 12-14.

Druga połowa części pierwszej, z uwagi na zmienioną harmonię w powtórzonym motywie czołowym i następującą dalej figurację, pełnić mogłaby niejako funkcję chwilowego przetworzenia, niemniej w rzeczywistości jest to początek symetrycznej drugiej cząstki tej części, zaś wspomniany materiał zastępuje po prostu początek ekspozycji.



Przykład 19. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 17-26.

Całość pierwszej części zakończona jest niespodziewaną – z perspektywy użycia dotychczasowego materiału motywicznego – kadencją, przynoszącą chwilowe uspokojenie,



Przykład 20. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 32-41.

prowadzącą do części drugiej (pozbawionej oznaczenia agogicznego), domyślnie utrzymanej w tym samym *Allegretto*. Materiał motywiczny części drugiej jest zasadniczo inny niż użyty w pierwszej; część ta dzieli się na fragmenty o charakterze kantylenowym oraz figuratywnym.



Przykład 21. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 1-12.

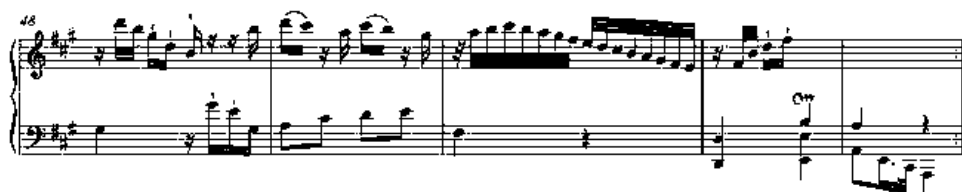
Podobnie jak w odniesieniu do części pierwszej, początek 2. połowy części drugiej znowuż sprawia pozorne wrażenie przetworzenia, jest też nieco rozbudowany; niemniej ponownie w takcie 39. podjęta zostaje narracja figurowana, zaprezentowana już w takcie 9., oczywiście przetworzona zgodnie z wymogami dobrego smaku.





Przykład 22. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 23-41.

Utwór kończy się *forte* (acz *diminuendo*), w sposób zwarty, ale znowuż – podobnie jak „wielka” sonata – bez specjalnej pompy, pojedynczym dźwiękiem po opadającym pasażu.



Przykład 23. C. Ph. E. Bach, Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 48-52.

2. Ronda:

E-dur Wq 57/1, H 265, F-dur W57/5, H 266, B-dur Wq 58/5, H 267

Program dzieła artystycznego został skonstruowany w taki sposób, aby każdy tom Zbioru był reprezentowany przez jeden utwór. Ponieważ łącznie zarejestrowano na krążku siedem kompozycji, zaszczytny wyjątek przypadł tomowi trzeciemu, z którego pochodzą ronda E-dur i F-dur. Kompozytor jest łącznie autorem czternastu rond, spośród których trzynaście pomieszczonych jest w pięciu tomach kolekcji *für Kenner und Liebhaber* (II–VI). Wyjątkiem jest rondo e-moll Wq 66, H 272 wydane przez Packarda w tomie *miscellaneów*, które należy zaliczyć do utworów „luźnych”: niewydane za życia Carla Philippa, noszące w rękopisie z 1781 podtytuł *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere*, zawiera liczne oznaczenia *Bebung*, w związku z powyższym trzeba domniemywać, iż było przeznaczone do wykonywania na klawikordzie¹⁰. Zasadniczo można stwierdzić, iż wszystkie ronda w twórczości Kompozytora pochodzą z lat 80. XVIII stulecia¹¹, należą zatem do utworów późnych.

Gatunek ronda, charakterystyczny dla przedklasycznej muzyki francuskiej, stopniowo przyjmował się na gruncie niemieckim. Z pewnością forma utworów reprezentujących gatunek w Niemczech w drugiej połowie XVIII wieku różni się od rond francuskich, symetrycznie wręcz okresowych, zbudowanych naprzemiennie z refrenów i kupletów, jak np. u Couperina (Wielkiego). Dobrą egzemplifikacją zupełnie innych tendencji na gruncie muzyki niemieckiej jest niewątpliwie Rondo E-dur Kompozytora: również generalnie okresowe, ale tak naprawdę wariacyjne: Carl Philipp operuje zasadniczo nie więcej niż dwoma materiałami tematycznymi opracowując je ambiwalentnie i zestawiając w odmiennych układach, w tym tonacyjnych i metrycznych, czasem zaś cytując je w naturalnej postaci, uzyskując efekt ciągłego rozwoju narracji.

Spośród wszystkich kompozycji składających się na dzieło artystyczne, Rondo E-dur jest utworem o najsubtelniejszym charakterze, przynajmniej jak chodzi o idiom tematu; tempo *poco andante*, spokojny początkowy ruch ósemkowy i sekundowa narracja

¹⁰ Wstęp do: Carl Philipp Emanuel Bach, *Series I: Keyboard Music, Miscellaneous Keyboard Works*, ed. Peter Wollny, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2006, s. xvi; por. także katalog Helma, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach.

¹¹ Wyjąwszy alternatywną drugą część do „wielkiej” sonaty A-dur, którą jest Rondo A-dur Wq/H *deest*, które można by uznać za piętnaste rondo Kompozytora, gdyby nie uzasadnione wątpliwości co do jego autorstwa; Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Kenner und Liebhaber...*, t. IV.1, s. xvi.

w *pianissimo* stopniowo ulegają jednakże przełamaniu na rzecz bardziej wzburzonego charakteru.

Rondo I in E Major

Poco andante Wq 57/1

Przykład 24. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 1-13.

Powyższy przykład przedstawia niemal cały podstawowy materiał motywiczny Ronda E-dur: główna formuła, pomieszczona w taktach 1–4, idealnie okresowa, składa się z poprzednika i następnika, różniących się nieznacznie od siebie codami. Takty 5–8 zawierają lekko przetworzone wariacyjnie ujęcie poprzednich; z kolei takty 9–12 wprowadzają nieco odmienny materiał ze wznoszącą – miast opadającej – linią melodyczną i zamknięciem w taktie 12., nawiązującym do codetty poprzednika. Uznawszy zapewne, iż wykorzystał chwilowo napięcie wygenerowane przez temat i jego wariacyjne opracowania, Kompozytor od czasu do czasu wprowadza rozdrobnioną pod względem wartości codę (jak w taktie 20.), poprzez którą powraca do cytowanego analogicznie jak na początku tematu.



Przykład 25. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 20-21.

Gdy Kompozytor wyczerpie środki związane z rozdrobnieniem ruchu, efektownymi zerwaniami i pauzami generalnymi, przenosi słuchacza do innych tonacji, uzyskując wrażenie jakoby otwarcia tematu na nowo (t. 27).



Przykład 26. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 24-30.

Kiedy wydaje się, że eksploatowany ciągle i przetwarzany wariacyjnie motyw czołowy nie zbuduje już chwilowo dalej napięcia, skutecznym zabiegiem jest wprowadzenie skrajnie wirtuozowskiej figuracji w postaci rozłożonych akordów – jednego fragmentu nieposiadającego związku z obydwoma tematami ronda.





Przykład 27. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 33-35.

Po sekcji utrzymanej w zasadniczej tonacji utworu Kompozytor przenosi słuchacza do F-dur (przykł. 26, t. 27), aby powrócić następnie do tonacji wyjściowej (t. 38); kolejnym zabiegiem jest następna zmiana centrum tonalnego (na Fis-dur, połączona ze zmianą metrum) poprzez wyprowadzoną z głównego materiału motywicznej kadencję.



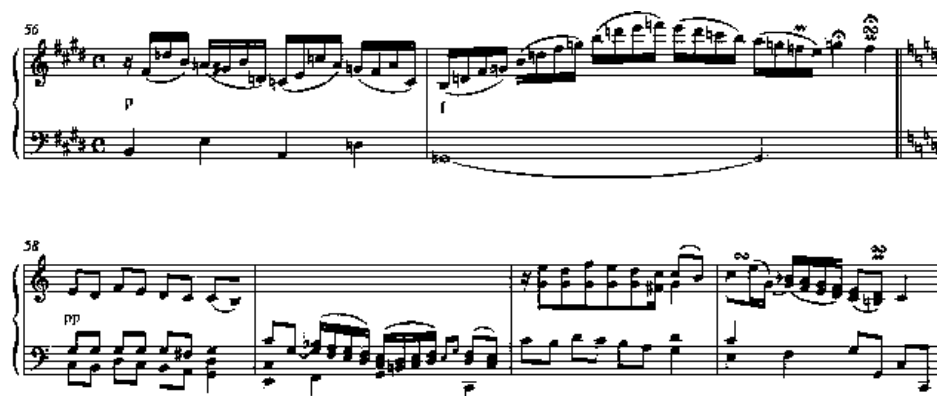
Przykład 28. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 44-48.

Również w tym centrum tonalnym Kompozytor stosuje stały zabieg zagęszczania ruchu,



Przykład 29. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 51-53.

zaś poprzez zamieszczenie po raz kolejny swobodnej kadencji (na koniec sekcji trójdzielnej) powraca metrum macierzyste i dokonuje się osadzenie tematu, tym razem w C-dur, najniżej z dotychczasowych wariantów.



Przykład 30. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 56-61.

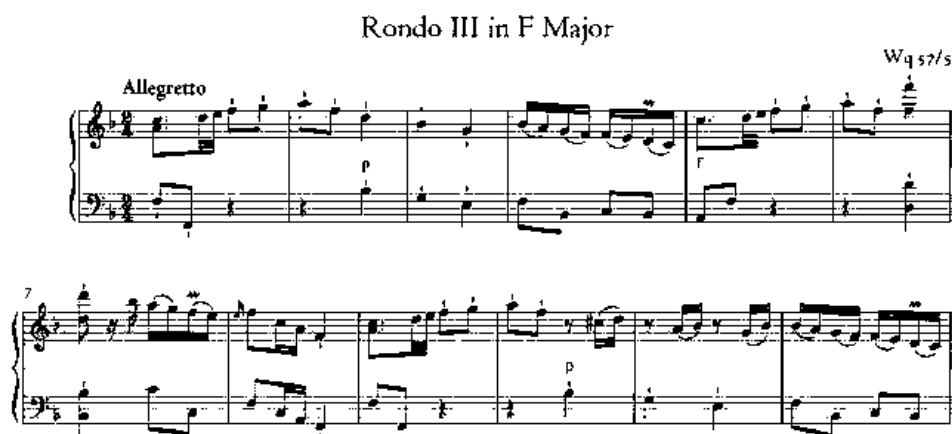
Kompozytor umiejętnie syntetyzuje środki wariacyjne używając ich naprzemiennie, efektem czego to najdłuższe z rond autorstwa Carla Philippa jest do samego końca niezwykle atrakcyjne i dramatyczne w wyrazie mimo, iż nie zostaje wprowadzony żaden nowy materiał: następuje natomiast powrót do tonacji początkowej, cytowania wyjściowego tematu podlegają skontrastowaniu oraz pofigurowaniu, zaś multiplikowanie dodatkowych ozdobników i wirtuozowskich gam powoduje, że słuchacz ma ciągle wrażenie doświadczania czegoś nowego. Z perspektywy istoty gatunku ronda trudno tym mianem określić omawiany utwór: to raczej wariacje *alla rondo*, w mistrzowski sposób skonstruowane. Figuracje analogiczne do rozpoczętych w takcie 33. zostają powtórzone w takcie 86. z punktem wyjściowym w tonacji dominanty, w efekcie doprowadzają nas do akordu kulminacyjnego (takt 90b) i krótkiej kadencji, po której niewielkich rozmiarów codetta wieńczy całość dzieła.





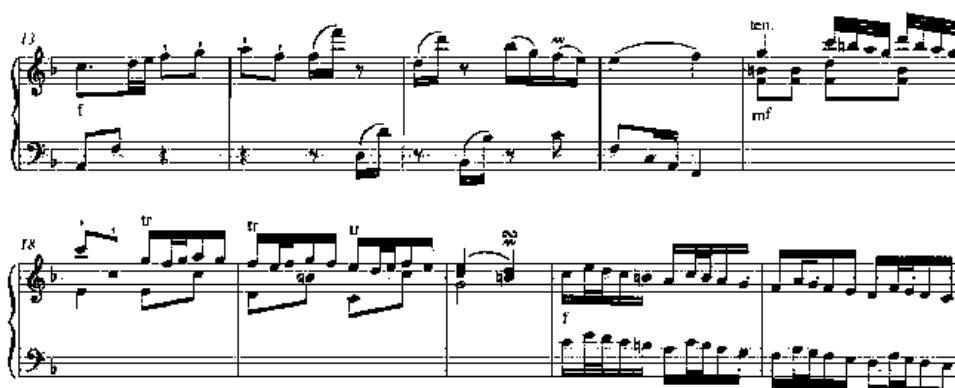
Przykład 31. C. Ph. E. Bach, Rondo E-dur Wq 57/1, t. 90-94.

Rondo F-dur skomponowane zostało w odmiennym charakterze: to utwór najbardziej zdystansowany, beztroski, najmniej chyba burzliwy. Oznaczenie tempa – *Allegretto* wskazuje na żartobliwy, niezobowiązujący wyraz kompozycji. Zaskakująco zastosowany przez Kompozytora w tym utworze materiał motywiczny jest znacznie bogatszy, a technika wariacyjna – dla kontrastu – dużo mniej rozwinięta.



Przykład 32. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 1-12.

Bardzo „otwarty” w charakterze ośmiotaktowy temat początkowy jest przetwarzany nieznacznie przy ponownym zacytowaniu tuż po zakończeniu pierwszego zdania (t. 9), zaś nowy materiał motywiczny zostaje wprowadzony już po zakończeniu pierwszego pełnego okresu, czyli w takcie 17:





Przykład 33. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 13-35.

Kolejnym zabiegiem stosowanym przez Kompozytora (gdy wyczerpie się atrakcyjność tematu początkowego) jest przerywanie narracji w jej trakcie, na rzecz zawieszenia w postaci swobodnej „kadencji”, wręcz monodycznej,



Przykład 34. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 36-50.

lub też stosowanie niezwykle wspomagających rozwój dramaturgii, rozchodzących się w skrajne rejestry ambitusu, wręcz marcialnych motywów, a następnie zawieszanie melodyki w dynamice *piano*.



Przykład 35. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 58-64.

Znakomitą przykładem budowania napięcia poprzez operowanie zagęszczonym ruchem jest przetwarzanie opadającego fragmentu z tematu głównego, przeradzające się następnie w wirtuozowską figurację.



Przykład 36. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 85-108.

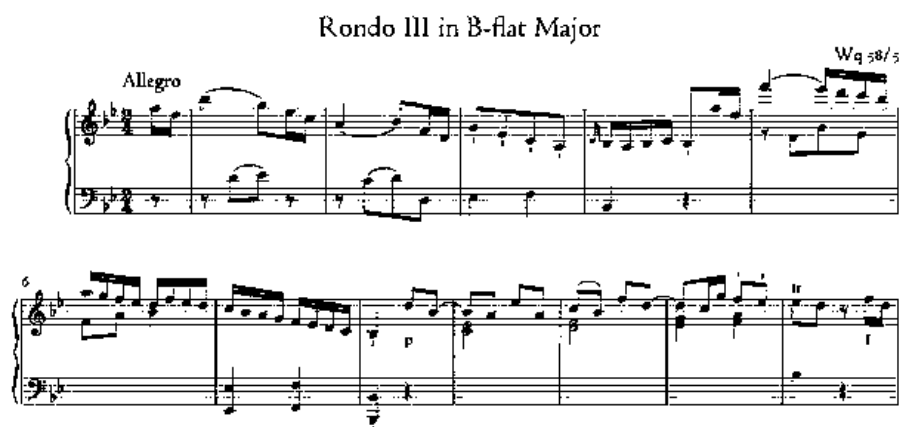
Jak widać zatem z powyższych przykładów, materiał użyty do budowy ronda F-dur jest znacznie bogatszy niżli w przypadku kompozycji poprzedniej; jednak nie jest on nieograniczony, zgodnie z zasadą: im mniej pomysłów tym lepsza kompozycja¹². W drugiej połowie utworu Kompozytor wykorzystuje na różne sposoby struktury już uprzednio zaprezentowane, jednakże w całym utworze czyni to bardziej w żartobliwy niżli dramatyczny sposób. Zabawnym przykładem zderzenia maksymalnej dynamiki i minimalnej faktury jest zakończenie utworu (takty 214–217)

¹² Czego jednym z najlepszych przykładem jest BWV 547 – zarówno preludium jak i fuga.



Przykład 37. C. Ph. E. Bach, Rondo F-dur Wq 57/5, t. 209-224.

Spośród trzech rond zarejestrowanych w ramach dzieła artystycznego, B-dur Wq 58/5 najbardziej przypomina rondo jako takie, najłatwiej bowiem w nim wyróżnić poszczególne odcinki, które mogłyby być identyfikowane jako refreny i kuplety, co więcej, jego struktura momentami odpowiada nawet budowie ritornellowej rodem z koncertów (ewentualnie wczesnych sonat), poprzez przeplatanie okresów, bądź półokresów ofensywnych z lamentacyjnymi: *forte-piano*. Podstawowa motywika obydwóch tych idiomów wyrazowych pomieszczona jest w pierwszych dwunastu taktach,



Przykład 38. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 1-12.

po których następuje niemal dokładny cytat rozpoczynającego utwór zdania pierwszego. Kontrastujący materiał motywiczny (takt 21) w połączeniu z reminiscencją pierwszego odcinka *piano* pojawia się po zakończeniu tego fragmentu, po czym następuje figuracja prowadząca do refrenu w tonacji dominanty (takt 33 z przedtaktem).



Przykład 39. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 19-38.

Z kolei alternatywny materiał motywiczny dla *piano* wraz z efektownymi zawieszeniami, złamanymi ostatecznie przez z nagła wchodzące *forte* (takt 47) wprowadza odcinek kolejny, który pozwala przejść w sposób płynny z tonacji dominanty do tonacji subdominanty (Es-dur, takt 52 z przedtaktem).



Przykład 40. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 39-52

Dalszą zasadą budowania architektoniki tego utworu jest cytowanie refrenu zasadniczego w *forte* wobec zestawiania go z kolejnymi kupletami występującymi zazwyczaj w *piano* i czasami przechodzącymi – podobnie jak to miało miejsce w rondzie F-dur – w figurację, tutaj jednak znacznie bardziej wirtuozowską, z uwagi na zauważalnie szybsze tempo i bardziej ofensywny charakter.



Przykład 41. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 59-73.

W efekcie refren *forte* pojawia się kolejno w następujących tonacjach: B-dur (takt 1 z przedtaktem, jak i następne), ponownie B-dur (13), F-dur (33), Es-dur (52), c-moll (80), E-dur (99), d-moll (119), B-dur (156) i ostatnie, finalne przeprowadzenie w B-dur w takcie 224. Refreny te podlegają znacznie mniejszym przekształceniom, nawet w porównaniu do analogicznych w Rondzie F-dur, jednakowoż nie są pozostawione bez jakichkolwiek zmian. Wprowadzając nowy materiał motywiczny w odcinkach *piano*, Kompozytor stosuje liczne zawieszenia pozwalające mu na swobodne dokonywanie wyżej opisanych modulacji, jak np. pomiędzy c-moll i E-dur.



Przykład 42. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 86-101.

Neutralnym w charakterze fragmentem (utrzymanym w dynamice *mezzo forte*), autonomicznym, jakby skomponowanym na swoje własne potrzeby (od taktu 107. z przedtaktem), jest z kolei odcinek łączący tonację E-dur z wejściem tematu głównego w d-moll (takt 119 z przedtaktem),



Przykład 43. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 102-122.

zaś absolutnym *novum* – materiał utrzymany w *forte* z zastosowaniem tryli, crescendojący i „wybuchający” w postaci nieomal stronicowej, wirtuozowskiej figuracji,



Przykład 44. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 123-133.

zmierzającej następnie ku kulminacji utworu, złamanej w sposób nieoczekiwany banalnym nieomal rozwiązaniem w opadającej melodii.



Przykład 45. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 146-157.

Po kolejnym przeprowadzeniu głównego kupletu w tonacji wyjściowej następuje najdłuższe zawieszenie w *piano*, wręcz osobna kadencja.



Przykład 46. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 165-180.

Do końca utworu Kompozytor nie stosuje już nowego materiału motywicznego, zręcznie opracowując dotychczas wykorzystany; charakterystycznym dla tego rondo jest zamknięcie go wirtuozowską kadencją w dynamice *forte*.



Przykład 47. C. Ph. E. Bach, Rondo B-dur Wq 58/5, t. 233-237c.

Dokonując przeglądu trzech omówionych powyżej utworów warto byłoby się zastanowić, czy w ogóle można tutaj mówić o jakiegokolwiek formie rondo: kompozycje te z pewnością reprezentują gatunek, niemniej forma – w każdym przypadku odmienna – pozostaje z pewnością swobodna i niepodlegająca jakimkolwiek determinującym ramom. Jedynym wyznacznikiem powodującym, iż mamy do czynienia z rondem, jest regularny powrót melodyki/motywiki związanej z tematem głównym oraz – mniej regularnie – z tematami pobocznymi. Zamiast o rondzie należałoby może mówić zatem

o wariacjach rondowych bądź o fantazji rondowej, w której Kompozytor czuje się znacznie swobodniej (jak chodzi o stosowane środki wyrazu), niż np. w sonacie, w której podlega mimo wszystko większym obostrzeniom konstrukcyjno-formalnym. W efekcie – subiektywnym zdaniem autora – rondo stanowią najwdzięczniejszą grupę kompozycji w Zbiorze.

3. Fantazje C-dur: „wielka” Wq 59/6, H 284 oraz „mała” Wq 61/6, H 291

Carl Philipp Emanuel Bach pozostawił po sobie dziewiętnaście fantazji, w tym siedemnaście przeznaczonych na klawiszowy instrument strunowy solo (Fantazja fis-moll Wq 80, H 536 została zadysponowana na skrzypce z akompaniamentem *obbligato*, zaś Fantazja i fuga c-moll Wq 119/7, H 75.5 to wspomniany w poprzedniej części niniejszego opisu utwór organowy). Spośród pozostałych siedemnastu fantazji, sześć zawartych jest w zbiorze *für Kenner und Liebhaber*; reszta to zasadniczo drobne kompozycje, niektóre całkiem metryczne, inne swobodne (wręcz pozbawione zapisu taktowego), zaliczane do „utworów luźnych” (wyjątkiem niewątpliwie jest tutaj dużych rozmiarów Fantazja fis-moll Wq 67, H 300 i do pewnego stopnia czterostronicowa w edycji Packarda Fantazja Es-dur Wq *deest*, H 348; pozostałe są w większości jednostronicowe).

Kompozytor określał w tytule ten rodzaj utworów mianem „freie Fantasien”, zapewne w celu podkreślenia już to improwizacyjnego charakteru tych dzieł, już to swobodnego sposobu zapisu tychże, jak i nieskrępowanie budową formalną. Istotnie, każda z sześciu fantazji pomieszczonych w Zbiorze jest z gruntu nieco inna: wszystkie składają się z kilku sekcji, często kontrastujących, zaś w ich budowie rzeczywiście widać egzemplifikację trendów kompozytorskich obserwowanych w dorobku Carla Philippa z okresu hamburskiego: uniezależnienie się od stylu *galant*, położenie jeszcze większego nacisku wyrazowego na rolę kontrastów, realizację pełnej, nieskrępowanej swobody twórczej.

Na potrzeby dzieła artystycznego wybrano – analogicznie jak w przypadku sonat – dwie fantazje utrzymane w tej samej tonacji, acz (znowuż podobnie jak w odniesieniu do sonat) zdecydowanie różniące się pod względem wyrazowym. „Wielka” fantazja C-dur, wieńcząca V tom Zbioru, to pokaźnych rozmiarów dzieło, niezwykle dramatyczne, wręcz drapieżne, a momentami nawet „mroczne” w wyrazie, choć – kontrastowo – występują w nim także fragmenty niemal groteskowe. Główny temat bazuje na rozłożonych *arpeggiami* akordach w dynamice *forte*, którym odpowiadają *quasi-echa* w dynamice *piano*: motywy te przetwarzane są przez Kompozytora w rozmaitych tonacjach i powracają wielokrotnie jako przerywniki („refreny”) pomiędzy odcinkami kontrastującymi.



Przykład 48. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 1-7.

Rozwijające się narracyjnie fragmenty *forte* niejednokrotnie są zawieszane, niejako „ulatujące”, zarówno pod względem tesytury/rejestru, jak i dynamiki, po czym, dla zwielokrotnienia kontrastu następuje skrajnie wirtuozowska figuracja w tempie *Prestissimo* w maksymalnej dynamice.



Przykład 49. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10c-10d.

Po wspomnianym wirtuozowskim przebiegu, nawet powrót do motywiki początkowej (takt 10i, *Andantino*) można odbierać jako zauważalne złagodzenie wyrazu. Kompozytor uznaje ten moment za właściwy do wprowadzenia nowego materiału muzycznego o charakterze kantylenowym (takt 11 z przedtaktem).



Przykład 50. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10i-14.

Ten liryczny fragment jest na moment przerwany trzytaktowym powrotem motywu początkowej, po czym zakończony śpiewnym znowuż zamknięciem, po którym następuje kolejne złamanie charakteru, poprzez wprowadzenie wspomnianych elementów groteskowych.



Przykład 51. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 23-37.

Faza eksploracji nastroju żartobliwego zostaje ostatecznie przzerwana wprowadzeniem nowego materiału w *tempo I* (*Andantino*), tym razem jednak o charakterze *doloroso*,



Przykład 52. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 84-86.

od tego momentu Kompozytor na krótkich odcinkach zestawia trzy jakości ekspresyjne (pasaże początkowe, przebiegi groteskowe oraz *doloroso*) uzyskując nieustannie kontrasty na każdej możliwej płaszczyźnie, w efekcie zręcznie budując napięcie, a dla jego intensyfikacji powracając jeszcze dodatkowo do wirtuozowskiej figuracji, analogicznie do sekcji początkowej, oczywiście w zmienionej harmonice (takt 121c). Zakończenie jest wywiedzione z motywu początkowego.



Przykład 53. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 134-143.

„Mała” fantazja C-dur różni się w sposób zasadniczy od fantazji „wielkiej”: dwukrotnie krótsza, utrzymana w zdecydowanie lżejszym charakterze, momentami wręcz dowcipna, słowem – rokokowa, zawiera także fragmenty charakterystyczne dla stylu sentymentalnego, operuje jednakże znacznie dłuższymi odcinkami (w efekcie jest ich jedynie pięć, podczas gdy w „wielkiej” fantazji – aż dwadzieścia), przez co jej wyraz ogólny jest niewątpliwie znacznie spokojniejszy i bardziej elegancki.

Fragment czołowy jest jednym z najbardziej żartobliwych w całym Zbiorze.

Fantasia II in C Major





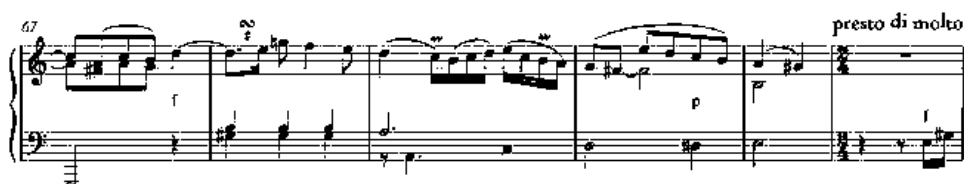
Przykład 54. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 1-17.

W myśl zasad klasycznej budowy (która – paradoksalnie – zastosowana jest w niniejszej fantazji), fragmenty realizujące styl *galant* (motywika czołowa) to pierwszy, trzeci i piąty (finalny) odcinek utworu: drugi i czwarty stanowią sekcje kontrastujące – kantylenowe. Zatem po początkowym *Presto di molto* pojawia się śpiewne *Andante*,



Przykład 55. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 43-60.

po czym następuje powrót do sekcji początkowej, tym razem w E-dur zmierzającym do a-moll (ciekawy jest przebieg harmoniczny tych dwóch początkowych fragmentów: Kompozytor wychodzi od C-dur, by zmodulować do G-dur, i następnie z kolei – przez dodawanie septym – wylądować w F-dur. Sekcja druga rozpoczyna się w B-dur, aby dojść finalnie do E-dur (takt 71) i z tego punktu następuje powrót do pierwszego materiału motywicznego w sekcji trzeciej).





Przykład 56. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 67-78.

Kompozytor zasadniczo znany jest ze swych niekonwencjonalnych rozwiązań harmoniczych i ze zderzania ze sobą zaskakujących układów akordowych: sama sekcja trzecia peregrynuje od E-dur/a-moll do C-dur, następnie F-dur, dalej A-dur/d-moll (takt 107 z przedtaktem), aby bez specjalnego przygotowania znaleźć się w Es-dur, z którym niespodziewanie zderzony jest pierwszy takt nowej sekcji *Larghetto sostenuto* w nisko zadysponowanym, repetowanym akordzie G-dur (takt 125).



Przykład 57. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 111-131.

Sekcja piąta – ostatnia – pojawia się po zawieszeniu na akordzie zmniejszonym wieńczącym sekcję czwartą, powrotem motywów czołowych cytowanych kolejno w B-dur, C-dur i e-moll. Odcinek ten kończy się niewielką kadencją będącą wygaszeniem energetyki związanej z ruchliwością stylu *galant*, stanowiącą zarazem modelową egzemplifikację stylu sentymentalnego.





Przykład 58. C. Ph. E. Bach, Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 201-215b.

Można powiedzieć, że utwór kończy się – a wraz z nim cały Zbiór – „na niczym”, rozplywa się w ćwierćnutowych pochodach sekstowych i tercjowych opadających w dynamice *pianissimo* wraz z opóźnieniem 9-8 i 4-3; na chwilę pozostaje jedynie wygasająca nuta C w głosie basowym.

III. Zakres przyjętych rozwiązań. Zagadnienia wykonawcze

1. Charakterystyka instrumentarium: dyspozycja

Do najważniejszych kwestii należy oczywiście wybór stosownego instrumentarium, celem zarejestrowania dzieła. Zważywszy wymogi wirtuozowskie, jakie niesie ze sobą wykonanie kompozycji zawartych w Zbiorze, należałoby szukać instrumentu reagującego z precyzją oraz lekkością klawesynu czy klawikordu, jak również takiego, na którym dźwięk byłby szybko obecny – z tzw. „gotowym” dźwiękiem. Taki punkt widzenia stawia pod znakiem zapytania celowość wykorzystania instrumentów historycznych, które zasadniczo miewają pewną bezwładność, której konsekwencją bywa niejaki opóźnienie dźwięku, a ich traktura jest najczęściej niezbyt wygodna (często charakteryzująca się oporem oraz sporą głębokością zapadu klawisza). Pozornie mogłoby się wydawać, iż najbardziej celowym wyborem byłoby nagranie programu na wzmiankowanym powyżej *Amalienorgel* z 1755 roku, czyli organach książniczki Anny Amalii von Hohenzollern, siostry Fryderyka II, dla której Carl Philipp Emmanuel Bach pisał wszak sonaty organowe: instrumencie, który po kolejnych dyslokacjach obecnie pomieszczony jest (od 1956 roku) w Pfarrkirche zur Frohen Botschaft należącym do parafii ewangelickiej w Karlhorst (Berlin); na tym właśnie instrumencie prof. Jörg-Hannes Hahn zarejestrował komplet dzieł organowych Kompozytora. Początkowo sądzono, iż budowniczym tych organów był Joachim Wagner i dopiero podczas konserwacji/przebudowy w 1934 Hans Joachim Schuke odnalazł inskrypcję „Migendt 1756” na piszczałce subbasowej, co pozwoliło na ustalenie właściwej atrybucji¹; dziś wiemy, że zostały ukończone w grudniu 1755. Pierwotna dyspozycja zakładała budowę 25 głosów rozparcelowanych pomiędzy dwa manualy i pedały, jednakże trzy registry zostały z planowanej listy dyspozycyjnej usunięte, zapewne za sprawą Johanna Philippa Kirnbergera, który uczył Annę Amalię podstaw kompozycji i był jej nadwornym muzykiem. Instrument został wybudowany na potrzeby królewskiego pałacu w Berlinie, gdzie pozostawał prawdopodobnie do 1767, kiedy to został przeniesiony przez Ernsta Marxa do również berlińskiego pałacu Unter den

¹ W styczniu 1756, bezpośrednio po ukończeniu instrumentu Ernst Marx poślubił młodszą siostrę żony Migendta; obecnie przypuszcza się, że Peter Migendt – uznany organmistrz berliński – był tym, który otrzymał kontrakt na wybudowanie *Amalienorgel*. Jednakże od pewnego momentu budowa była prowadzona przez Marxa, który stanął przed możliwością ukończenia tego dzieła, uwieńczonego następnie związkami powinowactwa jak często w owej epoce bywało; Wstęp do: Jörg-Hannes Hahn, *Carl Philipp Emanuel Bach, Sämtliche Orgelwerke* vol. 2, Cantate, Kassel 2004, s. 17.

Linden 7: miejsce to stało się jednym z istotnych centrum spotkań melomanów, ponieważ Anna Amalia miała wielki wpływ na życie muzyczne Berlina, organizując muzyczne *soirées* dla miejscowych i zagranicznych gości. Po śmierci księżniczki (1787) pałac został sprzedany w roku kolejnym przez księcia Ludwika pruskiego, sam zaś instrument trafił do Schlosskirche w Buch (ówcześnie pod Berlinem). Przetrwał w tym miejscu dokładnie półtora stulecia, w 1938 został przeniesiony do kościoła św. Mikołaja w Berlinie i służył tam jako drugi instrument. W 1956 został подарowany ewangelickiej parafii w Karlhorst, celem umieszczenia w odbudowanym Kirche zur Frohen Botschaft; inauguracja miała miejsce w 1960. W wyniku translokacji był wielokrotnie przebudowywany: zmieniała się jego dyspozycja (m.in. dodawano głosy językowe), niemniej zachowały się uwagi wizytujących organy kolejnych budowniczych zgodnie twierdzących, iż dźwięk jego przypomina bardziej instrument kameralny niżli organy kościelne. Ostatnia przebudowa miała miejsce w 2010, kiedy przywrócono oryginalny stan obsady według zamysłu Kirnbergera². Zatem dyspozycja 1755/56 jest tożsama z obecną i przedstawia się następująco:

Disposition der Amalien-Orgel
In der Kirche „Zur Frohen Botschaft“ Berlin Karlhorst
 1755 erbaut durch Peter Migendt/Ernst Marx
 2010 restauriert durch Orgelbauwerkstatt Kristian Wegscheider, Dresden

Hauptwerk	C, Cis bis f⁴	
Principal	8'	Zinn, C-h 1755; e, b-f3 2010
Bordun	16' B/D	C-cis Holz 2010; ab d Zinn 1755
Viola di Gamba	8'	Zinn 1755
Rohrflöte	8'	Zinn 1755
Octave	4'	Zinn 1755
Quinta	3'	Zinn 1755
Octave	2'	Zinn 1755
Mixtur 4fach	1 1/3'	Zinn 1755
Flöt Dux	8'	Holz 1755
Oberwerk	C, Cis bis f⁴	
Principal	4'	Zinn, C-c 1755; cis-f ⁴ 2010
Quintadena	8'	Zinn 1755
Gedact	8'	Holz C-Die 2010; Zinn ab E 1755
Gedact	4'	Zinn 1755
Nassat	3'	Zinn 1755
Weid Flöt	2'	Zinn 1755
Sis Flöt	1'	Zinn 1755, c ⁴ -f ⁴ 2010
Sellce	8' ab c1	Zinn 1755
Tremulant		
Pedal	C, Cis bis f⁴	
Subbaß	16'	Holz, 2010
Octave	8'	C-Fis Holz 2010, ab G Zinn 1755
Octave	4'	Zinn 1755
Posaune	16'	Kehlen, Stiefel 1755; Becher, Zungen 2010
Bass Flöt	8'	Holz 2010
Coppel		Gabelkoppel 1755
Pedalkoppel		reversibel, 2010

Tonumfang: Manual C-f3; Pedal C-d1
 Stimmtonhöhe a1 430 Hz bei 17,5 °C
 Temperierung: Bach-Kellner
 Winddruck: 65 mm WS

Przykład 59. Dyspozycja *Amalienorgel*; <https://www.amalien-orgel.de/orgel/disposition.php>, dostęp: 3.10.2024.

² Ibidem, s. 18-21.

Jörg–Hannes Hahn dokonując w pierwszej dekadzie nowego millenium nagrania na instrumencie w Karlhorst miał jeszcze do dyspozycji instrument wyposażony w nadprogramowe głosy językowe (Trompet 8' w I manuale, Vox Humana 8' w II manuale oraz Trompet 8' w Pedale, dobudowane w 1960). Odbывая konsultacje przed rozpoczęciem pracy doktorskiej, autor niniejszej zasięgał opinii uznanych specjalistów, w tym wirtuozów niemieckich: spore grono sugerowało użycie na potrzeby nagrania dzieła artystycznego właśnie zrekonstruowanego *Amalienorgel*, przyznawali jednak zgodnie, iż traktura gry tego historycznego instrumentu mogłaby okazać się niewystarczająco finezyjną w zakresie wykonania planowanego materiału muzycznego, sam zaś instrument – co nawet słysząc na znakomitym skądinąd nagraniu prof. Jörga–Hannesa Hahna – nie do końca szybko „się zbiera”. Stąd też, zważywszy wymienione powyżej argumenty przemawiające za koniecznością wykorzystania instrumentu o „wrażliwej” trakturze, pojawiła się konieczność sięgnięcia raczej po dobry instrument neobarokowy, na którym realizacja skrajnie wirtuozowskich przebiegów miałyby sens i pozostawała czytelna. Ponadto, w związku z wyzwaniem natury dynamicznej, a także ambitusu prezentowanych kompozycji, instrument taki – podobnie jak i *Amalienorgel* – winien być wyposażony w co najmniej dwa manualy i klawiaturę nożną. W tej sytuacji najbardziej sensownym wyborem wydawało się zarejestrowanie dzieła artystycznego na *Carl Philipp Emanuel Bach Orgel* (2010) w kościele głównym św. Michała w Hamburgu, posiadającego niezwykle wrażliwą, wręcz nieomal dynamiczną trakturę. Instrument ten okazał się być jednak – z uwagi na planowany rozmiar czasowy przedsięwzięcia artystycznego (około godzina monograficznego repertuaru) – zdecydowanie zbyt mały i ubogi dyspozycyjnie (jedynie 13 głosów). Trwały zatem poszukiwania dobrego, w miarę sporych rozmiarów neobarokowego instrumentu utrzymanego w konwencji niemieckiej, zlokalizowanego w wystarczająco dostępnym kościele – na terenie Niemiec, Austrii i w Polsce. Po kilku przymiarkach wybór ostatecznie padł na wielkiej urody organy Martina Pflügera (1992) znajdujące się w kościele akademickim św. Anny w Warszawie. Instrument ten ma już ponad 30 lat i mimo, iż jest na bieżąco konserwowany, nie wszystko funkcjonuje w nim idealnie; na szczęście pewne niedociągnięcia techniczne udało się wyminąć. Traktura tych organów znakomicie sprawdziła się w górnej tesyturze manualu głównego (bardzo lekka i punktualna), jak również na całej długości manualu drugiego (w miarę równomierna); pewnych problemów przysparzał rejestr tenorowy i basowy głównego manualu. Jak chodzi o kwestie samego brzmienia – zarówno bogactwo rejestrowe (31 głosów), jak

i koncepcja intonacyjna sprawiają, iż instrument ten świetnie się nadaje do realizacji zaplanowanego projektu. Całości dopełnia klarowna, acz relatywnie „długa” akustyka kościoła akademickiego św. Anny w Warszawie, również bardzo sprzyjająca tej lekkiej pod względem fakturalnym muzyce.

Dyspozycja przedstawia się następująco:

Martin Pflüger Orgelbau, 1992

Hauptwerk C-a3

21. Voce umena 8'
22. Principal 8'
23. Octav 4'
24. Quint 2 2/3'
25. Superoctav 2'
26. Mixtur 1 1/3'
31. Gedeckt 16'
32. Gamba 8'
33. Spitzflöte 8'
34. Flöte 4'
35. Cornett 5x
36. Trompete 8'
37. II/I

Oberwerk C-a3

41. Gemshorn 8'
42. Principal 4'
43. Principal 2'
44. Quint 1 1/3'
45. Scharff 1'
46. Glockenspiel
51. Holzgedeckt 8'
52. Rohrflöte 4'
53. Blockflöte 2'
54. Sesquialter 2x
55. Krumhorn 8'
56. Tremulant
- Wind

Pedal C-f1

1. Principalbass 16'
2. Octavbass 8'
3. Choralbass 4'
4. Mixtur 2 2/3'
5. Posaune 16'
6. Trompete 8'
11. Subbas 16'
12. Gedecktbas 8'
14. II/P
15. I/P

Koppeln: II/I, I/P, II/P

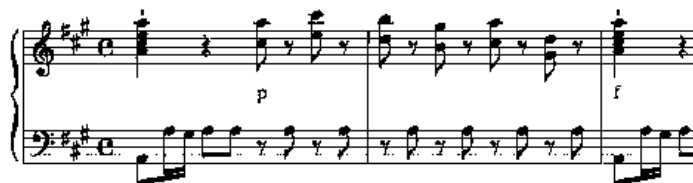
Przykład 60. Dyspozycja organów Martina Pflügera w kościele akademickim św. Anny w Warszawie;
http://organy.pro/instrumenty.php?instr_id=164, dostęp: 3.10.2024.

Organy te charakteryzują się znacznie większymi możliwościami dyspozycyjnymi, a co za tym idzie – barwowymi, niż *Amalienorgel* w swej pierwotnej i zarazem obecnej postaci; zważyć jednak należy, iż przedsięwzięcie w postaci nagrania, a w konsekwencji zarejestrowania na organach dzieł przeznaczonych na klawikord czy pianoforte, potencjalnie niesie ze sobą znacznie większe niż oryginalna literatura organowa wyzwania dyspozycyjne, chociażby wobec pogłębionych wymogów dynamicznych.

2. Registracja – barwa – dynamika

Na potrzeby każdego z nagrywanych utworów wykonawca starał się skonstruować odmienną piramidę dynamiczną w zależności od charakteru kompozycji, stąd np. realizacje *piano* i *forte* różnią się pomiędzy utworami, czasami nawet w sposób skrajny. Niejednokrotnie zachodziła potrzeba dobrania registracji charakterystycznej (jeśli wymagały tego specyficzne okoliczności), jak np. użycia głosu językowego. Co do zasady *forte* realizowane było na głównym manuale, *piano* zaś na Oberwerku, jednakże i od tej reguły kilkakrotnie odstępiono, przyjmując układ odwrotny. Pedał zasadniczo spełniał rolę realizującą dźwięki wykraczające poza dolny ambitus klawiatury organów (ówczesne pianoforte i klawikordy dysponowały najniższym dźwiękiem F1), choć nie tylko, zdarzyło się bowiem również użycie pedału w celach ekspresyjnych.

Najmniej skomplikowaną kwestią okazało się zarejestrowanie sonat, zarówno z uwagi na ich potencjalnie najmniejsze wewnętrzne zróżnicowanie (powiązane z bardziej sztywną budową formalną), jak i w związku ze stosunkowo mniej rozbudowaną dynamiką; same zaś wskazania dynamiczne zapisane zostały tu przez Kompozytora w bardziej rozszerzonym spektrum czasowym, co nie wymusza zbyt częstych zmian.



Przykład 61. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, początek.

Na potrzeby „wielkiej” sonaty A-dur skonstruowano duże pleno na HW dla *forte* oraz relatywnie spore – analogicznie – dla *piano* na OW; taki wybór został dokonany z uwagi na ogromną energetyczność części i w trosce o klarowność ruchliwych szesnastkowych przebiegów gamowych i pasażowych:

forte – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Flöte 4', Superoctav 2', Mixtur 1¹/₃'

piano – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Quint 1¹/₃'

Obecność wysokiej kwinty w zestawie *piano* zapewniła balans kolorystyczny w zestawieniu z miksturą w *forte*, jednocześnie – ponieważ kwinta ta nie jest zbyt krzykliwa – nie przesunęła cichej dynamiki ponad oczekiwane proporcje; zdublowanie

czwórek w manuale głównym pozwoliło dodatkowo wypełnić pleno tego Werku, co wydało się być potrzebne z uwagi na mocną i wysoką miksturę. Na potrzeby *pianissimo*, czyli uzyskania echa do *piano*, odejmowano wysoką kwintę w II manuale (analogicznie w repryzie, t. 119 z przedtaktem).



Przykład 62. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 37-40.

W drugiej połowie przetworzenia, po całotaktowej pauzie generalnej pojawia się *fortissimo* (takt 69); efekt wzmocnienia dynamicznego starano się uzyskać poprzez dodanie rejestru szesnastostopowego (Gedeckt 16') w manuale głównym; mimo, iż Kompozytor nie wskazuje na powrót do *forte* wraz z wejściem motywu czołowego w takcie 73., na drugą nutę w basie tego taktu (e⁰) należało rejestr szesnastostopowy wyłączyć, aby uniknąć efektu pogrubienia akordów w dyszkancie.



Przykład 63. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 69-73.

Identycznie postąpiono w analogicznym miejscu parę taktów dalej, w *fortissimo* tuż przed wejściem repryzy w takcie 78.: + Gedeckt 16'; wraz z rozpoczęciem repryzy, na drugą nutę w basie w takcie 80. (a⁰): – Gedeckt 16'.

Na potrzeby wieńczących repryzę nut w basie, wykraczających poza skalę manualu (takty 115–117), zadysponowano: Ped. (*forte*): Prinzipalbass 16', Octavbass 8', Gedeckt bass 8', Choralbass 4', Mixtur 2²/₃', II/P, co – w mniemaniu wykonawcy – udatnie

przedłużyło w dół brzmienie pierwszego manualu poprzez uzyskanie spójnej barwy i dynamiki.



Przykład 64. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 113-119.

Jak wspomniano powyżej, część I kończy się kadencją. Choć ambitus użytych dźwięków nie wykracza w tym miejscu poza skalę manualu, dla celów ekspresyjnych użyto pedału dublując głos basowy (co było częstą praktyką w dawnych czasach), dodając do rejestrów zadysponowanych w klawiaturze nożnej również Puzon 16' (od taktu 122).



Przykład 65. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 120-128.



Przykład 66. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 1-2.

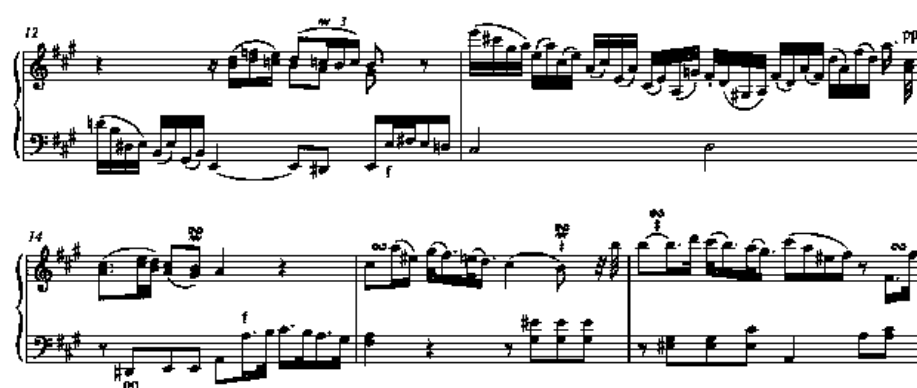
Głos solowy dla części drugiej zaplanowano na drugim manualu w postaci Pryncypału 4', z założeniem wykonania partii o oktawę niżej (domyślne *forte*). Akompaniament w lewej ręce – dopóki występują interwały lub akordy – został

zrealizowany na głosie Spitzflöte 8'. W momencie pojawienia się punktowanej, solowej linii basu (połowa taktu 5) dodano Gambę 8'; *piano* prawej ręki (echo) również na manuale głównym. Jednocześnie dla wzmocnienia efektu oktaw w takcie 8. użyto pedału obsadzonego: Principalbass 16', Gedecktbass 8'.



Przykład 67. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 5-9.

Celem realizacji *forte* w głosie basowym przyjęto z kolei rozwiązanie wykonania na manuale przeznaczonym do *forte*, czyli drugim (Pryncypał 4', rzecz jasna o oktawę niżej; takt 13 z przedtaktem, analogicznie druga połowa taktu 14.), zaś na wejście *pianissimo* w takcie 14. z przedtaktem usunięto gambę, uzyskując registrację początkową w perspektywie kolejnego wejścia melodii tematu głównego.



Przykład 68. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 12-16.

Ponieważ w takcie 20. echa w *piano* następują wyżej o ponad oktawę od głosu *forte*, wykonując je należało utrzymać rejestrację Spitzflöte 8' solo, jednakże w tej sytuacji zupełnie niesłyszalny byłby głos basowy towarzyszący pryncypałowi 4' w *forte*

na drugim manuale; dlatego też na basowe prymy, począwszy od taktu 20., dołączano każdorazowo gambę 8', eliminując ją na czwartą ósemkę; gamba pozostała cały czas, począwszy od taktu 21. (dla lewej ręki). W takcie 22. i 23. na ostatnią ćwierćnutę postąpiono inaczej niż wcześniej w analogicznych taktach 6. i 7., wyłączając gambę, z uwagi na wyższy rejestr, w którym Kompozytor zapisał echo; począwszy od taktu 24. gamba została włączona, aż do zawieszenia przed kadencją na końcu utworu. Ponadto w takcie 21. dźwięk H1 został przejęty przez pedał w obsadzie: Subbass 16', Gedecktbass 8'.



Przykład 69. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 19-24.

Analogicznie jak w takcie 12. z przedtakterem, w takcie 29. (z przedtakterem) *forte* w lewej ręce wykonano na manuale drugim o oktawę niżej, przy czym melodia basu została przejęta dla celów ekspresyjnych przez głos pedałowcy, zadysponowany: Subbass 16' i Octavbass 8'. Przed zawieszeniem kadencyjnym Kompozytor w takcie 31. intensyfikuje dynamikę: *mezzo forte* w takcie 31. osiągnięto poprzez dodanie registrów Gemshorn 8', Holzgedeckt 8' – różnica wprowadzie niewielka, lecz dodanie głosów ośmiostopowych przeniosło realizację do właściwej tesytury, a więc o oktawę wyżej, co zasadniczo wzmocniło brzmienie; *fortissimo* – w drugiej połowie tego samego taktu – na manuale głównym: + Prinzipal 8' i Octav 4', jednocześnie dublując His w pedale, którego obsadę rozbudowano: + Octavbass 8', Choralbass 4'. Końcówka – doimprowowzana kadencja – wykonana została na registracji: Spitzflöte 8' solo.



Przykład 70. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, t. 27-32.

W części trzeciej *forte* zadysponowano identycznie jak w pierwszej, a zatem: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Flöte 4', Superoctav 2', Mixtur 1 $\frac{1}{3}$ ', zaś na potrzeby *piano* Pryncypał 2' zastąpił wysoką kwintę, zatem uzyskano następującą registrację na OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Principal 2'. W ten sposób wykonano pierwszą wersję ekspozycji, natomiast na powtórkę, chcąc jeszcze bardziej uwypuklić burzliwy charakter części, dodano Gedeckt 16' oraz Quint 2 $\frac{2}{3}$ ' na drugą nutę w głosie basowym, takt 46 (*prima volta*): analogicznie takt później w *seconda volta* (tuż przed rozpoczęciem drugiej połowy części), na tę samą nutę głosy te zostały odjęte (przy czym obsadzenie *piano* zachowano bez zmian).



Przykład 71. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 44-50.

Ten sam zabieg dodania głosów 16' oraz 2 ²/₃' zastosowano jeszcze kilkakrotnie, celem uzyskania *fortissimo*, np. w połowie taktu 74. (głosy te odjęto na zakończenie fragmentu trzydziestodwójkowego wraz z wejściem tematu głównego w cis-moll – takt 79/80),



Przykład 72. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 80-92.

oraz – po raz ostatni, znowuż na wejście tremolanda trzydziestodwójkowego w takcie 93. – przed wejściem reprzyzy w A-dur w takcie 95. z tym, że na potrzeby reprzyzy głosów tych już nie odjęto: pozostały do końca utworu, analogicznie do rejestracji repetycji ekspozycji.



Przykład 73. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 93-96.

Registrując pierwsze z wybranych Rond – F-dur – postąpiono w sposób *quasi* – schematyczny, który wydawał się być najrozsądniejszym z perspektywy utworu niosącego przyporządkowany do danej dynamiki materiał melodyczno-wyrazowy. Jednocześnie, chcąc oddać lekki, niemal niezobowiązujący charakter kompozycji, zastosowano relatywnie umiarkowane wolumenowo brzmienie, w tym nawet największej dynamiki: podczas gdy w sonacie „wielkiej” zarówno w *forte* jak i w *fortissimo* królowała niepodzielnie mikstura, w rondzie F-dur nawet w *fortissimo* nie wychylono się poza głos dwustopowy. Układ rejestracyjno-dynamiczny przedstawia się tu zatem następująco:

forte – HW: Spitzflöte 8', Flöte 4', Superoctav 2'

piano – OW: Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4'



Przykład 74. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 1-6.

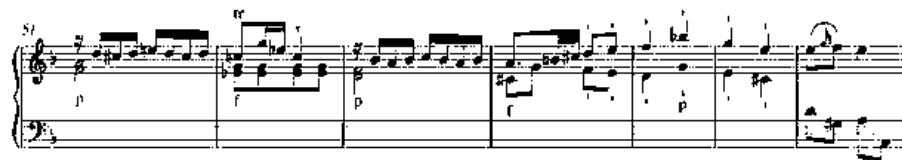
Natomiast w relatywnie neutralnym wyrazowo *mezzo forte* flet czterostopowy i superoktawę zastąpiono oktawą – HW: Spitzflöte 8', Octav 4'.



Przykład 75. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 13-28.

W takcie 50., celem uzyskania plastyczniejszego efektu, rozdzielono sopran i akompaniament pomiędzy dwa manualy, wraz z drobną modyfikacją dynamiki zapisanej przez Kompozytora: prawa ręka rozpoczynała na manuale głównym w obsadzie charakterystycznej dla *mezzo forte*, po czym przechodziła na manual drugi *piano* w takcie 51., analogicznie w dwóch kolejnych taktach; podczas gdy lewa ręka realizowała akompaniament cały czas na manuale drugim (*piano*), co dodatkowo uwypukliło wejście *forte* w takcie 54.





Przykład 76. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 43-57.

Również na potrzeby *quasi*-echa (takt 63/64) rozszerzono zakres dynamiczny zastosowany przez Kompozytora poprzez wprowadzenie dynamiki *pianissimo*, (która oryginalnie w utworze nie występuje) poprzez wyłączenie fletu 4' – *pianissimo*, OW: Holzgedeckt 8' solo; z kolei – niejako antycypując – zagrano z odwróconą dynamiką obydwie nuty B w taktach 65 i 66: najpierw *piano*, następnie *forte*.



Przykład 77. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 58-70.

Realizując *fortissimo* dokładano pryncypał 8' i oktawę 4' do *forte*, uzyskując w efekcie: HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Flöte 4', Superoctav 2'; pierwsze wystąpienie w takcie 80. W tym samym miejscu pojawiła się po raz pierwszy konieczność użycia pedału, obsadzonego konsekwentnie do końca utworu:

Ped.: Prinzipalbass 16', Subbass 16', Octavbass 8', Gedecktbass 8'



Przykład 78. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 78-84.

Przedstawiona piramida registracyjna pojawia się we wszystkich odpowiadających jej wariantach dynamicznych w przeciągu całego utworu; niewątpliwie warto zwrócić jeszcze uwagę na fragment pasażowo-figuracyjny, rozpoczynający się w takcie 98., a w szczególności na jego odcinek opierający się na ćwierćnutowych spiccatach w lewej

ręce, rozpoczynający się w takcie 105. (analogiczny odcinek występuje również pod koniec utworu): wraz z wejściem wzmiankowanych ćwierćnut, dla uzyskania lepszego efektu zdecydowano się na dublowanie najniższego dźwięku w pedale (obsadzonym niezmiennie), zgodnie z dawną manierą wykonawczą; fragment ten wart jest szczególnej uwagi również ze względu na częste zmiany dynamiczne, a w konsekwencji – w ramach niniejszego nagrania – także registryjne (wyzwanie dla registratora): poniżej fragment tego odcinka.

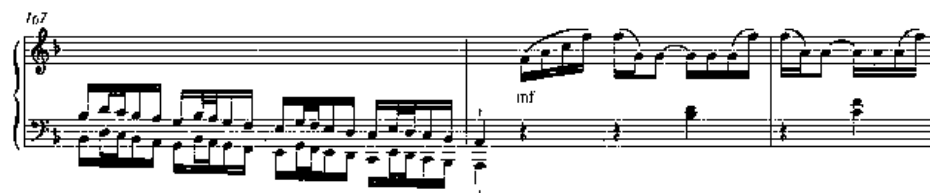


Przykład 79. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 109-120.

Kolejne użycie pedału okazało się konieczne w związku z przekroczeniem dolnej skali zasięgu klawiatury w motywach opadających, zarówno w ćwierćnutach jak i ruchu rozdrobnionym.



Przykład 80. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 155-161.



Przykład 81. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 167-171.

Wykonując ostatnie przeprowadzenie tematu głównego zdecydowano się na przesunięcie dynamiki *fortissimo* na jego pierwszy takt, tj. 213, jak również powrócono do dynamiki *forte* – zgodnie z zaleceniem Kompozytora – na drugą część tematu w takcie 220.



Przykład 82. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 209-224.

„Wielka” Fantazja C-dur, z uwagi na długość czasu trwania, poziom komplikacji i zróżnicowania w ramach krótkich odcinków, przysporzyła niewątpliwie najwięcej kłopotów w sferze rejestracji, w każdym razie z pewnością zawiera najwięcej zmian rejestracyjnych. Na potrzeby otwarcia zadysponowano:

forte – Hw: Gedeckt 16', Principal 8', Gamba 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Quint 2 $\frac{2}{3}$ ', Superoctav 2', Mixtur 1 $\frac{1}{3}$ ', konstruując w ten sposób największe pleno *ad initium*
piano – Ow: Gemshorn 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2'



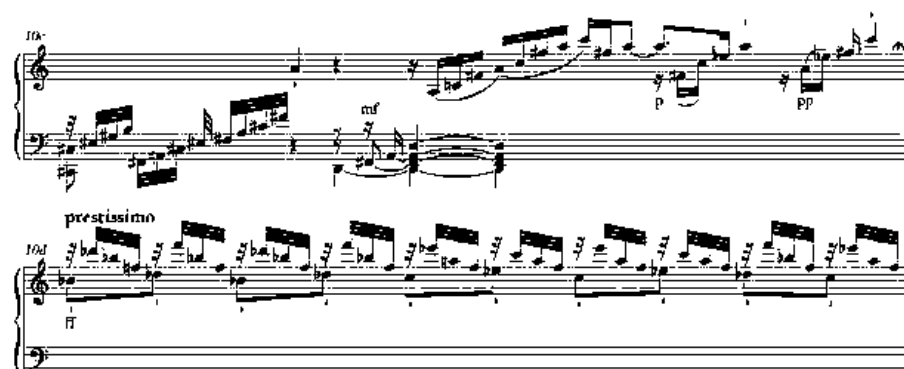
Przykład 83. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 1-4.

W takcie 10b, celem dodatkowego wzmocnienia efektu, dla podstawy opadających pasaży w trzydziestodwójkach użyto dźwięku Cis w pedale, obsadzonego: Posaune 16', Octavbass 8', Gedecktbass 8', Mixtur 2 $\frac{2}{3}$ '.



Przykład 84. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10b.

Na *mezzo forte* w takcie 10c od D basowego zostawiono gambę 8', szpicflet 8' i oktavę 4', na *piano* odjęto pryncypał 2' zostawiając gemshorn 8' i flet rurkowy 4' na OW., zaś na *pianissimo* pozostawiono gemshorn 8' solo. Na *fortissimo* w następującej wirtuozowskiej sekcji *Prestissimo*, do początkowego *forte* dołożono Cornett 5x oraz Trompete 8', stosując tym samym największą obsadę pierwszego manualu na przestrzeni całego nagrania.



Przykład 85. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10c-10d.

W nadchodzącym po tym fragmencie początkowym *Andantino* (domyślne *forte*, takt 10i) powraca pierwotny zestaw registracyjny *forte/piano*; w kolejnych wejściach analogicznie.



Przykład 86. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10h-10i.

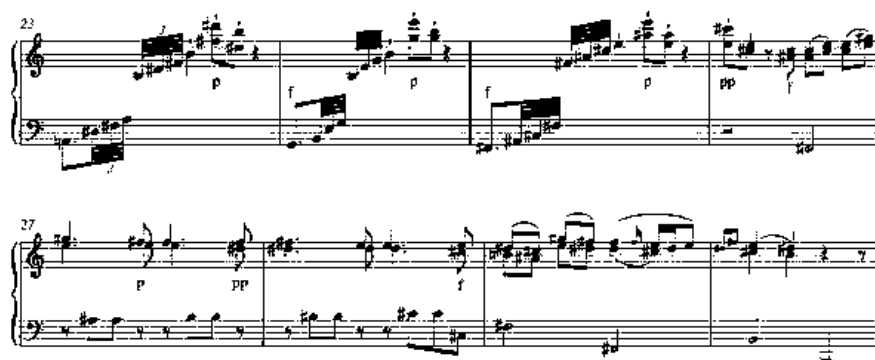
We fragmencie kantylenowym (takt 11 z przedtaktem) zdecydowano się na zastosowanie maksymalnie rozszerzonego ośmiostopowego brzmienia dla obydwóch manualów, i tak: rozpoczęły obydwie ręce na HW w obsadzie: Principal 8', Gamba 8', Spitzflöte 8', następnie dwa takty później (13. z przedtaktem) pryncypał został zastąpiony przez Voce umana 8', zaś akompaniament w lewej ręce przeniósł się na Oberwerk

obsadzony: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8' i pozostał tam do końca tej sekcji. W prawej ręce *piano* i *forte* uzyskane zostało poprzez dodawanie i odejmowanie wzmiankowanej Voce umena 8', zawsze z zachowaniem motywiki tj. od czwartej miary poprzedzającego taktu, bądź od „trzy i”, jeśli przedtaktem do nowej myśli był motyw trzynutowy.



Przykład 87. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 11-18.

W takcie 23. wraca registracja początkowa; na *pianissimo* w takcie 26. pozostawiono jedynie gemshorn 8' na OW., *forte* w tym samym takcie zadysponowano analogicznie do początku sekcji lirycznej (takt 11) z dodaną oktawą 4'; *piano* pozostało na HW z odjętą oktawą 4' (takt 27), *pianissimo*: jw., Gemshorn 8' solo na OW; na końcowe *forte* doszła oktawa na HW oraz pedał na ostatnią nutę.



Przykład 88. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 23-30.

Na potrzeby części o groteskowym charakterze (*Allegretto*, takt 31) odwrócono manualy, jak również zdecydowano się na użycie głosu językowego:

forte – OW: Gemshorn 8', Blockflöte 2', Krumhorn 8'; *piano*: minus Krumhorn 8'
 akompaniament – lewa ręka – HW: Spitzflöte 8', Flöte 4'



Przykład 89. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 31-45.

W takcie 47. z przedtaktem, we fragmencie imitacyjnym (*piano*) dodano połączenie II/I, po czym prawa ręka pozostała na drugim manuale, zaś lewa (przy „ściągniętym” OW) – na HW. W takcie 53. z przedtaktem również prawa ręka przeszła na HW (*forte*). Od taktu 55. z przedtaktem prawa ręka z powrotem na OW, z którego na echo (60/61) zdjęto Blockflöte 2', pozostawiając Gemshorn 8' solo (*pianissimo*). Wraz z powrotem *forte* (64. z przedtaktem) przywrócono Blockflöte 2', zaś obie ręce przeszły na manual pierwszy, do którego uprzednio dodano gambę 8'.



Przykład 90. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 46-68.

Tym samym, pozbawiony krumhornu, wykształcił się z powrotem układ: *forte* na HW, *piano* na OW; w takcie 72. z przedtaktem zmieniono dynamikę z *piano* na *forte*, aby tym plastyczniej wydobyć rym muzyczny jako echo dwa takty później.



Przykład 91. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 69-75.

Na pięcioletowy ostatni motyw tej sekcji (który zdecydowano się przenieść do *piano* celem przygotowania kolejnego odcinka, takt 83. z przedtaktem) wyłączono Blockflöte 2' i włączono Holzgedeckt 8', jednocześnie usuwając flet 4' z pierwszego manualu, rejestrując tym samym początek kolejnej sekcji *Andantino* (takt 84) w postaci:

piano – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8'

forte – HW: Gamba 8', Spitzflöte 8', II/I,

co umożliwiło realizację *piano* poprzez płynne przechodzenie na manual drugi, w tym nawet w ramach motywów westchnieniowych w rejestrze sopranowym.



Przykład 92. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 76-86.

Cytat sekcji „groteskowej” powraca w takcie 90., w zmodyfikowanej nieco rejestracyjnie postaci (zamiarem było nawiązanie do pierwszego wystąpienia tego materiału, niemniej, z uwagi na obecną w tym miejscu dynamikę *piano*, zrezygnowano z fletu dwustopowego):

prawa ręka – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Krumhorn 8',

lewa ręka – HW: Gamba 8', Spitzflöte 8'; manualy rozłączone;

w takcie 96. odjęto Krumhorn 8' pozostawiając dwa flety i obydwie ręce na drugim manuale.



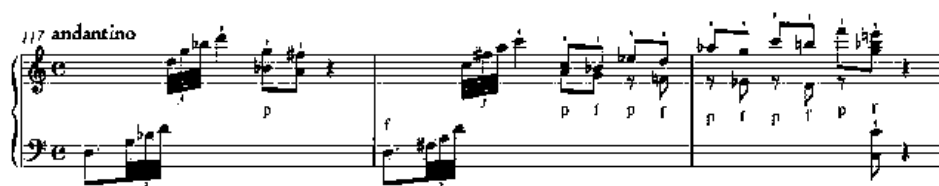
Przykład 93. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 90-97.

Kolejne sekcje – *Andantino* typu początkowego oraz *Andantino* nawiązujące do taktu 84. – również analogiczne registracyjnie. „Groteskowe” *Allegretto* od taktu 105. z przedtaktem: tym razem bez krumhornu, obydwie flety ośmiostopowe + Prinzipal 2' (obydwie ręce na drugim manuale). W takcie 109. z przedtaktem (*forte*) + Flöte 4' dla pierwszego manualu oraz II/I, *forte* na HW, *piano* na OW – analogicznie jak uprzednio sekundowe rozwiązania opóźnień płynnie przechodzą na drugi manual.



Przykład 94. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 104-116.

Nawiązujące do początku *Andantino* w takcie 117. z analogiczną rejestracją, jednakże chcąc wydobyć mocne metrycznie *piano* na drugim manuale wobec słabego metrycznie, a mocnego dynamiką *forte* na HW zdecydowano – co teoretycznie mogłoby wydawać się ryzykowne, ale w tym przypadku sprawdziło się znakomicie – o użyciu głosu Scharff 1' na *piano*, na drugim manuale od połowy taktu 118. Począwszy od pedałowego Fis w takcie 121. – rejestracja dalej analogiczna do początkowej; wszystkie zmiany jak wyżej.





Przykład 95. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 117-121c.

We fragmencie końcowym, z uwagi na ekstraordynaryjny – w ramach pierwszego bloku motywicznego – materiał (w taktach 136. i 137.) odjęto Prinzipal 2', pozostawiając flety ośmio- i czterostopowe. Dwa takty później powrócono do wyjściowej registracji, pozostawiając na *pianissimo* w przedostatnim taktach jedynie Gemshorn 8', zaś na dwa ostatnie akordy dodając: Cornett 5x i Trompete 8' oraz I/P: zabieg ten można określić jako nawiązanie do rejestracji *fortissimo* w trzydziestodwójkowych figuracjach pasażowych (*Prestissimo*).



Przykład 96. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 134-143.

Rondo B-dur jest niewątpliwie najbardziej optymistycznym z utworów zarejestrowanych w ramach dzieła artystycznego; registracyjna piramida dynamiczna w tej kompozycji została pomyślana do pewnego stopnia na wzór registracji zastosowanej w Rondzie F-dur, niemniej nieco zmieniona zgodnie z zasadą, aby nie powielać tych samych rozwiązań. Dynamika została nieznacznie „podniesiona”, dobarwiona, (m.in. o kwintę $2\frac{2}{3}'$ w *forte* oraz miksturę $1\frac{1}{3}'$ w *fortissimo*) jako odzwierciedlenie większej ofensywności utworu:

forte – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Quint $2\frac{2}{3}'$

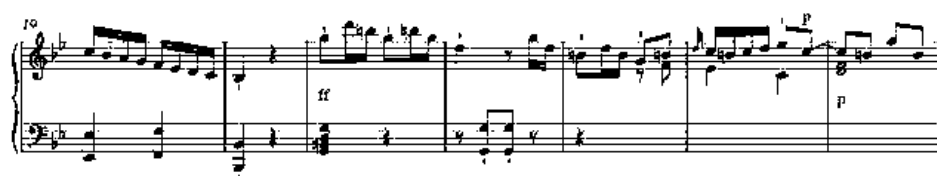
piano – OW: Gemshorn 8', Prinzipal 4'

Ped.: Prinzipalbass 16', Subbass 16', Octavbass 8', Gedecktbass 8'



Przykład 97. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 1-12.

Pedał został po raz pierwszy użyty w takcie 8. dla realizacji dźwięku B1 poza skalą pierwszego manualu. Ciekawym zabiegiem okazało się zastosowanie w registracji *forte* zarówno oktawy jak i niskiej kwinty bez superoktawy, przez co kompozycja zyskała nieco „chropowatego” brzmienia; pryncypałowa dwójka nie była również dołożona na *fortissimo*, w którym dołączano miksturę – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Quint $2\frac{2}{3}'$, Mixtur $1\frac{1}{3}'$.



Przykład 98. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 19-25.

W utworze pojawia się również, jakby dedykowana osobnemu, niezwiązanemu tematowi, przywodzącemu na myśl sonaty Scarlattiego, dynamika *mezzo forte*, którą zrealizowano poprzez odjęcie od *forte* głosu Quint 2 $\frac{2}{3}$ ', pozostały zatem: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4'. Zanim jednak temat ten pojawia się w takcie 107. z przedtaktem, już uprzednio użyto tej registracji na potrzeby realizacji początkowo zawieszzonego, następnie sekundowo opadającego fragmentu melodycznego o charakterze recytatywnym: w taktach 96–97 zmieniono zatem autentyczną dynamikę *forte* na *mezzo forte*, zaś najniższy głos zrealizowano w pedale; rozwiązanie opóźnienia wykonano przechodząc z manuału pierwszego na drugi.



Przykład 99. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 86-101.

Podobny zabieg został zastosowany w analogicznym miejscu (takt 205. i następne).



Przykład 100. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 205-212.

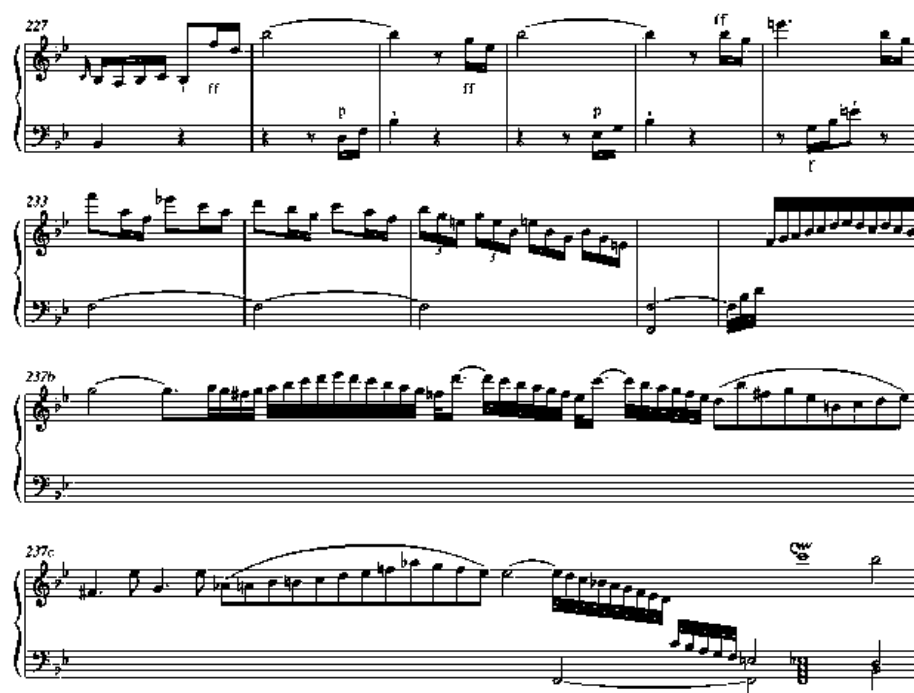
Superoktawa 2' dodana została tylko raz, w ramach drugiego odcinka figuracyjnego, gdzie pojawia się *più forte* (takt 146), następnie w takcie kolejnym na *fortissimo* doszła mikstura i w tej jedynej kulminacji dwustopową oktawę utrzymano aż do najbliższego *forte*, w którym powraca registracja początkowa (takt 156. z przedtaktem).





Przykład 101. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 142-157.

Ostatnie *fortissimo* pojawia się na końcową kulminację, a następnie kadencję, tym razem w „standardowej” wersji, czyli bez superoktawy 2'; po dwóch wejściach motywu czołowego w sopranie (*fortissimo*, 228. z przedtaktem, 230. z przedtaktem) trzeci – kulminacyjny raz zapisany jest jedynie w dynamice *forte*. Chcąc uniknąć redukcji dynamiki i – w konsekwencji – napięcia, utrzymano tu *fortissimo* do samego końca. Nuty basowe w ostatniej linijce wykonano na pedale, który wzmocniono poprzez dodanie głosów Choralbass 4' i Mixtur $2/3'$.



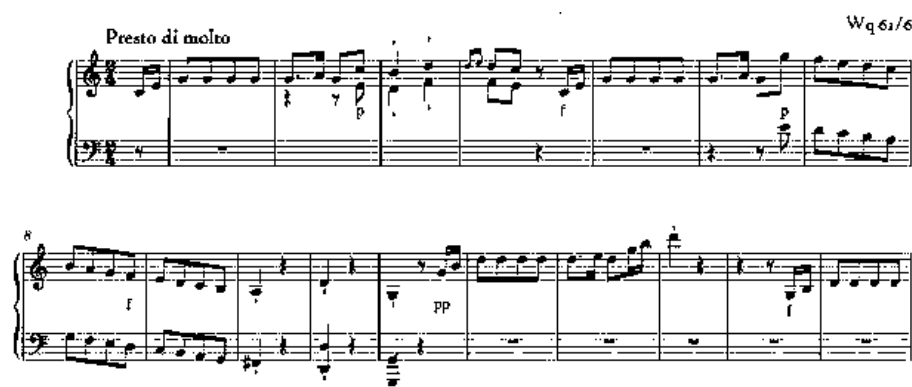
Przykład 102. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 227-237c.

Zupełnie inaczej zaprojektowano piramidę dynamiczną dla „małej” Fantazji C-dur – jak już wcześniej wspomniano – utworu najbardziej ulotnego spośród nagranych, przynajmniej w sekcjach realizujących założenia stylu rokokowego. Zarówno *forte* jak i *piano* zostało zadysponowane dla tych odcinków jako pozbawione głosu czterostopowego, a więc – mówiąc żargonem organistów – zarejestrowano „z dziurą”:
forte – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Superoctav 2'

piano – OW: Gemshorn 8', Blockflöte 2'

pianissimo – OW: Gemshorn 8' solo

Ped. (albowiem sporo dźwięków wykracza poza dolną tesyturę manualu) – również „z dziurą”: Prinzipalbass 16', Subbass 16', Choralbass 4'.



Przykład 103. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 1-17.

Pierwsza liryczna część kontrastująca również została zarejestrowana tak, aby uzyskać korespondencję pomiędzy manualami, tj. na obydwóch 8' + 4', z zastosowaniem połączenia manualowego oraz zredukowanym do subbasu 16' pedałem (dźwięki B1, G1) i kopplem II/P:

forte – HW: Gamba 8', Spitzflöte 8', Flöte 4', II/I

piano – OW: Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4' (bez Gemshornu 8' – dość „lejące” brzmienie)

piano – Ped.: Subbass 16', II/P





Przykład 104. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 49-60.

Chcąc osiągnąć płynne zamknięcie tej sekcji, przed powrotem *Presto di molto*, po ostatnim użyciu subbasu 16' w takcie 67., głos ten odjęto, a także wymieniono połączenia pedałów, aby ułatwić przejście na drugi manual (*piano*) w takcie 70., przy czym moment rozpoczęcia dynamiki *piano* zaistniał już w chwili realizacji opóźnienia „na raz i” w tym takcie (g–fis), zaś nuta d⁰ została przejęta do pedału, aby „uwolnić” ręce:



Przykład 105. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 67-72.

Registracja sekcji trzeciej – rokokowej – identyczna w pierwszą. W sekcji czwartej, czyli w drugim odcinku kantylenowym *Larghetto sostenuto*, wykorzystano głównie głosy ośmiostopowe i w początkowej fazie całość wykonano na pierwszym manuale, zmieniając registrację w zależności od zapotrzebowania dynamicznego:

piano – HW: Voce umena 8', Spitzflöte 8', II/I

OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8'

Ped.: Subbass 16', I/P, II/P

W takcie 129. – na *mezzo forte* – dochodzi Principal 8' na HW, który zostaje odjęty dwa takty później; kolejne *mezzo forte* (takt 133) zostaje rozwiązane inaczej, poprzez dodanie gamby 8'. Na *forte* (takt 137) wchodzi pedał, wzmocniony uprzednio przez Prinzipalbass 16' i Octavbass 8' oraz dodatkowo Principal 8' i Flöte 4' w głównym manuale. Głosy te zostają usunięte dwa takty później przy powrocie *mezzo forte*. Takt 141 otwiera *piano*, w ramach którego dokonano podziału tekstu pomiędzy dwa manualy: z HW, wykonującego sopran, zdjęto gambę 8', lewa ręka zaś realizuje dopełnienia akordowe na OW; dwa takty później (143) powrócono na HW wraz z dodaną gambą 8'. W 145. takcie wyłączono zarówno gambę 8' jak i Voce umena 8', pozostając na pierwszym manuale (*piano*); dwa takty później – na *forte* – dodano Voce umena 8'

i Flöte 4'; głosy te odeszły w takcie 149. (*piano*). W takcie 151. na *forte* dodano znów Voce umena 8', przygotowując zredukowany pedał na wejście najniższych dźwięków „A” w ostatnim takcie (Subbass 16', Gedeckt bass 8'); w tymże ostatnim (153.) zawieszenia (poza pierwszym akordem) przeniesiono na drugi manual.

Przykład 106. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 125-153.

Ostatnia sekcja konsekwentnie, analogicznie do pierwszej. Na *pianissimo* w taktach 207–208 oraz 211–212 postanowiono zrezygnować z gemshornu 8' na rzecz fletu czterostopowego, w efekcie uzyskując na OW: Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4'. W międzyczasie przygotowano pedał na potrzeby taktu 215. w postaci: Subbass 16', II/P, zaś w trakcie opadającego pasażu w *piano* na OW (215b) wyłączono Prinzipal 8' z głównego manualu, pozostawiając jedynie głosy Spitzflöte 8' oraz Superoctava 2' dla czystości akordu w lewej ręce w niskiej tesyturze.



Przykład 107. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 201-215b.

Ponieważ Rondo E-dur jest niewątpliwie najsubtelniejszym spośród siedmiu utworów zamieszczonych na nagraniu (choć i w nim nie brakuje bardzo dramatycznych czy wirtuozowskich elementów), piramida registracyjna na potrzeby jego realizacji została ułożona na sposób najdelikatniejszy, zgodny z kantylenowym charakterem dzieła. Przyjęte zestawy dyspozycyjne zostały zastosowane na etapie otwarcia kompozycji i później w wielu miejscach analogicznie, jednakże i od tych ustaleń poczyniono liczne konieczne wyjątki. Bazowa registracja wygląda zatem następująco:

pianissimo – OW: Holzgedeckt 8'

piano – OW: Gemshorn 8' (jedynie!)

mezzo forte – OW: Gemshorn 8', Rohrflöte 4'

forte – HW: Spitzflöte 8', Octav 4' (bez Principal 8')

fortissimo – HW, rozwiązano dwojako: dodając do registracji *forte* Prinzipal 8' lub Superoctav 2' (w zależności od faktury – odpowiednio kantylenowej lub figuralnej), ale nigdy łącznie.



Przykład 108. Rondo E-dur Wq 57/1, t.1-6.

Na potrzeby tego ronda skonstruowano więc zupełnie inną gradację rejestrową, wychodzącą od najgłębszego *piano*, najcichszego głosu solo, jakim w tym instrumencie jest Holzgedeckt 8', zdaniem autora jednakże, przy zejściu do tego poziomu dynamicznego, proporcje – wraz z osiągnięciem kolejnych stopni dynamicznych – układają się nader plastycznie, a zarazem zgodnie z charakterem kompozycji, rozpoczynającym się od bardzo wewnętrznych, wręcz introwertycznych klimatów. Oczywiście sama realizacja nagrania przysporzyła w przypadku tego utworu największych problemów w realiach akustycznych sporego kościoła w centrum ruchliwego miasta, gdzie nawet w warunkach nocnych co i rusz dobiegające z zewnątrz odgłosy, jak i trzaski powodowane zmianami temperatury z dziennej na wieczorną i nocną (zarówno elementy drewniane jak i metalowe wyposażenia świątyni w miarę ochładzania się wydawały zakłócające sesję nagraniową odgłosy) były relatywnie bardzo słyszalne, powodowały w efekcie konieczność powtarzania kolejnych realizacji. Pedał – dla dźwięków wykraczających poza skalę, pojawiających się już kilkakrotnie w *forte* na początku utworu, zadysponowano w postaci: Subbass 16', Octavbass 8' (takty: 5, 7, 16, a także – dla wzmocnienia efektu – takt 12, dolny dźwięk „E”, przy czym oktawa Fis-fis⁰ została przejęta przez OW). W takcie 13. oryginalne *pianissimo* zastąpiono rozwiązaniem rejestracyjnym *piano*: o ile *pianissimo* na Holzgedeckt 8' sprawdziło się doskonale na początku utworu, o tyle późniejsze wymiany *forte*–*piano* wymuszają pojawienie się znacznie konkretniejszego gemshornu 8' po zestawie *forte*, co brzmi znakomicie: Holzgedeckt 8' po wyżej wymienionym zestawie okazał się być zdecydowanie zbyt słaby, a całość dynamiki „zapadała się”, stąd też zaistniała konieczność drobnej ingerencji. *Fortissimo* w takcie 15. w wersji z pryncypałem ośmiostopowym.



Przykład 109. Rondo E-dur Wq 57/1, t.10-16.

Do registracji Holzgedeckt 8' solo powrócono w takcie 19. w kontekście wyjścia z uprzedniej dynamiki *piano*; również w takcie 21. na motyw czołowy zastosowano tę samą obsadę mimo uprzedniej dynamiki *fortissimo* (występującej w wersji z superoktawą): rozwiązanie takie stało się możliwe w związku z recytatywnym charakterem figuracji *fortissimo* w takcie 20., jej późniejszym zawieszeniu na wieńczącym opóźnieniu i w efekcie następującej dużej pauzy, której obecność – mimo, że nie jest zapisana – wydaje się być oczywista.



Przykład 110. Rondo E-dur Wq 57/1, t.17-21.

Na figuracywną sekcję przeprowadzoną w triolach trzydziestodwójkowych (rozpoczynającą się w takcie 33.) mimo, iż teoretycznie winna być kontynuowana dynamika *forte*, dołożono Superoctav 2', jak w registracji *fortissimo* w wersji II: uzasadnienie tej decyzji leży w trosce o czytelność tych bardzo szybkich przebiegów, rozpoczynających się w dość niskim rejestrze oktawy małej; analogicznie na odpowiedzi *piano* uzupełniono Holzgedeckt 8' o Blockflöte 2', uzyskując symetryczną i klarowną obsadę obydwóch Werków (na OW rejestracja „z dziurą”, bardzo przejrzysta).



Przykład 111. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 33. oraz 36.

Dwa takty (42, 43), w których Kompozytor dwukrotnie zaplanował radykalne *diminuendo* w postaci: *fortissimo–mezzoforte–piano–pianissimo* (wielkie wyzwanie dla registratora!), zrealizowano następująco:

fortissimo – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4' (klasycznie, wersja I)

mezzo forte – HW: Principal 8', Spitzflöte 8'

piano – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4'

pianissimo – OW: Gemshorn 8' solo; pozostawienie wyłącznie Holzgedeckt 8' celem zagrania opóźnienia w lewej ręce na pograniczu oktawy wielkiej i małej mogło powodować nieczytelność tego fragmentu. Prawa ręka przechodziła na OW na drugą połowę trzeciej miary („trzy i”).

Dynamikę figuracji w kolejnym *forte* zmieniono na *fortissimo* (takt 44) w wersji II, z superoktawą. W ostatnim takcie przed zmianą metrum (46.), po rozwiązaniu zwodniczym ($\text{cis}^0 + \text{e}^1$), wprowadzono od cis^1 *piano*, zgodnie z logiką tego fragmentu.



Przykład 112. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 41-46.

Sekcja trójkowa, pozornie analogiczna w dynamice, lecz zupełnie inna w charakterze od początkowej (o czym będzie mowa w rozdziale kolejnym), zdawała się wymagać podniesienia piramidy dynamicznej co najmniej o stopień, tym samym wprowadzono nowe rozwiązania:

pianissimo – OW: Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4'

mezzo forte – HW: Spitzflöte 8', Octav 4'

forte – HW: Spitzflöte 8', Octav 4', Quint $2 \frac{2}{3}'$, Superoctav $2'$



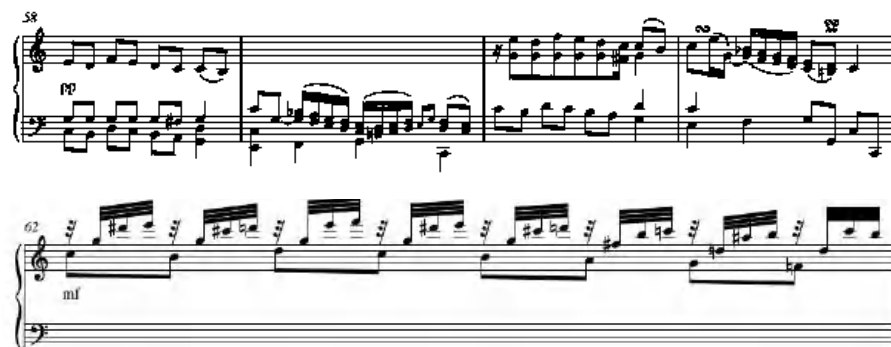
Przykład 113. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 47-48 oraz 51-53.

W końcowej linijce tej sekcji, gdzie powraca metrum $\frac{4}{4}$, zaś odcinkiem łącznikowym są dwa takty recytatywu (takty 56–57), pojawia się znów klimat początkowy, podczas gdy ruch ulega relatywnemu uspokojeniu: na potrzeby *piano* zastosowano obsadę odpowiadającą *pianissimo* z początku sekcji tanecznej i analogicznie – na końcowe *forte* (takt 57) – właściwą dla *mezzo forte* w takcie 51.; charakter recytatywny wymaga bowiem zazwyczaj bardziej stonowanej registracji od tanecznego.



Przykład 114. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 56-57.

Wraz z taktem 58. powraca początkowy typ narracji, jednakże – jak wspomniano w części analitycznej niniejszej pracy – w wyjątkowo niskim rejestrze, zatem w trosce o czytelność należało w tym miejscu wymienić (pomimo *pianissimo*) Holzgedeckt 8' na znacznie wyraźniej rysujący Gemshorn 8'. *Mezzo forte* w takcie 62, wydawało się kojarzyć bardziej ze światem dźwiękowym drugiego manualu niż HW, zarejestrowano je zatem (niekonwencjonalnie jak na dotychczasowe plany rejestracyjne w tym utworze) w postaci: Gemshorn 8', Rohrflöte 4'. *Forte* w takcie 64. zgodnie z wyjściową piramidą rejestracyjną, *mezzo forte* – tak, jak w takcie 62.



Przykład 115. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 58-62.

W taktach 68–79 zastosowano takie same rozwiązania jak dla analogicznego fragmentu na początku kompozycji (takty 11–22); *mezzo forte* w takcie 80. zostało zrealizowane w obsadzie OW: Holzgedeckt 8' i Rohrflöte 4', zaś *pianissimo*, począwszy od taktu 82. – znowuż na Gemshornie 8' solo (z omówionych uprzednio względów Holzgedeckt 8' byłby po *forte* nieczytelny).



Przykład 116. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 80-83.

Do końcowej wirtuozowskiej figuracji zastosowano rozwiązania analogiczne jak uprzednio. W ostatnim recytatywie wzmocniono „C” w manuale używając głosu pedałowego, rozwiązując w pedale C+c⁰ na h⁰, jednocześnie przenosząc tę samą oktawę (h⁰) z HW na OW, przy czym nuta w pedale została w trakcie recytatywu wypuszczona, na zasadzie „ulatującego” dźwięku (*diminuendo*); zlegowano też ostatnie h⁰ w manuale (repetowanie go byłoby niezbędne na instrumencie klawiszowym strunowym).



Przykład 117. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 90b-91.

W czterotaktowym zakończeniu po kadencji powrócono do rejestracji początkowej motywu czołowego (takty 91–92), jednakże – redukując *ad finitem* – *forte* obsadzono na drugim manuale jedynie w postaci: Holzgedeckt 8' i Rohrflöte 4', zaś takt ostatni – *piano* – zgodnie z zadysponowaniem początkowym, czyli Gemshorn 8' solo.



Przykład 118. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 92-94.

Dla pierwszej części „małej” sonaty A-dur koniecznym okazało się zróżnicowanie zarejestrowania *piano*: intensywniejsza wersja potrzebna była celem wykonania stojącej nuty „A” (*tenuto*, takty 1, 2), aby była ona słyszalna po uprzednim *forte*; inna natomiast sytuacja ma miejsce w taktach 3, 4 i analogicznych dalej, gdzie występuje *piano* nie tylko dla dolnego rejestru: ta registracja w sposób oczywisty musiała zostać słabiej obsadzona, proporcjonalnie do poprzedzającego *forte*.



Przykład 119. Sonata A-dur, cz. I, Wq 56/6, t. 1-7.

W związku z powyższym piramida dynamiczna (znowuż – według zamysłu – nieco inna niż w innych utworach) została ustawiona następująco:

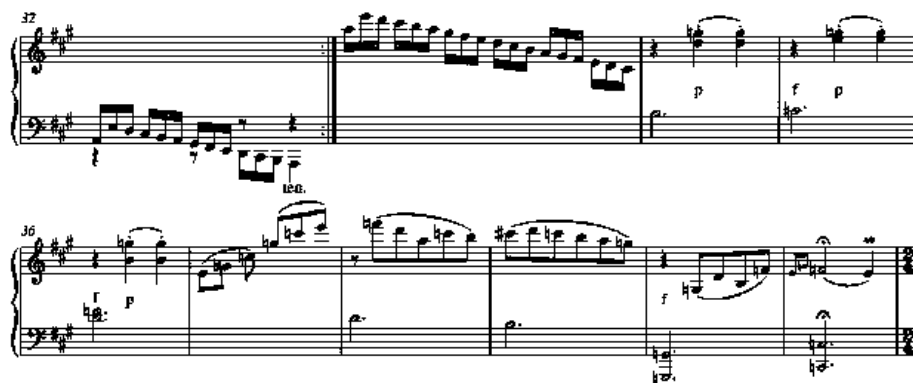
forte – HW: Principal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Superoctav 2'

piano dla *tenuto* – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Blockflöte 2'

piano (ogólne) – OW: Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Blockflöte 2'

Na potrzeby pierwszej części zbudowano zatem dwa analogiczne „małe plena”, od rejestrów ośmiostopowych po dwustopowe, przy czym nie różnicowano rejestracji podczas realizacji repetycji. Pod koniec drugiej połowy omawianej części konieczne

okazało się użycie pedału dla dźwięków *forte* poza skalą (takt 32, 40); powyższy obsadzono analogicznie do HW – oktawę niżej: Prinzipalbass 16', Octavbass 8', Gedecktbass 8', Choralbass 4'. Począwszy od taktu 33., celem pogłębienia efektu *forte-piano* i umożliwienia realizacji echa w ten sposób, połączono manualy (II/I): od taktu 34. lewa ręka realizowała *forte* na HW przechodząc na zlegowany ten sam dźwięk/interwał na manuale drugim w dynamice *piano* (na drugą wartość w taktach 34–36).



Przykład 120. Sonata A-dur, cz. I, Wq 56/6, t. 32-41.

Część druga została zadysponowana podobnie jak pierwsza, niemniej z drobnymi zmianami: w *piano* Rohrflöte 4' został zastąpiony przez Prinzipal 4' na OW, dodano także Gemshorn 8'; *forte* nie uległo zmianie, natomiast pojawiające się *fortissimo* uzyskano poprzez dodanie do *forte* głosu Mixtur 1¹/₃' :

piano – OW: Gemshorn 8', Holzgedeckt 8', Prinzipal 4', Blockflöte 2'

forte – HW: Prinzipal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Superoctav 2'

fortissimo – HW: Prinzipal 8', Spitzflöte 8', Octav 4', Superoctav 2', Mixtur 1¹/₃'

Tę część rozwiązano pod kątem repetycji na sposób wariantywny: w jej drugiej połowie Kompozytor wprowadza dynamikę *fortissimo*, czego nie czyni w połowie pierwszej; ponadto kończy całość utworu (w efekcie – drugiego tomu zbioru) w dynamice *forte*, co oczywiście zasadniczo jest możliwe, niemniej stanowi redukcję napięcia w stosunku do wzmiankowanego *fortissimo* pojawiającego się w takcie 40., osłabiając tym samym ekspresję finalną. Postanowiono zatem wykorzystać pomysł wprowadzenia *fortissimo* przez Kompozytora w postaci zdublowania go na końcu utworu (*fortissimo* na ostatnie sześć taktów za powtórką) i analogicznie potraktować registryjnie repetywaną pierwszą połowę tej części. Jednocześnie pierwsze wykonanie połowy drugiej zagrano pod względem dynamiki/registryjacji analogicznie do pierwszej realizacji początkowej połowy.

W efekcie we fragmentach figurowanych wprowadzono następującą dynamikę: za pierwszym razem – zgodnie z zapisem Kompozytora, zaś w ramach repetycji: takt 9 – *forte*, takt 10 od połowy – *fortissimo*, takt 12 od połowy – *piano*, takt 15 – *forte*, takt 17 do końca – *fortissimo*.



Przykład 121. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 6-18.

Analogicznie uczyniono w drugiej połowie, gdzie grając po raz pierwszy w takcie 39. zastosowano *piano*, w połowie taktu 40. – *forte*, w połowie taktu 42. – *piano* i w takcie 45 – *forte*, zaś w ramach repetycji w takcie 39 – *forte*, w połowie taktu 40. – *fortissimo*, w połowie taktu 42. – *piano*, w takcie 45 – *forte* i w takcie 47. – *fortissimo*, obowiązujące do końca.



Przykład 122. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 39-47.

Sama końcówka – ostatni dźwięk części, „A1” – musiał być, rzecz jasna, wykonany na klawiaturze nożnej: za pierwszym razem (w odniesieniu do obsady HW do 2') w dyspozycji pozostawionej po części pierwszej sonaty; za repetycją, wobec wzmocnienia manuału głównego przez miksturę, odjęto w pedale Octavbass 8' i Choralbass 4', wprowadzając na ich miejsce miksturę pedałową (która – zgodnie z właściwym konstrukcyjnym zamysłem budowniczego instrumentu – jest głosem opartym na podstawie $2\frac{2}{3}'$, zatem miksturą o oktawę niższą niżli manuałowa), uzyskując tym samym znakomitą kontynuację ruchu melodycznego po pasażu A-dur w dół, a zarazem idealne *diminuendo*; po raz kolejny zatem można przekonać się o trafności decyzji wyboru instrumentu na potrzeby niniejszego nagrania.

Z powyższych rozważań wynika zatem, że organy charakteryzują się posiadaniem jednak pewnej przewagi nad innymi instrumentami klawiszowymi: chociaż niedynamiczne – nie posiadają możliwości zmiany dynamiki poprzez zróżnicowanie uderzenia/nacisku klawisza (kwestie początku i końca dźwięku pozostawiam do rozważenia w kolejnym rozdziale poświęconym artykulacji), a zatem płynnego kształtowania ekspresji dynamicznej, dysponują jednak atutem co najmniej rekompensującym poprzez możliwość doboru piramidy rejestrowej – innej na potrzeby każdego utworu oraz w jego ramach modyfikowanej. Pozwala to na zadysponowanie każdej kompozycji w odmienny sposób (nawet mimo tożsamyh oznaczeń dynamicznych) i stworzenia dla niej unikatowego świata muzycznego w ramach wykonania na tym samym instrumencie. Innymi słowy: każda dynamika może brzmieć inaczej – mniej bądź bardziej intensywnie i być utrzymana w innej kolorystyce nawet w ramach jednego instrumentu. Możliwości łączenia barw, jakimi dysponują organy powodują, iż potencjalne realizacje registracyjne kreują nowe perspektywy wykonawcze, zaś im większy instrument, tym bardziej rozszerza się paleta dostępnych rozwiązań.

3. Od metrum i agogiki po akcentuację oraz narrację

Wydawać by się mogło, że w odniesieniu do utworów tak późnych jak powstałe w drugiej połowie XVIII stulecia, których każda część/sekcja jest opatrzona oryginalnym oznaczeniem tempa lub charakteru pochodzącym od kompozytora, rozważania na temat agogiki nie mają większego sensu. Pozornie bowiem wszystko wydawałoby się być oczywiste i dopowiedziane: mamy określone tempo, należy je odpowiednio dostosować do charakteru danej części oraz instrumentu, a także przestrzenności wnętrza. Sprawa jednak wcale nie jest aż tak prosta: pomijając fakt, iż niniejsze dzieło artystyczne zostało zarejestrowane na instrumencie innej proveniencji (posiadającym dźwięk ciągły, a nie wygasający; zagadnienie to zostanie szerzej omówione w rozdziale kolejnym), co może wpływać na nieco inny dobór temp, kwestia ta jest jeszcze powiązana z zagadnieniami akcentuacji, pojmowanej w tym wypadku jako ilość oparć (metrycznych) przypadających na dany takt. Dodatkowo wagę tej problematyki stymuluje fakt, iż rozważania te odnoszą się właśnie do muzyki drugiej połowy XVIII stulecia, a więc najłżejszej z możliwych: to właśnie styl rokokowy oraz styl *galant* stały się egzemplifikacją najdalej posuniętej zwiewności, subtelności i gracji; nigdy – ani wcześniej, ani później – muzyka nie była aż tak elegancka, używając gastronomicznej terminologii – lekkostrawna. Podobne zjawisko ma miejsce na gruncie sztuk plastycznych – zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie, również na polu literatury, a także w świecie mody. Artysta staje tu zatem przed szczególnym wyzwaniem, w jaki sposób wykonać niejednokrotnie zatrważającą ilość nut w sposób lekki. Odpowiedzią na to pytanie jest zastosowanie właściwej, stosownie **rzadkiej** akcentacji³.

Problematyce tej poświęcił swój artykuł opublikowany w pierwszym roczniku „Czasopisma Naukowego Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyśle” prof. Dariusz Bąkowski-Kois, wypowiadając się zarówno dosadnie jak i dowcipnie na temat niedostatków reprezentantów środowiska organowego w tej materii⁴. Autor postulował na łamach artykułu poważne potraktowanie problematyki akcentuacji jako pochodnej elementarnych zagadnień budowy taktu, o których uczą już w ramach przedmiotu *zasady muzyki* w szkolnictwie niższych stopni, a których część środowiska

³ Termin akcentuacja w słowniku języka polskiego PWN kojarzony jest z łaciną wobec polskiego odpowiednika: akcentacja. Autor używa ich wymiennie.

⁴ D. Bąkowski-Kois, *Akcentacja i frazowanie. Kilka refleksji w czasach jubileuszowych nad organową praktyką wykonawczą*, artykuł [w:] „Czasopismo Naukowe Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyśle”, rocznik I (2021), s. 95-105.

muzycznego, nie tylko organowego – sądząc po wykonaniach – nie chce przyjąć do wiadomości, a przynajmniej rezultaty ewentualnych przemyśleń w tej materii czasami trudno wysłyszeć. Prof. Bąkowski na poparcie swych argumentów posługuje się przykładem organowej fugi G-dur BWV 541/II, gdzie słusznie postuluje – zgodnie z budową taktu (w tym wypadku $\frac{4}{4}$) – dwa oparcia, zatem na „raz” i na „trzy”⁵. Wiadomym jest autorowi niniejszego opisu, iż autor wzmiankowanego artykułu planuje kolejne publikacje na ten temat i omówienie dalszych konkretnych przykładów (istotnie, różne rodzaje metrum i wypełnienia ilościowego taktu nutami generują inne rozwiązania), odnosząc się jednak do wspomnianej publikacji należy dodać, iż podany przykład odnosi się do muzyki „gęstej” pod względem faktury (regularna polifonia czterogłosowa), w ramach której podobnie częstej zmianie podlega harmonia. Argument zmienności bądź stałości harmonicznego posiada porównywalną wagę w kwestii akcentuacji, co budowa/rozmiar taktu: można sobie wyobrazić bowiem sytuację np. regularnych taktów na $\frac{4}{4}$ wypełnionych niezmiennym akordem C-dur (jak wygląda sytuacja w BWV 531/I), czy też długie przestrzenie taktowe utrzymane na jednej harmonii (np. *Concerto Mogul*, czyli wielki koncert C-dur BWV 594 wg A. Vivaldiego, gdzie czasami nawet cztery takty wirtuozowskiej figuracji realizowane są w ramach tego samego akordu). W odniesieniu do omawianej w niniejszej pracy literatury sytuacja wygląda zgoła odmiennie niż w przypadku przykładowej fugi G-dur BWV 541/II: jak wspomniano powyżej, mamy do czynienia z najłżejszym możliwym rodzajem muzyki, w większości homofonicznym, momentami wręcz monofonicznym. Co do harmoniki – należy podkreślić, że wymiany akordów, a więc zmiany harmoniczne w utworach Kompozytora następują w większości przypadków w ramach szerszych odcinków czasowych niż w przypadku Johanna Sebastiana.

Niewątpliwie egzemplifikacją stylu *galant* w ramach dzieła artystycznego są części skrajne „wielkiej” sonaty A-dur. Część pierwsza (*Allegro assai*) winna być – w zamyśle wykonawcy – rzeczywiście „assai”, zatem utrzymana w charakterze bardzo żwawym, wręcz żywiołowym. Pierwszy czterotakt, mimo już dostrzegalnej motoryki, przez bazowy dźwięk a^0 sprawiający wrażenie stojącego harmonicznym niemal w miejscu, a i melodycznie niewiele bardziej ruchliwy, w sposób naturalny dzieli się okresowo na dwa dwutakty i tak też należy realizować oparcia w tym fragmencie: jedno co drugi takt. Od taktu piątego harmonia nieco bardziej się zagęszcza (dwa akordy na takt), zaś

⁵ Ibidem, s. 101-103. Takie podejście wydaje się być zarazem oczywiste jak i słuszne, niestety istotnie mało kto gra w taki właśnie sposób, aż do końca utworu.

ruch przechodzi w motoryczne szesnastki: logiczną realizacją poczynawszy od tego miejsca wydaje się być zastosowanie jednego oparcia w takcie – oczywiście na „raz” (co drugą funkcję). Te dwa rozwiązania (zatem utrzymanie znacznie rzadszej akcentacji niż w przytaczanej fudze J. S. Bacha), stosowane wymiennie w zależności od faktury, melodyki i harmoniki są jedynymi godnymi polecenia w ramach całej części pierwszej. Należy jeszcze mieć na uwadze *casusy* szczególne, jak np. długie ciągi – już to melodyczne, już to harmoniczne, w odniesieniu do których trzeba zważać na konieczność wykonania ich w postaci spójnej całości, zatem można rozważyć przyjęcie jeszcze bardziej rozrzedzonego systemu akcentuacyjnego.



Przykład 123. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 31-36.

Kolejnym aspektem wartym zastanowienia jest to, iż nawet w muzyce rokokowej, bliskiej okresowości (poprzedniki–następniki) nie zawsze narracja – melodyka czy harmonika, będą układały się symetrycznie czy nawet regularnie; konsekwencją tego mogą być również nieregularności akcentuacyjne: przykładem powyższego jest np. przetworzenie w części pierwszej sonaty „wielkiej”, gdzie początkowy układ oparciowy – po jednym na dwie kolejne półnuty – zmienia się chwilowo na potrójny (decyduje o tym zarówno harmonia, jak i nuty basowe), po czym wraca sytuacja pierwotna.





Przykład 124. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 50-58.

W części trzeciej (*Allegro*), prowadzącej narrację pofigurowaną wirtuozowskimi triolami szesnastkowymi, sytuacja jest w zasadzie analogiczna do części pierwszej: w uzależnieniu od stabilności bądź zmienności harmoniki oparcia winny mieć miejsce co takt lub co dwa takty – w zależności od układu, co jednakowoż zawsze oznacza wykonanie znaczącej ilości nut na jednym oparciu (co wcale nie jest łatwe). Przykładem powyższego może być początek tej części, gdzie dwa pierwsze akordy (A-dur w pierwszym i D-dur w drugim takcie) należałoby wykonać od jednego dwutaktowego oparcia, zaś ponieważ dalej harmonia się zagęszcza – wskazane byłoby przejście na oparcia całotaktowe. Sytuacja początkowa powraca w takcie 8. (zasadność oparcia na raz w takcie 7., pomimo występującego opóźnienia, pozostaje dyskusyjna).



Przykład 125. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 1-15.

Trzecia część (podobnie jak pierwsza) rządzi się przez całą długość swego trwania wspomnianymi zasadami; o częstotliwości oparcie decyduje – jak i wszędzie – zarówno melodyka, jak i zwłaszcza harmonia.

W części drugiej (*Poco adagio*) celowo zastosowano powściągliwe tempo, aby tym bardziej pogłębić kontrast w stosunku do części skrajnych, jak i nawiązać do wspomnianego w poprzednich rozdziałach idiomu emocjonalnego, którymi rządzi się m.in. większość durowych koncertów klawesynowych Kompozytora (skrajnie witalne części zewnętrzne *verso* „umierająca” część środkowa). Utrzymanie rzadkiej akcentuacji w warunkach wolnego tempa nigdy nie jest rzeczą prostą, od niego zależy jednakże czytelność i logika kantyleny: zarazem melodii długonutowej, jak i narracji pofigurowanej. W przypadku taktu na $\frac{4}{4}$ uzasadnionym wydawałoby się zastosowanie półtaktowych oparcie, jednakże w wypadku rzadziej niż co ćwierćnutę zmieniającej się harmonii, odcinki między oparciami winno się rozszerzyć. Istotnie, omawiana część logicznie brzmi z wymiennym zastosowaniem akcentuacji cało- i półtaktowej.

Część pierwsza (*Allegretto*) „małej” sonaty A-dur utrzymana jest w takcie $\frac{3}{4}$. Co do zasady akcentację taktów trójdzielnych dobrze jest uzależnić od ich długości: takty „długie” – jak np. w BWV 541/I, podobnie takty polonezowe – każdy takt mocny, takty „krótkie”, np. menuetowe – co drugi takt („długość” taktu oznacza tu tak naprawdę wypełnienie go nutami, a więc rozdrobnienie wartości nań się składających, a ponadto – jak zwykle – intensywność zmian przebiegu harmonicznego). Omawiana część mieści się zasadniczo w powyższych regułach, zawiera jednak pewne nieregularności: obydwie pierwsze takty są akcentowane, trzeci z czwartym dzielą się natomiast hemiolicznie, tworząc spójną całość; takt piąty znowuż mocny, szósty i siódmy – podobnie jak trzeci i czwarty; sytuacja powtarza się w taktach kolejnych.





Przykład 126. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 1-11.

Warto odnotować, że takt 14 – mimo, iż wypełniony wielonutową figuracją, podobnie jak i poprzedni – jest niewątpliwie taktem słabym: A-dur (13) – E-dur (14); „rzadka” harmonia decyduje tu – jak zawsze – o rzadkiej akcentacji.

W części drugiej Kompozytor nie zamieścił określenia agogicznego: domyślnie zatem funkcjonuje tutaj *l'istesso tempo*; nie tylko z uwagi na logikę takiego postępowania, ale także dlatego, iż część ta jest bardzo podobna w charakterze do pierwszej i towarzyszą jej te same emocje – równie pogodny charakter, lecz z położeniem większego nacisku na czynnik wirtuozowski. Zmianie ulega metrum (na $\frac{2}{4}$), a ponieważ motyw początkowy charakteryzuje się monoharmonicznym wypełnieniem taktu, naturalną konsekwencją powyższego jest zastosowanie oparć co drugi takt; mimo, iż później harmonia momentami się zagęszcza, ten układ pozostaje stabilny, nawet w sekcjach figuratywnych, przez całą część.



Przykład 127. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 1-9.

Temat główny Ronda F-dur, mieszczący się w czterech taktach na $\frac{2}{4}$ we w miarę spokojnym tempie *Allegretto*, winien teoretycznie podzielić się na pół: 2+2 takty, jednakże zastosowana przez Kompozytora melodyka oraz dynamika powodują brak wewnętrznej okresowości wzmiankowanego czterotaktu (jak i kolejnego następnika), wprowadzając nieregularność: narracja jakby zawiesza się wraz z końcem trzeciego taktu na opadających, oderwanych ćwierćnutach, po czym zostaje podjęta w takcie czwartym w domyślnym *crescendo* do rozpoczęcia następnika w takcie piątym. W efekcie trudno tu mówić o jakichś wewnętrznych oparciach, czterotakty należy

traktować całościowo. Niniejszy przykład egzemplifikuje znakomicie w jaki sposób akcentuacja, a konkretnie wewnętrzny zanik oparć czy akcentów, jest uzależniony od dynamiki (można uznać, że występuje lekkie *crescendo* ku końcowi pierwszego taktu, ale generalnie oparcie na punktowanym rytmie początkowym wystarcza do końca czterotaktu, zaś dynamika wygląda tak, jak przedstawiają to widełki poniżej).



Przykład 128. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 1-6.

Ten układ akcentuacyjno-narracyjny pozostaje niezmienny przy wszystkich wprowadzeniach motywu czołowego. W zależności od układu linii melodycznej, a także gęstości zmian harmoniczych, ciągi oparciowe szeregują się w postaci dwu- lub trzytaktowych, czasami jako czterotaktowe (analogicznie do tematu głównego), wyjątkowo zdarza się także oparcie w każdym takcie.



Przykład 129. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 155-161.

Samo zadysponowanie tempa *Allegretto* powoduje wytworzenie się niezobowiązującego, niespiesznego, a zarazem żartobliwego charakteru utworu, choć niewątpliwie jest on pochodną zawartości nutowej kompozycji, nie zaś określenia agogicznego: równie dobrze Kompozytor mógł w ogóle nie zamieszczać wskazówki na początku, rezultat pozostałby ten sam. Niewątpliwie Rondo F-dur można określić mianem najbardziej pogodnego z utworów zarejestrowanych w ramach dzieła artystycznego.

Na wyższym poziomie emocjonalnym niewątpliwie stoi Rondo B-dur (tempo: *Allegro*, takt tożsamy: $\frac{2}{4}$), zaś w odróżnieniu od poprzedniego mamy tutaj do czynienia z układem podzielnym, symetrycznym, okresowym. Przedtaktowa narracja nie zaburza w żadnej mierze systemu oparć co dwa takty w ramach czterotaktowych okresów wynikających z początkowego zakomponowania poprzednika i następnika. Dotyczy to zarówno rokokowych w charakterze przeprowadzeń tematu głównego, jak

i kontrastujących fragmentów sentymentalnych; ewentualne sporadyczne nieregularności są pochodną zawieszek kadencyjnych.



Przykład 130. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 1-12.

Równie konsekwentny jest Kompozytor w – wydawałoby się – pozornie „szalonych” triolowych fragmentach figuracyjnych.



Przykład 131. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 66-79.

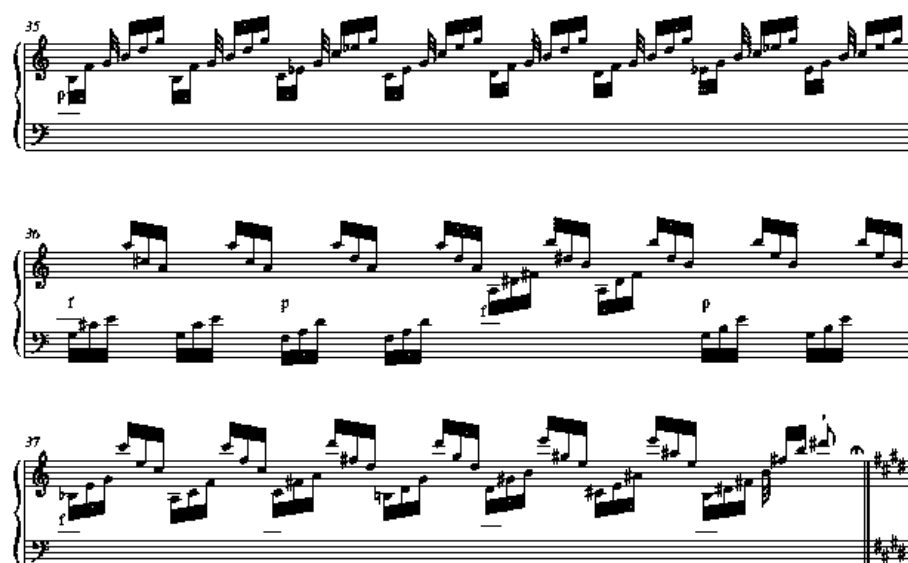
Skutkiem zastosowania witalnego tempa *Allegro* oraz wartkiej narracji, Rondo B-dur jest najbardziej radosnym ze wszystkich nagranych na płycie.

Zupełnie inaczej rzecz przedstawia się w odniesieniu do Ronda E-dur: *Poco andante* posadowiło utwór w charakterze z natury sentymentalnym: w odróżnieniu od obydwóch poprzednich, gdzie estetyka rokokowa była normą/podstawą, zaś niejako jej kontestacją i przesłanką do dialogu – wyrazowość sentymentalna, na gruncie Ronda E-dur jakości te zostały odwrócone. Ponieważ zdania meliczne, którymi operuje Kompozytor, są z gruntu całotaktowe (takt $\frac{4}{4}$) również całotaktowo *ex definitione* układają się oparcia w utworze.



Przykład 132. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 1-6.

Podobnie konsekwentnie oparcia układają się nawet w trzydziestodwójkowych triolowych sekcjach figuracyjnych z zastrzeżeniem, iż pod koniec tych odcinków multiplikują się one w związku z zagęszczeniem harmonicznym oraz znaczącym wzrostem napięcia.

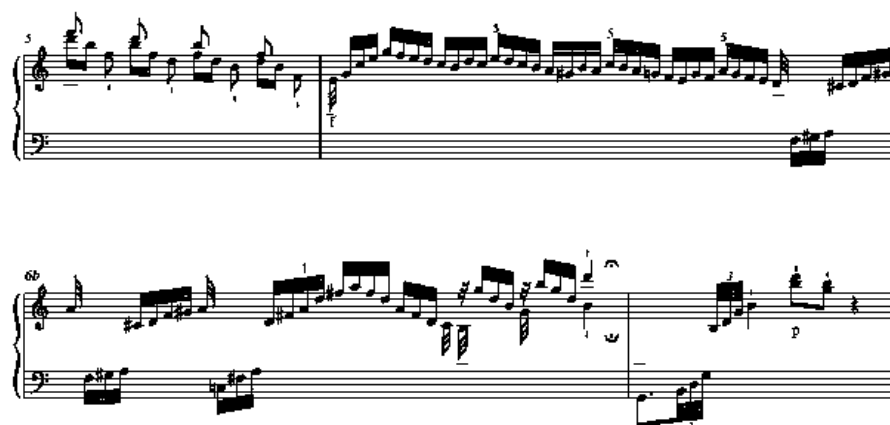


Przykład 133. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 35-37.

Wprowadzenie metrum $12/8$ nie powoduje zmiany całotaktowej narracji, skutkuje natomiast pojawieniem się bardziej żartobliwego charakteru wyrazowego, zupełnie jakby tej sekcji miało towarzyszyć tempo *Allegretto*: jest to pochodną zagęszczenia ruchu, a nie zmiany tempa jako takiego, gdyż w przybliżeniu ćwierćnuta poprzednia równa jest nowej ćwierćnucie z kropką (czyli jednostki metryczne pozostają tożsame), zaś takt jest równy taktowi. Charakter *Allegretto* potrzebny jest w tym miejscu Kompozytorowi do przełamania trwającego już dość długo w tym miejscu utworu (takt 47) idiomu

sentymentalnego. W tej sekcji, w związku z utrzymaniem narracji analogicznej do początkowej, oparcia pozostają całotaktowe. Ostatni odcinek – nawiązujący do pierwszego – rządzi się identycznymi prawami.

Swobodne fantazje mimo, że nie tylko nie podlegają ścisłym rygorom formalnym czy narratywnym, ale nawet niejednokrotnie zanotowane są bez podziału na takty, w gruncie rzeczy – nawet w najswobodniejszych odcinkach – czasami wykazują regularności, które niewątpliwie są pochodną epoki ładu, okresowości i symetrii. „Wielką” Fantazję C-dur otwiera czterotakt burzliwych pasaży wznoszących z zawieszonymi odpowiedziami jako przeciwwagę (każdy takt stanowi tu jakby odrębną całość, zatem stosujemy tylko po jednym oparciu na takt $\frac{4}{4}$, tempo *Andantino* jedynie sugeruje, aby nie wyjść poza deklamacyjny charakter), następnie, po jakby „doczepionym” takcie piątym nadchodzi figuracja niemetryczna, która jednakże – po przyjrzeniu się jej – okazuje się być okresowa mimo, iż Kompozytor taktów nie zapisał (układy grupują się ćwierćnutami: 4+4+2).



Przykład 134. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 5-7.

Fragmenty kadencyjne układają się w całości w zależności od kierunku linii melodycznej oraz harmoniki i nie podlegają regułom metrycznym.



Przykład 135. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10c.

Z kolei wirtuozowskie sekcje *Prestissimo*, jako motoryczne, w uzależnieniu właśnie od tych dwóch czynników (melodyki dolnego głosu oraz harmonii) grupują się w zauważalnych odcinkach po trzy półnuty (3x2 ćwierci).



Przykład 136. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 10d-10f.

Szeroko zapisane kontrastujące odcinki sentymentalne utrzymane w tym samym metrum co motyw początkowy, podobnie jak on podlegają całotaktowej akcentuacji (jedno oparcie na takt): uzyskanie tego nie jest oczywiście łatwe, lecz niezbędne, aby uniknąć „zagniecenia” kantyleny i dla utrzymania logiki narracji.



Przykład 137. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 11-18.

We fragmencie „groteskowym” (metrum $\frac{2}{4}$, tempo *Allegretto*) narracja poprowadzona jest zdaniami dwutaktowymi z przedtakterem; chcąc znowu zachować jej logikę należy zastosować oparcia dwutaktowe, realizując zaplanowaną przez Kompozytora okresowość tego odcinka. Co ciekawe, przedtakt antycypuje tu takt słaby i dopiero kolejny jest mocnym – zarazem wieńczącym zdanie: ten niecodzienny zabieg kompozytorski nadaje dodatkowej lekkości wyrazowi fragmentu, w wyniku czego uzyskujemy właśnie ową groteskowość, o której kilkakrotnie była mowa powyżej. Wykonawca winien wykazać szczególną troskę o zachowanie niezobowiązującego

wyrazu zważywszy, iż oparte takty kończą tutaj frazę: należy zatem uważać, aby nie „wbijać” końca zdania (na szczęście jest ono wzbogacone o opóźnienie). Odcinek ten przynosi odprężenie w zderzeniu z dramatycznymi lub lamentacyjnymi sekcjami, które stanowią większość w utworze.



Przykład 138. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 31-45.

W sekcji „lamentacyjnej” *Andantino* Kompozytor operuje całotaktowymi frazami, jednakże naiwnością byłoby sądzić, że występują one oddzielnie i pozbawione są kontekstu: po kilkukrotnym przegraniu okazuje się, iż układają się w pary, o czym decyduje nie tylko harmonia wraz z meliką, ale także dynamika; po swoistych deklaracjach *forte* następuje wątpliwość, czy też nawet kontestacja w *piano*.



Przykład 139. Fantazja C-dur Wq 59/6, t. 84-89.

Analogicznie do charakteru „groteskowej” sekcji *Allegretto* w „wielkiej” Fantazji C-dur dowcipny klimat towarzyszy również głównemu odcinkowi „małej” Fantazji C-dur; utrzymany jest jednak w tempie *Presto di molto* i jako taki – znacznie bardziej wirtuozowski. Układ taktu na $2/4$ jest podobny (tak samo z przedtakterem w postaci odbitki ósemkowej lub dwiema szesnastkami), pozostawia jednakże możliwość wyboru pierwszego lub drugiego w zakresie oparć w ramach całości. Poniższy przykład

egzemplifikuje wybór dokonany przez wykonawcę – odmienny niż w przypadku „groteskowej” części fantazji „wielkiej”, celem ukazania innego spektrum możliwości.



Przykład 140. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 1-17.

Jak zatem widać, znowuż sprawa sprowadza się do dynamiki: czy uznać pierwsze g^1 za najmocniejsze i dalej grać *diminuendo* (jak uczynił autor), czy też raczej wykonać *crescendo* do g^1 w drugim takcie (ósemka z kropką), czyli wybrać wariant właściwy dla sekcji „groteskowej”; obydwa wydają się być możliwe i równouprawnione.

„Mała” fantazja C-dur, jak już wspomniano, posiada dwie kontrastujące z główną sekcją rokokową liryczne części sentymentalne: pierwszą jest *Andante* zapisane w takcie $3/4$ z dwutaktową frazą kantylenową. Dobrze jest w tym odcinku utrzymać – mimo trudności – dwutaktowe oparcia w dość wolnym wszakże tempie, choć oczywiście nie sposób uniknąć drobniejszych oparć co słabszy takt z uwagi na nieustannie występujące opóźnienia harmoniczne. Możemy tu zatem mówić do pewnego stopnia o mocniejszych i słabszych oparciach „cotaktowych”.



Przykład 141. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 49-60.

Druga sekcja liryczna – *Larghetto sostenuto* w takcie na $2/4$ przynosi jeszcze większe uspokojenie, wręcz złamanie narracji rokokowej. Krótki takt $2/4$ jest tutaj rozciągnięty przez stosunkowo szerokie tempo: nie tylko *Larghetto*, ale i *sostenuto*, zatem mamy do czynienia z wyraźnym powstrzymywaniem poważnej w charakterze narracji.

Wystarczającym wyzwaniem jest zatem utrzymanie jednotaktowych oparć tam, gdzie to w ogóle możliwe w tak wolnym tempie (takie są wystarczające zwłaszcza, że – przynajmniej na początku – w ramach dwutaktu dokonuje się *crescendo* meliczne z maksymalnym wychyleniem na raz taktu drugiego); zastosowanie tempa płynniejszego z jednej strony ułatwia utrzymanie frazy w całości, z drugiej jednak – redukuje efekt kontrastu w stosunku do części skrajnych, tak niezbędny w muzyce Kompozytora.



Przykład 142. Fantazja C-dur Wq 61/6, t. 125-131.

4. Długość trwania dźwięku – artykulacja

Zasadnicza różnica pomiędzy organami a klawiszowymi instrumentami strunowymi, jaką jest długość trwania dźwięku, (a także jego intensywność w trakcie brzmienia/wybrzmienia i w efekcie proporcje początku dźwięku /tj. jego „zadęcia”/ w stosunku do jego dalszego ciągu) sprawia, iż interpretacja organowa utworów przeznaczonych pierwotnie na klawiszowe instrumenty strunowe musi podlegać kreatywnej, daleko posuniętej redefinicji, zwłaszcza w zakresie artykulacji, choć w dużej mierze dotyczy to także i innych elementów. Dodatkowe wyzwanie pojawia się, gdy utwory zadysponowane są na instrument dynamiczny; ponadto ekspresyjność języka kompozytorskiego – unikatowa w przypadku C. Ph. E. Bacha – stanowi o multiplikacji wyzwań stających przed wykonawcą.

Wspomniano już powyżej, iż w wiekach dawnych najprawdopodobniej nie czyniono wielkich rozróżnień pomiędzy stylem gry, w efekcie w zakresie stosowanych środków wykonawczych na poszczególnych instrumentach klawiszowych, a przynajmniej nie postrzegano tak wielkich różnic, jak to czynimy obecnie. Dzisiejsze spojrzenie – z gruntu różne od dawnego – bierze się z daleko posuniętej w czasach obecnych specjalizacji, która występuje w wielu zawodach. Dotarła ona także do profesji muzycznej, co jest pokłosiem wieloletniego rozwoju szkolnictwa muzycznego wszystkich stopni, zaś źródeł tego procesu należy upatrywać właśnie w epoce Kompozytora, bądź nawet w latach wcześniejszych: w czasach zakładania konserwatoriów i publikowania pism pokroju traktatowego, mających na celu edukację muzyczną jak najszerszego kręgu odbiorców. Stopniowo działania te doprowadziły do powstania konserwatoriów nowego, można powiedzieć: nowoczesnego wzoru (pierwszym było paryskie, powołane do życia u schyłku XVIII stulecia), które następnie przekształcały się stopniowo w zorganizowany system szkolnictwa muzycznego, w którym funkcjonujemy do dziś. Wraz z powyższym procesem zmieniał się też model muzykowania i zarazem wzorzec profesjonalnego muzyka–wykonawcy: dziś trudno już o multiinstrumentalistów, a tacy powszechnie działali jeszcze co najmniej w XVIII stuleciu; obecnie spotyka się jeszcze artystów występujących zarazem w charakterze wirtuozów np. klawesynu i organów – jako specjalistów od muzyki dawnej, jednak łączący równocześnie w swej karierze koncertowej np. fortepian i organy w czasach dzisiejszych funkcjonują już niemal jednostkowo, nie wspominając o aktywności

w odniesieniu do bardziej odległych instrumentów. Być może roszczeniowość kolejnych pokoleń odwróci ten trend poprzez osłabienie dążenia do profesjonalizmu na rzecz realizacji własnych dążeń artystycznych jakkolwiek mało profesjonalnymi by były, inaczej: „i tak zagram nie bacząc na konsekwencje, bo przecież kto mi zabroni”. Niniejsze rozważania dotyczą się jednakże podejścia do sztuki z perspektywy pokory i przysporzenia jak największego pożytku dziełu artystycznemu, a nie samemu artyście (kwestia odwrócenia ról w świadomości artysty pomiędzy dziełem a jego twórcą, czyli podatność na autokreację miast kreacji dzieła sztuki jest skądinąd fascynującym problemem socjologicznym dotyczącym szeroko pojętego środowiska artystycznego, wykracza jednakże z oczywistych względów poza zakres rozważań na kartach niniejszego opisu).

Z dzisiejszej perspektywy dokonujemy zatem większych rozróżnień pomiędzy środkami wykonawczymi właściwymi dla poszczególnych instrumentów, w tym klawiszowe są tu koronnym przykładem. Rzecz sprowadza się tu przede wszystkim do właściwości źródła dźwięku: organy jako jedyne (nie licząc fisharmonii, ale rozprawiamy o instrumentarium dawnym) spośród instrumentów klawiszowych charakteryzują się dźwiękiem ciągłym, niepodlegającym ani *crescendowaniu*, ani też *decrescendowaniu* podczas jego trwania: oczywiście dźwięk ten fluktuuje podczas wydobywania, co widać na wykresach akustycznych, niemniej nie zmienia swej dynamiki w sposób słyszalny dla ludzkiego ucha; tyczy się to generalnie z definicji aerofonów niedynamicznych, które są zaopatrywane w powietrze drogą mechaniczną⁶. Natomiast chordofony klawiszowe w znakomitej większości⁷ charakteryzują się wybrzmiewającym, diminuującym źródłem dźwięku, powstałym w wyniku pobudzenia struny do wibrowania, której ruch następnie zamiera. Zatem na organach mamy do czynienia z zadęciem i następnie dźwiękiem o stałej dynamice aż do puszczenia klawisza, natomiast na instrumentach strunowych klawiszowych inicjacja dźwięku następuje poprzez uderzenie struny (klawikord, pianoforte, fortepian, fortepian tangentowy) lub poprzez jej szarpnięcie (klawesyn i jego odmiany), po czym struna swobodnie wybrzmiewa, czyli po prostu diminuuje, aż do ustania drgania w sposób

⁶ Dotyczy to zwłaszcza dzisiejszej, „zmechanizowanej” wersji organów zasilanej prądem i posiadającej ustabilizowane ciśnienie w wiatrownicach; w dawnych wiekach, gdy trzeba było kalikować, niestabilności ciśnienia były jednakże raczej niezamierzoną niedoskonałością niż celem samym w sobie, dlatego też należy uznać organy za stałym, niedynamicznym w efekcie źródle dźwięku. Oczywiście aerofony nieklawiszowe to zupełnie inna historia.

⁷ Jedynym wyjątkiem są tu chordofony klawiszowe, w których źródło dźwięku funkcjonuje na zasadzie instrumentów smyczkowych, czyli struna jest nieustannie wzbudzana, a naciśnięcie bądź puszczenie klawisza decyduje o wysokości.

naturalny (wytraci energię), albo poprzez stłumienie dźwięku. Specyfika ta powoduje zasadnicze, wręcz fundamentalne różnice akustyczne w zakresie funkcjonowania brzmienia pomiędzy chordofonami a aerofonami, a w efekcie – dla kwestii mających związek z artykulacją: na chordofonach klawiszowych siłą rzeczy zawsze początek dźwięku będzie najgłośniejszy, a ponieważ następnie diminuuje, daje to szansę kolejnemu dźwiękowi na czytelne pojawienie się, znowuż z najgłośniejszym w jego ramach początkiem – proces ten trwa dalej jak długo wydobywamy jakąkolwiek linię melodyczną. Natomiast na organach, ponieważ dźwięk nie podlega diminuend, lecz ze swej natury posiada stałe natężenie (nie mówimy tu o zmianach registrów czy o efektach specjalnych, jak np. szafa ekspresyjna), początek dźwięku kolejnego będzie mniej więcej podobnej głośności, co końcówka poprzedniego (pomijając oczywiście kwestie agresywnego zadęcia, np. „perkusyjne” flety, które tak chętnie budowano w stylistyce Orgelbewegung). Zatem strunowe instrumenty klawiszowe preferują z definicji początki dźwięków – te są najbardziej słyszalne, natomiast jak chodzi o organy – całość trwania dźwięku jest jakby „równouprawniona”. Z tego powodu artykulacja na organach posiada znaczenie większe niż na jakimkolwiek instrumencie klawiszowym: ponieważ dźwięk jest zasadniczo stały, jedynym momentem, w którym mamy jakikolwiek wpływ na jego zmianę jest jego koniec i początek kolejnego. Możemy zatem operować czasem jak chodzi o przerwę pomiędzy kolejnymi dźwiękami, jak również o sposób skończenia poprzedniego i zaczęcia następnego, mówimy zatem zarówno o artykulacji jak i o *touchér*. Oczywiście samo *touchér* nie zmienia dynamiki dźwięku: na to wpływu nie mamy, jednakże poprzez sposób w jaki na wrażliwej trakturze mechanicznej zrealizujemy jego początek, następnie w jaki sposób go puścimy i zainicjujemy kolejny, uzyskujemy **wrażenie** nuty ostrzejszej bądź łagodniejszej (poprzez szybkość dostania się powietrza do piszczałki, a także zatrzymania jego dopływu) – to nasza „kuchnia” warsztatu organisty. Trzeba mocno podkreślić, iż są to sposoby przez które z sukcesem **udajemy**, że organy są instrumentem dynamicznym. Między innymi ten aspekt w najwyższym stopniu świadczy o kunszcie wykonawcy.

Zatem sama konstrukcja instrumentów – zakładając zamiar uzyskania analogicznego efektu dźwiękowego – powoduje, że na organach co do zasady winna być preferowana artykulacja krótsza niżli na chordofonach klawiszowych: im struna szybciej wybrzmiewa a dźwięk z natury krótszy, tym dłuższa artykulacja, czyli późniejsze przerwanie dźwięku jest możliwe przy zachowaniu czytelności. Należy tutaj nadmienić, że najwcześniejsze pianoforte wyposażone były w oddzielny rejestr zdejmujący tłumiki,

czyli funkcjonujący analogicznie do naciśniętego cały czas pedału *forte* w dzisiejszym fortepianie, zatem w wypadku zastosowania go artykulacja (pojmowana w sensie puszczenia klawiszy o określonym czasie) nie miała najmniejszego znaczenia, albowiem struny nie były tłumione, lecz wszystkie wybrzmiewały do końca; jednocześnie właśnie taki stan ze zdjętymi tłumikami uznawano w połowie XVIII wieku za podstawowy, naturalny⁸. Oczywiście dźwięk ówczesnego pianoforte był bardzo krótki, struny wybrzmiewały szybko, zaś lekkość i szybkość funkcjonowania ówczesnych młoteczków powodowały dodatkowe uwypuklenie „zadęcia” czyli inicjacji dźwięku na strunie. Aspekt ten rzuca nowe światło na arkana związane z artykulacją na dawnych chordofonach klawiszowych.

Mając powyższe na uwadze należy zarazem stwierdzić, że wszystkie dostępne w czasach Kompozytora instrumenty strunowe klawiszowe, niezależnie od użytej artykulacji, cechowała wielka klarowność brzmienia, właśnie wskutek obecności wyeksponowanego początku dźwięku. Dokonując transmisji utworów z instrumentów strunowych na organy należy szczególnie zważać na tę kwestię zwłaszcza, iż zazwyczaj traktura organowa nie pomaga w uzyskaniu „sympkiej” artykulacji w szybkich, wirtuozowskich przebiegach. Dlatego też dokonano wyboru instrumentu o relatywnie „spolegliwej”, ale nie leniwej, współpracującej trakturze, dzięki której wydobyć licznych finezji stało się możliwe; był to jeden z głównych aspektów decydujących o wyborze. Wzięto również pod uwagę fakt, iż – co może się wydawać zaskakujące – pogłos kościoła św. Anny w Warszawie jest porównywalny z długością wygaśnięcia dźwięku niewielkiego pianoforte (np. wspomnianego *Tafelklavier*) z drugiej połowy XVIII wieku.

⁸ „Najwygodniejszymi instrumentami dla naszych fantazji są klawikord i *Fortepiano*. Oba mogą i muszą być czysto nastrojone. W *Fortepiano* rejestr bez tłumików jest najprzyjemniejszy oraz najbardziej inspirujący do improwizacji, o ile wykonawca ze względu na wybrzmienie umie się nim posłużyć z odpowiednią ostrożnością”; *Versuch...*, rozdz. 41, *O swobodnej fantazji*, pkt 4. W przypisie 449 do polskiego wydania J. Solecka słusznie wyjaśnia, że „chodzi o rejestr z użyciem dźwigni podnośnika tłumików. We współczesnym fortepianie dźwignią jest prawy pedał, a w instrumentach XVIII-wiecznych mogła to być też dźwignia ręczna umieszczona przy klawiaturze albo dźwignia kolanowa, uruchamiana kolanem. Pedał oraz dźwignia kolanowa pozwalają na dość precyzyjne dysponowanie tym rejestrem i tłumienie strun w wybranym momencie bez odrywania rąk od klawiatury. Dźwignia ręczna wymagała jednak oderwania rąk, co w istotny sposób zmienia sposób dysponowania tym rejestrem”; pierwsze wydanie polskie, s. 453. Należy w tym miejscu dodać, iż wczesne pianoforte wyposażone były właśnie w rejestry ręczne (dźwignie kolanowe weszły do użytku nieco później) i budowane były w ten sposób, że stanem wyjściowym był rejestr z podniesionymi tłumikami: użycie dźwigni rejestrowej powodowało ich opuszczenie na struny; co najmniej do końca XVIII wieku w ten sposób budowane były np. mniejsze fortepiany – *Tafelklavieren*, w których nie wprowadzono mechanizmu płynnego operowania listwą tłumikową; por. np. wykonanie Fantazji Es-dur Wq 58/6 z IV tomu Zbioru na takim właśnie instrumencie; <https://www.youtube.com/watch?v=oPcJONXPgZ0>; dostęp: 12.10.2024.

Relatywnie największym wyzwaniem – jak chodzi o kwestie artykulacji – były oczywiście fragmenty wirtuozowskie, których w zarejestrowanym repertuarze nie brakuje. Najbardziej wymagające okazały się rzecz jasna części skrajne „wielkiej” Sonaty A-dur, które bezwzględnie winny być wykonane *brillante*, co sprawia sporej rangi problemy techniczne nawet na klawesynie czy pianoforte, a dodatkowe pojawiają się na organach, już to z uwagi na szybkość funkcjonowania samej traktury (nieporównywalnie większej/dłuższej, w efekcie: masywniejszej, a zatem bardziej bezwładnej), jak również z powodu dodatkowych wymogów artykulacyjnych, o których była mowa powyżej. W zamiarze uzyskania zatem perlistej artykulacji przebiegów gamowo-pasażowych wykonawca – według swego najgłębszego przekonania – uczynił wszystko, co było możliwe, celem pokonania naturalnych ograniczeń instrumentu. Inne wymagające szczególnej wirtuozerii, a tym samym troski o uzyskanie czytelności artykulacyjnej fragmenty, to oczywiście zanotowane w triolach sześćdziesięcioczwórkowych początkowe pasaże oraz sekcje trzydziestodwójkowe *Prestissimo* w „wielkiej” Fantazji C-dur, sekcje rokokowe w „małej” Fantazji C-dur, liczne ozdobniki oraz kontrastujące z lirycznymi fragmentami triolowe odcinki figuratywne we wszystkich rondach.

Z perspektywy rozważań dotyczących długości trwania dźwięku na poszczególnych instrumentach klawiszowych szczególne znaczenie posiada kwestia użycia łuków, w tym motywicznych. O ile traktowanie ich w sposób dosłowny (tj. granie legato) na dawnych chordofonach jest możliwe, uzasadnione, a nawet celowe z uwagi na szybkie wybrzmiewanie struny (czasami najkorzystniej brzmi wręcz użycie wręcz *überlegata*), o tyle z perspektywy wykonawstwa organowego do zastosowania ścisłego legata należy podejść bardzo sceptycznie. Według najgłębszego przekonania autora niniejszego opisu, łuki (mające znaczenie artykulacyjne lub motywiczne) należy realizować bardzo blisko, oczywiście na jednym dążeniu motywiczno-frazowym, całościowo, lecz jednak *non legato*. Zastosowanie bardzo bliskiej, lecz oddzielnej artykulacji powoduje utrzymanie klarowności oraz gwarantuje niepopadanie w estetykę typu romantycznego, a zarazem realizację motywiki – jak się wydaje – zgodną z zamysłem Kompozytora.



Przykład 143. Rondo B-dur Wq 58/5, t. 59-65.

Oczywiście reguła ta nie może być stosowana w odniesieniu do opóźnień harmonicznych typu 4-3, 6-5, 9-8 czyli 2-1, 7-6 w odniesieniu do których jak najbliższe *legato* jest wskazane jako wspomagające zarazem czynnik dynamiczny: na wszystkich instrumentach, które operują zmienną dynamiką w ramach opóźnienia realizuje się *diminuendo* wraz z rozwiązaniem; „legatowa” artykulacja wraz z odpowiednim ruchem palca/dłoni (*touchér*) umożliwia uzyskanie tego efektu również na organach.



Przykład 144. Rondo E-dur Wq 57/1, t. 17-19.

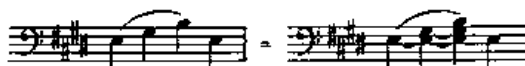
W myśl tej samej zasady motywy westchnieniowe należy oczywiście również wykonywać *legato*. Czasem dochodzi także do sytuacji, gdy w ramach dłuższych łuków zanotowanych przez Kompozytora wskazane jest zastosowanie drobniejszego łukowania, celem wydobywania linii melodycznej wplątanej w przebieg pasażowy (choćby na zasadzie *imitatio violistica*).



Przykład 145. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 71-84.

W powyższym przykładzie występują zarówno motywy westchnieniowe (takt 77), jak i opóźnienie 7-8 (*appoggiatura*, takt 78); łuki, począwszy od taktu 80. z przedtaktem, realizujemy bardzo bliską artykulacją, ale nie dosłownie *legato*, aby nie brzmiało jak Guilmant; w dwóch ostatnich taktach, poprzez zastosowanie drobnego łukowania, uwypuklamy pierwsze szesnastki spośród dwóch, wydobywając kolejno opadające składniki akordu F-dur, symetrycznie do poprzedniego wznoszącego B-dur w ósemkach. Przedstawiany przykład potencjalnie egzemplifikuje jeszcze jedną zasadę – możliwą do stosowania na strunowych instrumentach klawiszowych, jednakże nieobowiązkowo: wszystko zależy bowiem od kontekstu. Otóż w jednym z przykładów w *Versuchu*

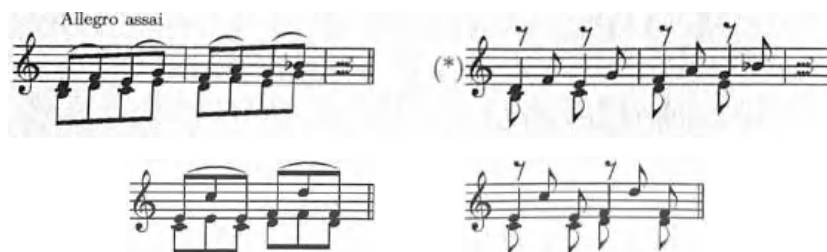
Kompozytor odnosi się do znaczenia użycia łukowania jako przetrzymania, „przeciągnięcia” wszystkich dźwięków znajdujących się pod łukiem⁹.



Przykład 146. Sonata A-dur Wq 63/3, cz. III, t. 1.

Taka praktyka wykonawcza, typowa dla ówczesnych krótkobrzmiących instrumentów klawiszowych strunowych, możliwa jest do realizacji na drobnych odcinkach, już to akordowych, już to gamowych (i dzisiaj klawesyniści tak grają, że kończąc frazę przetrzymują np. trzy ostatnie dźwięki), jednakże nie zawsze – nie sposób np. trzymać wszystkich nut pod łukiem poczynając od b⁰ w prawej ręce w takcie 81. z przedtaktem w przykładzie 145, albowiem ręka nie jest w stanie objąć wszystkich tych dźwięków. Z przyczyn oczywistych takie wykonawstwo całkowicie „przeciągniętych” do końca łuku nut jest na organach niemożliwe, ponieważ dźwięk jest ciągły, zaś esencją tego efektu jest właśnie wybrzmienie.

Kompozytor idzie jeszcze dalej: zgodnie z jego zaleceniami w rozdziale *O wykonaniu* w I tomie *Versuchu* oznaczone łukami motywy tercjowe lub tercjowo-sekstowe można by wykonywać rzeczywiście, ścisłym legato, prowadzącym w konsekwencji do zlegowania głosu środkowego tak, jakby była tam ligatura, czyli na zasadzie późnoromantycznego francuskiego *note commune*¹⁰:



Przykład 147. *Versuch*, t. I, *O wykonaniu*.

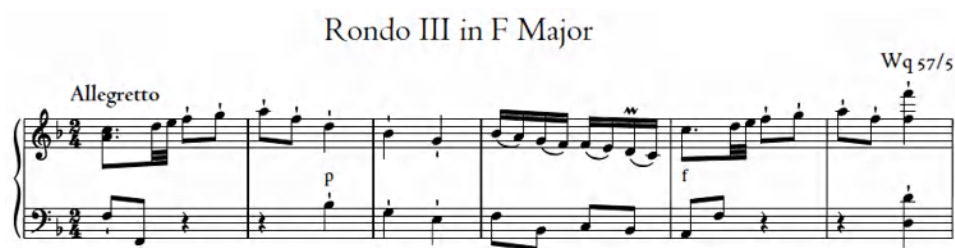
Literalne zastosowanie takiego rozumienia łukowania prowadzić może na organach do zagubienia linearności poszczególnych głosów, zaś w zakresie estetyki – do osiągnięcia efektów rodem ze świata muzycznego Widora lub Duprego (w myśl nowszych odkryć będących pokłosiem badań francuskiej klasyki organowej drugiej

⁹ Dotyczy to dziewiątego z *Probestücke*, czyli III części sonaty A-dur Wq 63/3 (*Allegro E-dur*); przykład za: Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Selected Keyboard Works*, Book IV, *Six Sonatas from Versuch*, ed. Howard Ferguson, The Associated Board of the Royal Schools of Music, Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., przedm. Cambridge 1981, s. 3.

¹⁰ *Versuch...*, s. 164-165.

połowy XIX stulecia z ostrożnością podchodzi się obecnie do *note commune* nawet w odniesieniu do takich kompozytorów jak Franck czy Guilmant). Oczywiście klawiszowe instrumenty strunowe – z przyczyn wspomnianych powyżej – rządzą się innymi prawami, nadmienić jednak należy, iż mało kto realizuje analogiczne fragmenty zgodnie z odważnymi (acz możliwymi do realizacji) zaleceniami Kompozytora.

Jak chodzi o nuty skrócone, Carl Philipp Emanuel Bach używa drobnych pionowych kreseczek do ich oznaczenia, których realizacja mogłaby dzisiaj być określona jako *staccato* lub *spiccato*¹¹ (część wydań zachowuje oryginalne pionowe kreseczki, część drukuje *spiccatowe* kliny).



Przykład 148. Rondo F-dur Wq 57/5, t. 1-6.

Kropek (które my dzisiaj interpretowalibyśmy jako *staccato*) używa Kompozytor w zbiorze *für Kenner und Liebhaber* zasadniczo dla oznaczenia pogłębionych nut pod łukiem, tzw. *Tragen der Töne*¹².



Przykład 149. Sonata A-dur Wq 56/6, t. 32-35.

Wykonania *Tragen der Töne*, w wolnym przekładzie „niesienia/dźwigania” dźwięków (jak zaznacza Kompozytor, nuty te należy w zauważalny sposób pogłębić)¹³, nie sposób do końca przekonująco oddać na trakturze organowej; podobnie rzecz się ma w odniesieniu do klawikordowego oznaczenia *Bebung*.

¹¹ Ibidem, s. 163.

¹² Ibidem, s. 165.

¹³ Nie jest to do końca jasny fragment, dlatego w swym tłumaczeniu *Versuch* J. Solecka powołuje się w przypisie na oryginalny tekst Kompozytora: „und jede [Note] kriegt zugleich einen mercklichen Druck”; ibidem, przypis 244 na s. 165.

Niezmiennność dynamiczna dźwięku organowego może także powodować konieczność wcześniejszego wypuszczania nut długich, które w sposób naturalny na chordofonie klawiszowym wybrzmiałyby w trakcie trwania; realizowane w sposób ciągły na organach mogą „przykrywać” pozostałe głosy, co byłoby niecelowe. Natomiast atutem wynikającym z tej własności organów jest brak konieczności ponawiania tego samego dźwięku, który winien trwać dłużej, a na instrumentach strunowych zanika: tym sposobem na organach mamy możliwość eliminowania dodatkowych akcentów, które pojawiłyby się wobec konieczności stosowania repetycji¹⁴.

¹⁴ Por. przykład 117 egzemplifikujący konieczność zdjęcia dolnej nuty „H1” w pedale oraz nierepetowania ostatniego „H” na OW, wobec *diminuenda* w górnym głosie.

5. Zdobnictwo

Niezwykle skrupulatnie i szczegółowo rozprawia się Carl Philipp na kartach *Versuchu* z kwestiami ornamentacji¹⁵. Tematyce tej poświęconych jest szereg rozdziałów części pierwszej traktatu: *I. Uwagi ogólne* („Von den Manieren überhaupt”), *II. O Appoggiaturach* („Von den Vorschlägen”), *III. O Trylach* („Von den Trillern”), *IV. O Obiegniku* („Von dem Doppelschlage”), *V. O Mordencie* („Von den Mordenten”), *VI. O Anschlag* („Von dem Anschlage”), *VII. O Schleiffer* („Von den Schleiffen”), *VIII. O Schneller* („Von dem Schneller”), *IX. O ozdabianiu fermat* („Von den Verzierungen der Fermaten”)¹⁶. Ponieważ Kompozytor traktuje tę tematykę niezwykle szeroko, zaś stosowanie ornamentyki jako takiej w jego dziełach nie stanowi zasadniczo wielkiego *novum*, oddzielne dywagowanie na ten temat wydaje się nie mieć sensu na kartach niniejszego opisu¹⁷. Wobec powyższego zdecydowano się na przytoczenie *exemplów* opracowanych na bazie *Versuchu* przez wybitnego brytyjskiego muzykologa prof. Howarda Fergusona z Royal Academy of Music¹⁸; na kartach wstępu do wydania utworów klawiszowych Carla Philippa¹⁹ przedstawia on po kolei zalecenia Kompozytora dotyczące realizacji wariantywnych rozwiązań rytmicznych²⁰, tryli²¹, obiegników

¹⁵ „Von den Manier”.

¹⁶ *Versuch...*; tytuły dosłownie wg pierwszego wydania polskiego w przekł. J. Soleckiej, s. 81-154.

¹⁷ Równie obszernie pisze o tym M. Augustyn w swym doktoracie poświęconym sonatom organowym, zatem powielanie jego objaśnień nie ma tutaj szczególnego sensu zwłaszcza, że materia ta nie przysparza większych kontrowersji: *op. cit.*, s.74-78.

¹⁸ Podobnie jak M. Augustyn, autor niniejszego opisu zdecydował się na analogiczne przytoczenie zestawienia Fergusona, a ponadto – na dodanie fragmentu dotyczącego alteracji rytmicznych, przez Augustyna pominiętego.

¹⁹ Wstęp do: C. Ph. E. Bach, *Selected Keyboard Works*, Book III, *Five Sonatas*, ed. Howard Ferguson, The Associated Board of the Royal Schools of Music, przedm. Cambridge 1981, s. 3-5.


²⁰ Wariantywność rytmiczna:

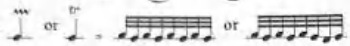


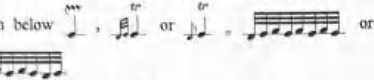
(*Doppelschlagów*)²², połączenia powyższych (czyli ornamentu charakterystycznego dla Kompozytora, jakim jest *prallender Doppelschlag*²³), odwróconych obiegników²⁴,


²¹ Tryle:


Shake (Triller): $\text{w} \text{ w} \text{ w} \text{ tr} \text{ w} \text{ w} \text{ w}$

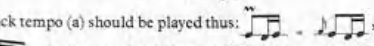
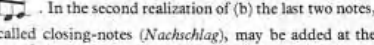
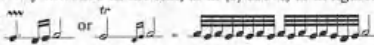
(a) short 

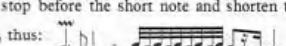
(b) long 

(c) from below 

(d) from above 

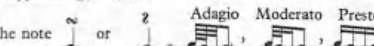
(e) with closing-notes 


In a quick tempo (a) should be played thus: 
i.e. . In the second realization of (b) the last two notes, the so-called closing-notes (*Nachschlag*), may be added at the discretion of the player to improve the shape or flow of a passage, particularly at the end of a long shake, and at the end of a short shake when the following note is one degree higher. They are often already included in the text, as in (e) above, or in figures such as 

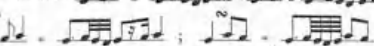
When a shake occurs in conjunction with a dotted rhythm, it should stop before the short note and shorten the latter still further, thus: 

²² Obiegniki (*Doppelschlag*):

Turn (*Doppelschlag*): $\infty, 2$


(a) on the note 

(b) after the note 

(c) when preceded by the same small note 

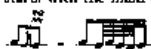
²³ *Prallender Doppelschlag*:

Shake & Turn (*prallender Doppelschlag*): ∞



One of Bach's favourite ornaments, combining a short shake (beginning on the upper note) with a turn. It is only used after an appoggiatura; and the latter, whether a small or a normal-sized note, slurred or unslurred, is assumed to be tied to the first note

of the ornament. By way of exception, if the ornamented note is preceded by a small demisemiquaver on the same degree of the scale, the ornament starts with the main note:

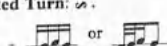



Experience suggests that when the ornament occurs on a short note, or in a quick tempo, it may be necessary to simplify the rhythm, thus:



²⁴ Odwrócone obiegniki:

Inverted Turn: ∞



(a) 





(b) 



Oddly enough, this sign is not mentioned in the *Versuch*, though Bach uses it quite often. The two realizations given at (a) are taken from F. W. Marburg's *Anleitung zum Clavierspiel*, Berlin 1755; (b) is a simple inversion of realization (b) of the normal Turn (see above).



mordentów²⁵, rodzajów przednutek (*vorschlager*, *appoggiatury*)²⁶, grup przednutkowych (wspomniane *Schleiffery* i *Schnellery*)²⁷, jak również wykonania rozmaitych rodzajów *arpeggio*²⁸. Należy zatem uznać za bezcelowe opisywanie każdego ozdobnika

²⁵ Mordenty:




Mordent (*Mordent*):  ,  .

(a) short  =  ; (b) long  = 









The sign for a long mordent should not be confused with the shake-with-closing-notes:  = 


When a mordent occurs on a very short note, Bach suggests striking the main note and the auxiliary simultaneously, then releasing the latter, thus:-  = 
































²⁶ Pojedyncze przednutki:

Single small note (*Vorschlag*, *Appoggiatura*):  ,  ,  .

A small-note appoggiatura is played *on* the beat, is slurred to the main note that follows, and is louder than the latter. In Bach it lasts for its written value, except in the instances listed below, and subtracts this from the main note, thus:

 =  ,  =  ,  =  ,  =  etc.

It is likely to be short (the equivalent of the modern ):

- 1) if the main note itself is short:  ,  ;
- 2) if the main note is syncopated:  ,  ;
- 3) if the main note is part of a triplet:  ,  ;
- 4) if the main note rises a 2nd, then falls:  ;
- 5) if the main note is repeated several times:  ,  ;
- 6) if the appoggiatura is an octave above the bass:  ,  ;
- 7) in order to avoid consecutive 5ths or octaves:  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  ,  , ,

zrealizowanego w ramach dzieła artystycznego: zestawienie takie podwoiłoby objętość niniejszej części opisowej. Trzeba jednakże podkreślić zasadniczy wniosek wypływający z zaleceń Kompozytora i rzucający się w oczy podczas studiowania zamieszczonego zestawienia: każdy z ozdobników winien być wykonywany **na miarę a nie przed miarą**, zatem zabiera on czas trwania nuty ornamentowanej²⁹ oraz – co jeszcze ważniejsze – oparcie przenosi się właśnie na początek ozdobnika³⁰, dalej zaś następują nuty słabe. Jest to szczególnie ważne w perspektywie obecnych w obiegu licznych wykonań, w tym studenckich, gdzie w wielu wypadkach można usłyszeć ozdobniki realizowane na sposób późnoromantyczny przed miarą – już to w twórczości Carla Philippa, już to u innych dawnych mistrzów. Do grania ozdobników „na miarę” Kompozytor przykładał wielką wagę: spojrzenie takie jest zgodne z duchem muzyki dawnej, w której ozdobnik to nie tylko miękkie rozrysowanie melodyczne (jak często w muzyce późniejszej), ale przede wszystkim element harmonii, „stressingu dysonansowego”, który wprowadza dodatkowe składowe harmoniczne, często właśnie dysonujące, rozwiązywane następnie w ramach miar słabych; tym właśnie różni się filozofia ornamentalna muzyki dawnej od właściwej dla czasów późniejszych.

Swoistym sposobem stosowania zdobnictwa, charakterystycznym dla dawnej literatury muzycznej, było także powtarzanie motywów, tematów, bądź części w sposób alternatywny: chodziło bowiem o to, aby każdy pokaz tej samej myśli muzycznej wprowadzał równocześnie nową jakość. Znakomitą egzemplifikacją powyższego jest zbiór osiemnastu sonat Kompozytora z *odmiennymi repryzami* Wq 50–52, o którym mowa była powyżej. Jak już wspomniano, termin „odmienione repryzy” tyczy się nie tyle części trzeciej klasycznego allegra sonatowego, lecz raczej alternatywnego



with each note held down for the duration of the chord. Generally, though not invariably, minim chords are spread up and down once, semibreve chords twice, and crotchet chords once either up or down.

²⁹ *Versuch...*, *O ozdobnikach*, *Uwagi ogólne*, pkt. 23: „Wszystkie ornamenty notowane jako małe nutki odnoszą się do dźwięku występującego po nich. Dlatego nuta poprzedzająca ozdobnik nigdy nie ulega skróceniu, a wyłącznie nuta po nim traci tyle ze swej wartości rytmicznej, ile zabiorą jej owe drobne nutki. To spostrzeżenie nabiera znaczenia im bardziej jest lekceważone [...]”; *op. cit.* s. 86.

³⁰ *Ibidem*, pkt. 24: „Zgodnie z tą zasadą drobne nutki, a nie nuta główna, mają być zagrane równo z basem i pozostałymi głosami. Wykonawca powinien je wśliznąć w następujące po nich dźwięki. W tej kwestii znów bardzo często popełnia się błąd gwałtownie rzucając się na główną nutę po niezgrabnie wykonanych ozdobnikach”; *op. cit.*, s. 86.

opracowywania powracających tematów/sekcji. Kompozytor realizuje tę kwestię w taki sposób, że powracając do wykorzystywanych już wcześniej myśli muzycznych za każdym razem opracowuje – zwłaszcza w zakresie rozwoju melicznego – nowe warianty, które wydają się być słuchaczowi zupełnie nowym pomysłem. Kierując się powyższymi założeniami, podczas dokonywania nagrania postąpiono podobnie wszędzie tam, gdzie zrealizowano zalecenia repetycji: miejsca takie, jak np. powtarzane części sonat, są wręcz idealną przestrzenią do wykazania się przez wykonawcę inwencją twórczą na bazie znalezienia alternatywnych rozwiązań melodycznych oraz rytmicznych (z zachowaniem pierwotnych harmonicznym założeń Kompozytora).

Zarówno rondo pomieszczone w Zbiorze jak i fantazje pozbawione są oznaczeń repetycyjnych: Carl Philipp Emanuel rozwija te formy w sposób ciągły, ewolucyjny. W ramach form rondowych sam Kompozytor stosuje nieznacznie zmienione wersje kolejnych wejść refrenów: te pozostawiono zasadniczo bez zmian ze strony wykonawcy; podobnie postąpiono w fantazjach. Założeniem dzieła artystycznego było jednak, aby swoista klamra, jaką stanowią obydwie sonaty, została ozdobiona rozwiązaniami alternatywnymi, celem ukazania możliwości, jakie niesie ze sobą tkanka muzyczna pozostawiona przez Kompozytora.

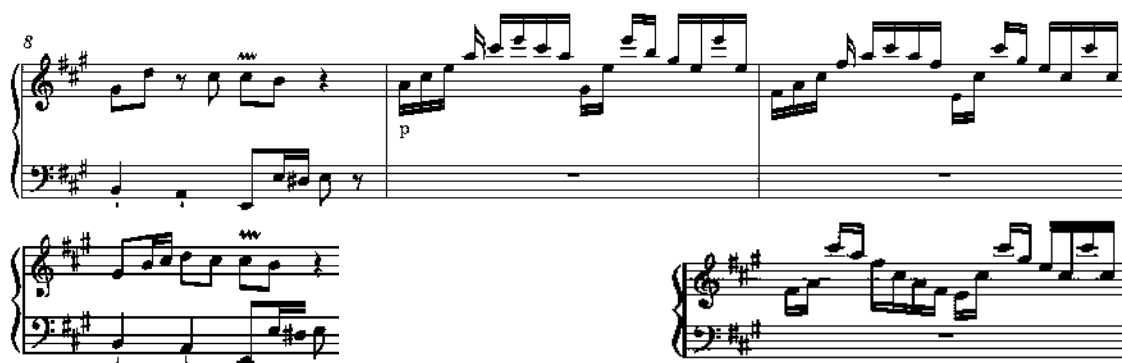
W ekspozycji części pierwszej „wielkiej” Sonaty A-dur wprowadzono za repetycją następujące zmiany:

- wypełniono opadający skok tercjowy w sopranie w takcie 4., dodając zarazem mordent na ostatniej ósemce;



Przykład 150. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 3-4.

- w takcie 8. rozdrobniono ruch w sopranie wypełniając skok melodyczny, stwarzając wrażenie diminucji. Z kolei w takcie 10. odwrócono kierunek pasażu począwszy od drugiej ósemki, płynnie przechodząc do oktawy razkreślnej na trzecią miarę;



Przykład 151. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 8 oraz 10.

- w takcie 14. rozłożono melodycznie interwały w sopranie; w taktach kolejnych, rozszerzając ambitus melodii górnej (zastąpiła przednutkę), zrezygnowano z dwudźwięków;



Przykład 152. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 14-16.

- w takcie 29., analogicznie do taktu 14., rozłożono melodycznie tercję – tym razem w dół; rekompensując to przeciwnym ruchem melodycznym złamano tercję w takcie 30. na zasadzie francuskiego ozdobnika *terce coulée*;



Przykład 153. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 29-30.

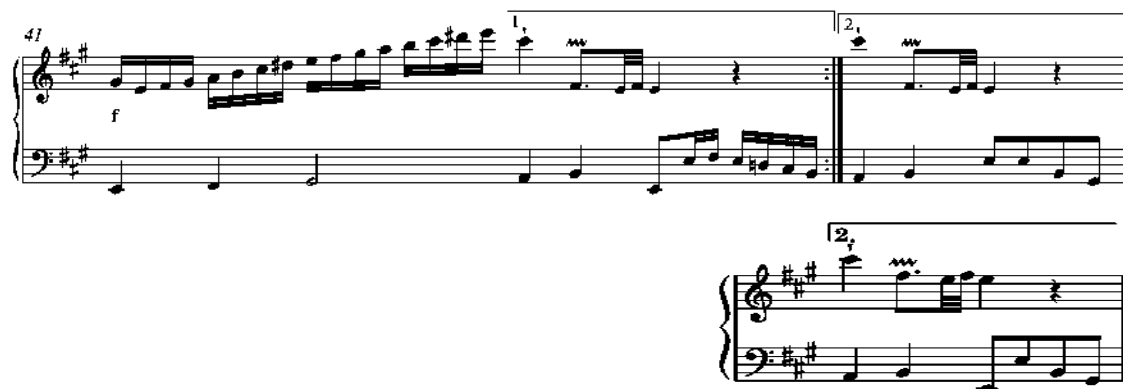
- w takcie 38. w pierwszej grupie szesnastkowej zdecydowano się na łagodniejsze przejście meliczne poprzez eliminację skoku oktawowego i wypełnienie

pasażowo-gamowe skoku kwintowego: e^3 -cis³-h²-a²; w takcie 40. zmelodyzowano pierwszą tercję;



Przykład 154. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 38 oraz 40.

- w ostatnim takcie ekspozycji (*seconda volta*) tryl z rozwiązaniem wykonano oktawę wyżej, zaś bas stonikalizowano o oktawę niżej.



Przykład 155. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 42.

Druga połowa pierwszej części sonaty nie została zarejestrowana z repetycją, zgodnie z tradycją wykonawczą mającą na celu uzyskanie *quasi*-symetryczności czasowej w ramach pierwszej części cyklu: 2 x ekspozycja = przetworzenie + reprzyza; nie do końca wiemy jak wyglądała ówczesna praktyka wykonawcza, współcześnie (wyraźnie dłuższej) drugiej połowy części zazwyczaj nie powtarza się. Podobny zabieg zastosowano w części trzeciej cyklu sonatowego, gdzie do pewnego stopnia można również mówić o przetworzeniu; w efekcie druga sekcja jest znowuż dwukrotnie dłuższa od pierwszej, *per analogiam* do części pierwszej.

Wobec braku podstawowego argumentu dla którego należałoby stosować ambiwalentność tekstową, w znaczących rozmiarów przetworzeniu poczyniono niewiele zmian:

- w takcie 67., analogicznie do taktu 30., zastosowano *terce coulée*;



Przykład 156. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 66-67.

- również analogicznie do taktu 29. zmelodyzowano pierwszą tercję w takcie 75. Chcąc uzyskać jeszcze większe napięcie przed tremolando-figuracywnym *furioso* w takcie 78., wprowadzono poprzedzające je doprowadzenie gamowe.



Przykład 157. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 75-77.

W repryzie poczyniono znowuż pewne analogie do ekspozycji, jednakże, wobec bardzo gęstego ruchu figuracywnego oraz z przyczyn podanych powyżej, zasadniczo niewielkie:

- celem urozmaicenia motywu czołowego w *piano* odwrócono kierunek w drugiej jego części, rozpoczynając od e³ (takt 84);



Przykład 158. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 84.

- w codettcie (w takcie 119.) w *pianissimo* zaprezentowano najbardziej zdiminuowaną melodycznie wersję.



Przykład 159. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. I, t. 118-119.

Sporą część swego traktatu Kompozytor poświęca zagadnieniu „ornamentowania fermat”, czyli melodycznego i harmonicznego wypełniania zawiesznień, w tym doimprowizowywania i dokomponowywania kadencji. W części drugiej (*Poco adagio*) nie zachodziła potrzeba dokonywania alteracji tekstowych w związku z jej ciągłym, rozwojowym, ritornellowym charakterem; na końcu jednakowoż Kompozytor, poprzez dominantowe zawieszenie fermatowe, ewidentnie wskazuje miejsce w którym winna się znaleźć kadencja, którą w związku z powyższym dokomponowano.



Przykład 160. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. II, kadencja.

Powtórka pierwszego fragmentu części trzeciej stanowiła znowuż niezwykle wdzięczną okazję do poszukiwania alternatywnych rozwiązań linii melodycznej zapisanej przez Kompozytora:

- już przy rozwinięciu motywu czołowego w takcie 3. przeniesiono figurację w górne obszary klawiatury, zyskując na ekspresji;



Przykład 161. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 2-3.

- w kadencji zamykającej ten fragment (takt 6) zamiast biegnika i rytmu punktowanego wprowadzono spokojniejszy drobny przebieg gamowy;



Przykład 162. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 6-7.

- w opozycji do wchodzących od góry gam, przy pozostawieniu pierwszej oryginalnej (takt 8), zastosowano alternatywne rozwiązania w postaci rozpoczęcia znacznie niżej figuracji drugiej, a następnie powrotu skokiem do właściwej tesytury (takt 10/11), jak również rozpoczęcia od dźwięku położonego o oktawę niżej od oryginału gamy trzeciej (ostatniej, takt 12) wraz z przeniesieniem górnej linii melodycznej o oktawę w górę począwszy od taktu 13. aż po początek 15., gdzie rozwiązanie to w sposób naturalny wprowadziło narrację w przestrzeń zaplanowaną oryginalnie przez Kompozytora;



Przykład 163. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 10-15.

- w analogiczny sposób rozpoczęto od a² opadający pochód melodyczny w takcie 23., zapisany oryginalnie przez Kompozytora od a¹ jako wznoszący;



Przykład 164. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 22-23.

- fragment sentymentalny, będący emocjonalną opozycją tematu czołowego, za drugim razem zdiminuowano wprowadzając zarazem przednutki w głosie basowym (w zróżnicowanych wartościach), jak i zagęszczając triolowo trzecie wystąpienie motywu w głosie górnym (takt 27), uzyskując przez to nawiązanie do triolowej motywiki wyjściowej z zachowaniem *piano* oraz *diminuendo* w opadającej gamie;



Przykład 165. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 25-28.

- przy zakończeniu pierwszego motywu wznoszącego (takty 29-31) i dojściu do lokalnej kulminacji (takt 31/32) przekształcono motyw opadający w spokojniejszy sekundowy (druga połowa taktu 32.), zmieniając jednakże kierunek linii melodycznej w drugiej połowie taktu 33., co spowodowało zakończenie tej frazy o oktawę wyżej w taktce 34.; celem uzyskania większego kontrastu następujące tuż później zamknięcie (takt 35. z przedtaktem do połowy 36.) przetransponowano o oktawę niżej wraz z fundamentalnym basem;



Przykład 166. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 32-36.

- również rozwiązanie drugiego finalnego motywu wznoszącego, w oryginale rozpoczynającego się o dwie oktawy niżej niż pierwszy, w związku z zastosowaniem przeskoku o oktawę wyżej pod koniec taktu 43., przeniesiono do wyższej oktawy, pozostawiając tym razem głos basowy na pierwotnej wysokości;



Przykład 167. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 43-46.

- ponieważ przetworzenie jest niezwykle burzliwe zarówno harmonicznie, jak i następuje w nim dalsze zagęszczenie ruchu (tremolanda trzydziestodwójkowe *fortissimo*), podjęto decyzję pozostawienia oryginalnego zapisu, dokonując natomiast pewnych zmian w repryzie. Drobne uatrakcyjnienie dolnej linii melodycznej wprowadzono odpowiednio w taktach 110. i 112, stosując przekornie odwróconą rytmikę;



Przykład 168. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 110 oraz 112.

- takty 114-116, analogiczne do taktów 25-27 w sekcji pierwszej (tu jednakże prezentujące melodykę głosów o kwartę wyżej niż poprzednio), zornamentowano w ten sam sposób co za powtórką sekcji pierwszej: zarówno w głosie basowym, jak i w dyszkancie.



Przykład 169. Sonata A-dur Wq 55/4, cz. III, t. 114-117.

„Mała” sonata A-dur stanowi co najmniej równie wdzięczne pole do stosowania diminucji i innych wariantów ornamentalnych co sonata „wielka”; ponadto, ponieważ każda z jej części dzieli się na w miarę symetryczne, a już na pewno porównywalne połowy i w związku z powyższym repetowaniu podlega każda z nich, pole do inwencji w zakresie zmian zostaje tu rozszerzone na całość materiału muzycznego.

- W ramach początku za repetycją już w drugim takcie zmieniono ozdobnik w głosie sopranowym wykonując na pierwszą nutę tryl rozpoczynający się od mocno opartej *appoggiatury* oraz zwieńczony zakończeniem; wypełniono też melodycznie opadającą tercję w sopranie; podobnie dwa takty dalej dokonano wypełnienia od dźwięku g^2 po dominantę w postaci opadającego ciągu melodycznego, diminuującego ku końcowi;



Przykład 170. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 2 oraz 4.

- w takcie 8. odwrócono kierunek pasażu w sopranie na wznoszący, analogicznie do ręki lewej;



Przykład 171. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 8-9.

- w takcie 12. zastąpiono „kołyszące się” motywy sekstowo-tercjowe opadającą gamą, jednocześnie zagęszczając ruch;



Przykład 172. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 12.

- *per analogiam* do repetowanego początku pierwszej sekcji, powtarzając odpowiadający mu początek drugiej, zmieniono po raz kolejny ozdobnik w takcie drugim (czyli 18.) wprowadzając tym razem przejście gamowe i pozostawiając wypełnienie drugiej miary; pod koniec taktu 19. zmodyfikowano figurację stosując pseudowprowadzenie nowego motywu w ostatniej trioli (na wzór początku tego taktu w sopranie),



manewr ten zastosowano ponownie, tym razem w inwersji pod koniec taktu 20., biorąc za wzór motywikę zapisaną przez Kompozytora w takcie kolejnym;



Przykład 173. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 18-20.

- w nawiązaniu do taktu 12. kolejne wypełnienia gamowe zdominowały takt 24;



Przykład 174. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 24.

- dla odmiany odwrócono kierunek ruchu motywów sekstowo-tercjowych cztery takty później;



Przykład 175. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 28.

- końcówkę repetycji drugiej sekcji części pierwszej przeniesiono o oktawę w górę w ramach pierwszej miary taktu 31. przy zachowaniu oryginalnego rejestru klawiaturowego dla fundamentalnego basu w lewej ręce: zabieg ten umożliwił rozszerzenie ambitusu końcówki części pierwszej oraz zakończenie wzmiankowanej sekcji na manuale bez konieczności stosowania głosów pedałowych w oktawie kontra.



Przykład 176. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. I, t. 31-32.

- W pierwszym takcie drugiej części zastosowano *quasi*-lustrzane odbicie interwałów w sopranie, nieco modyfikując ich rozmiar (bez strat dla kantyleny); w takcie 3. w analogicznym miejscu złagodźono po raz kolejny skoki płynnym przejściem gamowym w ruchu triolowym;



Przykład 177. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 1-3.

- w takcie 7. przed kadencją, drugą nutę w sopranie przeniesiono o oktawę w dół, stosując ruch jednolity zamiast pasażu łamanego; w kolejnym takcie zamiast ozdobnika na nucie ostatniej (*prallender doppelschlag*) wykonano dwie przednutki, jednakże nie „na miarę”, lecz przed nią, uzyskując wypełnienie drogą wychylenia interwałowego, zaś ostatnią nutę pozostawiono bez ornamentacji;



Przykład 178. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 7-8.

- w takcie 19. rozdrobniono przednutkę celem zagęszczenia ruchu;



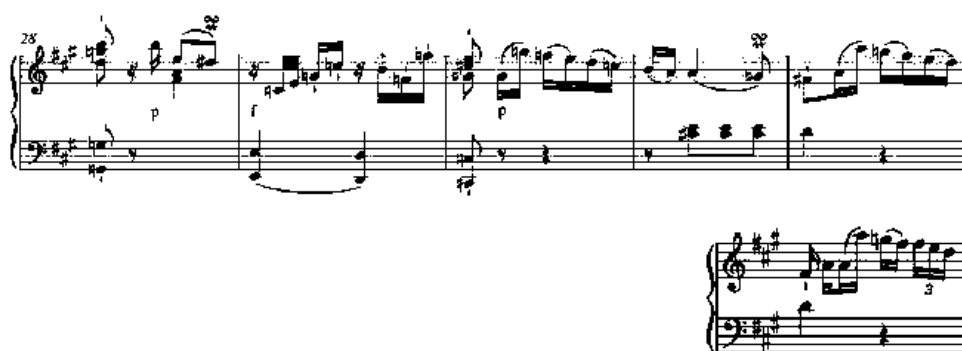
Przykład 179. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 19.

- w pierwszym takcie drugiej sekcji (takt 23) postąpiono podobnie do taktu 1. tej części, stabilizując melodię na wysokości fis² i osiągając następną grupę skokiem w dół, co odróżniło znacząco ten fragment od wersji pierwotnej; aby zrekompensować wzmiankowany początkowy skok seksty w dół, po kolejnych dwóch taktach przeniesiono melodię o oktawę do góry; również symetrycznie potraktowano motywy w takcie następnym: pasaż G-dur wykonano ruchem opadającym, w kolejnej grupie początkowy dźwięk fis² został przeniesiony na jej koniec;



Przykład 180. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 23-27.

- w takcie 32. w obydwóch miarach zagęszczono ruch;



Przykład 181. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 32.

- w takcie 37. przed kadencją wykonano tryl już od początku drugiej miary (na całą ćwierćnutę); w takcie kolejnym dźwięk opóźniony pozostawiono bez ozdobnika;



Przykład 182. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 37-38.

- w takcie 48. odwrócono ruch w pasażu w sopranie, *per analogiam* do taktu 27.



Przykład 183. Sonata A-dur Wq 56/6, cz. II, t. 48.

PODSUMOWANIE

Pora zatem na wyciągnięcie wniosków z przedstawionych powyżej rozważań. Sam fakt nagrania na organach utworów przeznaczonych na inne instrumenty klawiszowe funkcjonujące u schyłku epoki nowożytnej świadczy o tym, że założona koncepcja transmisji barwy i brzmienia jest możliwa. Niewątpliwie wykonanie tych niezmiernie subtelnych kompozycji na instrumencie uniemożliwiającym *stricte* kształtowanie dynamiki za pomocą siły uderzenia do pewnego stopnia może spłaszczać intencje Kompozytora w obszarze finezyjnego cieniowania dynamicznego; należy jednak podkreślić, iż w zakresie dynamiki, którą można nazwać mianem wielkoskalowej, a zwłaszcza zróżnicowania kolorystycznego, organy oferują paletę możliwości zdecydowanie wykraczającą poza własności jakiegokolwiek innego instrumentu. Kwestie barwowe zatem, które – według nadziei wykonawcy – udało się uzyskać w ramach realizacji niniejszego projektu, *de facto* znacząco wzbogacają możliwości wynikające z pierwotnego zamysłu kompozytorskiego. Celem związanym z tym aspektem było osiągnięcie relatywnie nowej jakości w muzyce klawiszowej, co zasadniczo udało się, już chociażby poprzez zastosowanie rejestracji do muzyki z gruntu takowej pozbawionej. Wspomniana wielkoskalowa dynamika pozytywnie odróżnia organy od innych klawiszowych instrumentów strunowych: możliwym bowiem stało się ułożenie nie tylko odmiennej piramidy barwowej dla każdego z utworów, ale w efekcie i dynamicznej. Rezultatem tego było ujęcie każdej z kompozycji jakby w jej oddzielnym świetle dźwiękowym; w konsekwencji powyższego uzyskano kontrasty pomiędzy poszczególnymi utworami, nieosiągalne w ramach instrumentarium oryginalnego.

Oddzielnym zagadnieniem pozostaje problematyka trudności technicznych. Niewątpliwym truizmem pozostanie stwierdzenie, że trudno o dużych lub nawet średnich rozmiarów organy, których traktura funkcjonowałaby równie potoczyscie i lekko, a zatem równie plastycznie poddawałaby się wykonawcy, co mechanika klawesynu, klawikordu czy pianoforte. Rzecz oczywiście sprowadza się tu do rozmiaru: w wymienionych instrumentach całość mechanizmu mieści się w zasięgu ręki grającego; nie trzeba w tym miejscu rozwodzić się na temat wielkości i skomplikowania traktur organowych, te są oczywiste. Należy podkreślić, iż celem zrealizowania niniejszego projektu, kluczową była kwestia znalezienia maksymalnie „posłusznego” instrumentu, na dodatek znajdującego się w odpowiedniej przestrzeni akustycznej. Innymi słowy: należało

możliwie najbardziej wrażliwą trakturą zrekompensować fakt, że sporych rozmiarów organy niemal nigdy nie będą funkcjonowały równie precyzyjnie jak dawne strunowe instrumenty klawiszowe. Dlatego też zdecydowano się na wykorzystanie średniej wielkości neobarokowego instrumentu o maksymalnie sprawnej mechanice, miast sięgać po organy historyczne.

Z powyższym nierozdzielnie wiąże się kwestia artykulacji: zarówno w szybkim, jak i w wolnym tempie. Znowuż, w odniesieniu do instrumentu dysponującego stałym natężeniem dźwięku, kluczowym stało się uzyskanie artykulacji selektywnej (wbrew potencjalnemu bezwładowi traktury), wobec znacznie mniejszej konieczności zastosowania takowej na instrumentach strunowych, charakteryzujących się brzmieniem wygaszającym. Na ile to było możliwe postulat ten został spełniony, w każdym razie – przyświecał on wykonawcy niezmiennie w trakcie realizacji nagrania.

Pozostaje wyrazić nadzieję, iż wykonanie tych utworów na organach nie zubożyło, a przeciwnie – wzbogaciło je o nowe możliwości, dodając kolorytu i blasku. Wybrane kompozycje niewątpliwie trafnie reprezentują cały Zbiór, ukazując wdzięk i polot tej genialnej muzyki.

BIBLIOGRAFIA

Wydawnictwa nutowe oraz komentarze krytyczne:

Bach Carl Philipp Emanuel, *Complete Organ Works II, Kleinere Werke für Orgel*, ed. Jochen Reutter & Gerhard Weinberger, Wiener Urtext Edition, Universal Edition, UT 50149, Wien 1995.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Orgelwerke* Bd. I, ed. Traugott Fedtke, Edition Peters, 8009ab, Frankfurt 1968.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Die sechs Preußischen Sonaten für Klavier*, ed. Rudolf Steglich, Bärenreiter, Kassel 1988.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* (pierwsze wydanie);

Erste Sammlung, *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1779;
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/12/IMSLP449559-SIBLEY1802.31592.15d4-M23.B118.W.55_1779.pdf.

Zweite Sammlung, *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1780;
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP305594-PMLP198344-Bach,_CPE_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Zweyte_Sammlung.pdf.

Dritte Sammlung, *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1781;
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP305596-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Dritte_Sammlung.pdf.

Vierte Sammlung, *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1783;
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP509127-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_4_wq58_bn_5.1-198227.pdf.

Fünfte Sammlung, *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1785;
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP96450-PMLP198344-cpe_bach_wq59_kenner_lh_5_1785.pdf.

Sechste Sammlung, *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1787;

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP509128-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_6_wq61_bn_5.1-198249.pdf.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*, ed. Carl Krebs & Lothar Hoffmann-Erbrecht, Breitkopf & Härtel;

Erste Sammlung, *Sechs Sonaten*, Wiesbaden 1985.

Zweite Sammlung, *Drei Sonaten und drei Rondos*, Wiesbaden 1985.

Dritte Sammlung, *Drei Sonaten und drei Rondos*, Wiesbaden 1985.

Vierte Sammlung, *Zwei Sonaten, drei Rondos und zwei Fantasien*, Wiesbaden 1979.

Fünfte Sammlung, *Zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien*, Wiesbaden 1981.

Sechste Sammlung, *Zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien*, Wiesbaden 1985.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Die sechs Württembergischen Sonaten für Klavier*, ed. Rudolf Steglich, Bärenreiter, Kassel 1989.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Selected Keyboard Works*, Book III, *Five Sonatas*, ed. Howard Ferguson, The Associated Board of the Royal Schools of Music, Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., bdw.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Selected Keyboard Works*, Book IV, *Six Sonatas from Versuch*, ed. Howard Ferguson, The Associated Board of the Royal Schools of Music, Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., bdw.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music*, „Kenner und Liebhaber” *Collections I*, ed. Christopher Hogwood, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2009; uakt. 2024.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music*, „Kenner und Liebhaber” *Collections II*, ed. Christopher Hogwood, The Packard Humanities Institute, Los Altos 2009; uakt. 2024.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music*, *Miscellaneous Keyboard Works*, ed. Peter Wollny, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2006.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music*, *Organ Works*, ed. Annette Richards & David Yearsley, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2008.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music, "Probestücke," "Leichte" and "Damen" Sonatas*, ed. David Schulenberg, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2005.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series I: Keyboard Music, Sonatas with Varied Reprises*, ed. Robert D. Levin, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2019.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Series III: Orchestral Music, Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX*, ed. Jane R. Stevens, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California 2011.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Sonaten und Stücke*, ed. Kurt Herrmann, Edition Peters, Frankfurt, bdw.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, t. VII.1-3, ed. Tobias Plebuch, The Packard Humanities Institute, Los Altos 2011.

Bach Johann Christian, *Sonaten*, t. I, II, ed. Ludwig Landshoff, Edition Peters, Frankfurt 1927.

Źródła i opracowania tekstowe:

Augustyn Marcin, *Sonaty Carla Philippa Emanuela Bacha na organy solo – zastosowanie środków fakturalnych, stylistycznych i interpretacyjnych jako czynników decydujących o wyborze rodzaju instrumentu klawiszowego*, Kraków 2014.

Bach Carl Philipp Emanuel, *Resources Additional*, The Packard Humanities Institute;
C.P.E. Bach's Autobiography, tłum. Paul Cornelison, 2017,
<https://cpebach.org/pdfs/resources/autobiographyEnglish.pdf>.
C.P.E. Bachs Autobiographie,
<https://cpebach.org/pdfs/resources/autobiographyGerman.pdf>.

Bach Carl Philipp Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przekł. Joanna Solecka & Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, wyd. I, Kraków 2017.

Bąkowski-Kois Dariusz, *Akcentacja i frazowanie. Kilka refleksji w czasach jubileuszowych nad organową praktyką wykonawczą*, artykuł [w:] „Czasopismo Naukowe Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyśle”, rocznik I (2021), s. 95-105.

Burney Charles, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dziennik podróży przez owe kraje podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej historii muzyki*, przekł. Jakub Chachulski, na podst. wyd. Oxford University Press 1959, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018.

Hahn Jörg-Hannes, [broszura do:] *Carl Philipp Emanuel Bach, Sämtliche Orgelwerke*, vol. 2, Cantate, Kassel 2004.

Helm Eugene, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*;
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach.

Mądry Alina, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka – stylistyka – dzieło*, Rhythmos, Poznań 2003.

Rackiewicz Irena, *Klawesyn. Studium instrumentologiczne*, Pomorskie Wydawnictwo Prasowe, Bydgoszcz 1987.

Rampe Siegbert, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber Verlag, wyd. 2, Laaber, Lilienthal 2014.

Salmonowicz Stanisław, *Fryderyk II*, Ossolineum, Wrocław 1981.

Sadie Stanley [red.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Taunton 2001.

Szadejko Andrzej Mikołaj, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Mühela (1728-1788). Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2010.

Urbańczyk Marek, *Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2011.

APPENDIX I

AUTOBIOGRAFIA¹

Ja, Carl Philipp Emanuel Bach, urodziłem się w marcu 1714 roku w Weimarze. Moim zmarłym ojcem był Johann Sebastian, kapelmistrz na kilku dworach, a ostatnio dyrektor muzyczny miasta Lipska. Moją matką była Maria Barbara Bach, najmłodsza córka Johanna Michaela Bacha, gruntownie wykształconego kompozytora. Po zakończeniu nauki w lipskiej *Thomasschule* studiowałem prawo – najpierw w Lipsku, a później we Frankfurcie nad Odrą; w tym ostatnim miejscu zarówno dyrygowałem oraz komponowałem dla Akademii Muzycznej, jak i na uroczystości publiczne. Kompozycji oraz gry na instrumentach klawiszowych uczył mnie wyłącznie mój ojciec. Kiedy w 1738 roku ukończyłem studia i wyjechałem do Berlina, miałem bardzo korzystną okazję towarzyszyć nobliwemu młodzieńcowi w podróży do innych krajów; niespodziewanie rozmowa z ówczesnym pruskim Księciem Koronnym, obecnie Królem Fryderykiem II, w Ruppın, spowodowała, że moja planowana podróż została odwołana. W wyniku pewnych okoliczności formalnie przystąpiłem do służby dla Jego Pruskiej Mości dopiero z początkiem Jego panowania – w 1740 roku. Miałem zaszczyt akompaniowania Mu na klawesynie podczas pierwszego solowego koncertu fletowego, który zagrał jako monarcha w Charlottenburgu. Od tego czasu aż do listopada 1767 roku nieprzerwanie pozostawałem w służbie Królowi, chociaż miałem kilka okazji, by ubiegać się o atrakcyjne posady gdzie indziej. Jednak Jego Królewska Mość był tak łaskawy, iż kładł temu kres, znacznie podnosząc moją pensję. W 1767 roku otrzymałem nominację na stanowisko dyrektora muzycznego w Hamburgu, zastępując zmarłego kapelmistrza Telemanna! Po uporczywych [i] pełnych szacunku petycjach otrzymałem od Króla zwolnienie, a siostra Króla, Jej Wysokość Księżniczka Amalia Pruska, uczyniła mi zaszczyt nadając mi tytuł głównego kapelmistrza wraz z moim odejściem. Od czasu przybycia tutaj [do Hamburga] otrzymywałem kolejne bardzo lukratywne oferty gdzie indziej, lecz zawsze je odrzucałem. Służba na pruskim dworze nigdy nie zostawiała mi wystarczająco dużo czasu na wojażowanie po innych krajach. Podróżowałem jedynie kilka razy, tylko i wyłącznie w mojej ojczyźnie. Brak zagranicznych podróży byłby dla

¹C. P. E. Bachs Autobiographie [w:] Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Bd. 3, *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, 199–209; za: C. Ph. E. Bach, *The Complete Works, Additional Resources*: C.P.E. Bach's Autobiography, <https://cpebach.org/pdfs/resources/autobiography-English.pdf>; C.P.E. Bachs Autobiographie, <https://cpebach.org/pdfs/resources/autobiography-German.pdf>.

mnie bardziej szkodliwy, gdybym od najmłodszych lat nie miał wielkiego szczęścia słuchać na miejscu najlepszych rodzajów muzyki oraz zawrzeć wiele znajomości z największymi mistrzami, a czasami nawet zyskać ich przyjaźń. Już w młodości miałem tę możliwość w Lipsku, ponieważ prawie żaden muzyk nie przejeżdżał przez to miasto bez zawarcia znajomości z moim ojcem i zaprezentowania się mu. Jego reputacja w dziedzinie kompozycji oraz gry na organach i klawesynie była zbyt wielka, aby liczący się muzyk mógł przegapić okazję – jeśli to w ogóle możliwe – do lepszego poznania tego wielkiego człowieka. O wszystkim co można było usłyszeć, zwłaszcza w Berlinie i Dreźnie, nie muszę wiele mówić; któż nie zna momentu, w którym muzyka, zarówno jako zjawisko całościowe, jak i detaliczne w jej najbardziej wyrafinowanych wykonaniach zapoczątkowała zupełnie nowy okres, w którym sztuka muzyczna osiągnęła najwyższy poziom, ale obawiam się, że pod pewnymi względami też zarazem znacznie podupadła. Wierzę, wraz z wieloma wnikliwymi ludźmi, że winę za to ponosi przede wszystkim wielbiony obecnie styl komiczny. Nie powołując się na osoby które, jak można by argumentować, nie wniosły nic lub niewiele do komedii, wymienię jednego z największych żyjących obecnie mistrzów stylu komicznego, Signora Galupiego, który będąc w moim domu w Berlinie w pełni się ze mną zgodził i w tym czasie opowiedział o kilku bardzo absurdalnych incydentach których doświadczył, nawet w kilku włoskich kościołach. Było wystarczającym, że musiałem zadowolić się słuchaniem (i byłem szczęśliwy mogąc to uczynić), oprócz wielkich mistrzów naszej ojczyzny, najwspanialszych twórców każdego rodzaju, które obce kraje przysłały do nas do Niemiec; wierzę, że nie istnieje utwór jakiegось z tych największych kompozytorów, którego bym nie słyszał.

Gdybym chciał się rozwodzić i wyteżać pamięć, nie byłoby mi trudno zapisać tu miejsce nazwiskami kompozytorów, śpiewaczek i śpiewaków oraz przeróżnych instrumentalistów, z którymi się zapoznałem. Wiem na pewno, że byli wśród nich geniusze tego rodzaju i takiej rangi, których do tej pory świat nie widział. Abstrahując od tego wszystkiego nie zaprzeczam, że byłoby to dla mnie wyjątkowo przyjemne, a także z pożytkiem, gdybym miał okazję odwiedzić obce kraje.

W roku 1744 poślubiłem w Berlinie młodą kobietę, którą była Johanna Maria Dannemann, najmłodsza córka mieszkającego tam podówczas handlarza winem, a z małżeństwa tego urodziło się żyjących obecnie dwóch synów i jedna córka. Najstarszy syn praktykuje jako adwokat tutaj [w Hamburgu], córka nadal mieszka ze mną w domu,

a mój najmłodszy syn przebywa obecnie w Saksonii, gdzie studiuje na akademiach sztuki w Lipsku i Dreźnie; jego głównym zawodem jest malarstwo.

Poniższe utwory mojego autorstwa zostały opublikowane za moją wiedzą i zgodą:

- (1) w 1731 roku, menuet na instrumenty klawiszowe, z krzyżowaniem rąk. Niestandardowy i nader zmyślnie zrobiony. Sam go wygrawerowałem w miedziorycie. [Wq 111; CPEB:CW, I/8.2]
- (2) 1742, sześć sonat klawiszowych, wygrawerowanych i opublikowanych przez Schmidta w Norymberdze. [Sonaty pruskie, Wq 48; CPEB:CW, I/1]
- (3) 1744, sześć sonat klawiszowych, wydanych przez Haffnera w Norymberdze. [Sonaty wirtemberskie, Wq 49; CPEB:CW, I/1]
- (4) 1745, koncert klawesynowy D-dur z akompaniamentem, nakładem Schmidta w Norymberdze. [Wq 11; CPEB:CW, III/7]
- (5) 1751, dwa tria, tym samym nakładem, z których pierwsze jest w c-moll, przeznaczone na dwoje skrzypiec i *basso*, z adnotacjami; oraz drugie w B-dur na flet, skrzypce i *basso*. [Wq 161; CPEB:CW, II/2.1–2.2]
- (6) 1752, koncert klawesynowy B-dur z akompaniamentem, w tym samym wydaniu. [Wq 25; CPEB:CW, III/7]
- (7) 1753, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, część I, z przykładami i sześcioma sonatami na dwudziestu sześciu miedzianych płytach, opublikowany przez autora. [*Versuch I*, in CPEB:CW, VII/1; *Probestücke*, Wq 63, in CPEB:CW, I/3]
- (8) między 1755 i 1765 Haffner w Norymberdze obublikował dziesięć moich sonat klawiszowych w różnych antologiach [*Musikalisches Allerley*, *Oeuvres mêlées*, etc.], mianowicie: F-dur [Wq 62/9], d-moll [Wq 62/4], E-dur [Wq 62/5], B-dur [Wq 62/1], h-moll [Wq 62/22], C-dur [Wq 62/10], B-dur [Wq 62/16], A-dur [Wq 65/32], a-moll [Wq 62/21] oraz E-dur [Wq 62/5]. [CPEB:CW, I/5.1–5.2]
- (9) 1757 i 1758 [właśc. 1756 i 1757], dwie moje sonaty klawiszowe opublikowane w *Raccolta* przez Breitkopfa, mianowicie: D-dur [Wq 62/13; CPEB:CW, I/5.1] i d-moll [Wq 62/15; CPEB:CW, I/5.2], dodatkowo kilka pojedynczych utworów klawiszowych [Wq 117/17–117/22; CPEB:CW, I/8.2] oraz fuga. [Wq 119/4; CPEB:CW, I/9]

- (10) 1758, dwugłosowa fuga d-moll została wydrukowana przez Marpurga w jego *Fugen-Sammlung*. [Wq 119/2; CPEB:CW, I/9]
- (11) 1759 [właśc. 1758], Winter wydrukował w Berlinie moje melodie do zbioru Gellerta *Geistlichen [Oden und] Lieder*. [Wq 194; CPEB:CW, VI/1]
- (12) 1758, moje dwanaście drobnych dwu- i trygłosowych utworów zostało wydanych w kieszonkowym formacie przez Wintera. [Wq 81; CPEB:CW, II/5]
- (13) 1759 [właśc. 1760], Winter opublikował pierwszą część moich „reprzyzowych” sonat. [Wq 50; CPEB:CW, I/2]
- (14) 1759, Schmidt w Norymberdze wyrył w miedzi moją symfonię e-moll, na dwoje skrzypiec, altówkę i *basso*. [Wq 177; CPEB:CW, III/1]
- (15) 1760, Winter wydrukował mój koncert klawesynowy E-dur. [Wq 14; CPEB:CW, III/7]
- (16) 1761, ten sam [Winter] również wydrukował *Fortsetzung* [kontynuację] moich ”reprzyzowych” sonat klawiszowych. [Wq 51; CPEB:CW, I/2]
- (17) 1761, opublikowałem drugą część mojego *Versuchu*, która dotyczy praktyki akompaniamentu [*basso continuo*] i swobodnej fantazji. [*Versuch* II; CPEB:CW, VII/2; komentarz do *Versuchu* I i II znajduje się w CPEB:CW, VII/3]
- (18) 1761, Wever opublikował w Berlinie moje ody i melodie. Jak chodzi o ody winieniem wspomnieć, że już inne mojego autorstwa znalazły się wcześniej w zbiorach Grafa, Krausego, Langego, i Breitkopfa. [Wq 199; CPEB:CW, VI/3]
- (19) 1762 [właśc. 1763], Winter wydrukował drugi *Fortsetzung* [drugą kontynuację] moich „reprzyzowych” sonat klawiszowych. [Wq 52; CPEB:CW, I/2]
- (20) 1764, moja pierwsza sonatina C-dur na instrument klawiszowy z towarzyszeniem innych instrumentów pojawiła się w tym samym wydaniu. [Wq 106; CPEB:CW, III/11]
- (21) w tym samym roku ukazał się w również Appendix do zbioru *Ody Gellerta*, również w tym samym wydaniu. [Wq 195; CPEB:CW, VI/1]
- (22) 1765 [właśc. 1764], Winter wydrukował drugą i trzecią sonatinę d-moll i Es-dur. [Wq 107 i 108; CPEB:CW, III/11]
- (23) 1765 [właśc. 1766], sześć moich łatwych sonat klawiszowych ukazało się nakładem Breitkopfa. [„Łatwe” Sonaty, Wq 53; CPEB:CW, I/3]
- (24) 1765, Birnstiel wydrukował pierwszą część mojej kolekcji czterogłosowych chorałów autorstwa mojego ojca.

- (25) 1765, pierwszy zbiór różnorodnych utworów wyszedł nakładem Wintera. [*Clavierstücke verschiedener Art*, Wq 112; CPEB:CW, I/8.1]
- (26) 1765 [właśc. 1766], pierwszy zbiór moich dwunastu krótkich łatwych utworów klawiszowych dla początkujących podobnie ukazała się nakładem Wintera. [*Kurze und leichte Clavierstücke*, Wq 113; CPEB:CW, I/8.1]
- (27) 1766, moja kantata *Phyllis und Thirsis*, wyszła drukiem w tym samym wydawnictwie. [Wq 232; CPEB:CW, VI/4] Następnie:
- (28) również w tym samym roku pojawiła się oda *Der Wirt und die Gäste*, do słów Gleima. [Wq 201; CPEB:CW, VI/3]
- (29) 1768, Winter wydrukował drugi zbiór moich dwunastu krótkich i łatwych utworów klawiszowych dla początkujących. [*Kurze und leichte Clavierstücke*, Wq 114; CPEB:CW, I/8.1]
- (30) 1770, Hummel wygrawerował w Amsterdamie moje [sześć] sonat „do użytku dam” [*Damen Sonatas*, Wq 54; CPEB:CW, I/3]
- (31) 1771, Bock wydał *Musikalisches Vielerley*, który nadzorowałem i w którym pojawiło się wiele moich utworów. [Wq 62/23 i 62/24 w CPEB:CW, I/5.2; Wq 116/3–116/8, 117/1–117/4 w CPEB:CW, I/8.2; Wq 122/5 w CPEB:CW, I/10.2; Wq 140 w CPEB:CW, II/5]

Jako, że winienem wymienić wszystko mojego autorstwa co zostało opublikowane, muszę skorzystać z okazji, aby wspomnieć, że można znaleźć kanoniczny *Einfall* [dosł. *Pomysł wykonania podwójnego kontrapunktu w oktawie na 6 taktów uczyniony*, Wq 257] w trzecim tomie traktatu Marpurga [*Historisch-kritische Beyträge*] [5 tomów, Berlin, 1754-62] wraz z różnymi przykładami i kanonami występującymi w tym samym [autorskim, tj. Marpurga] *Abhandlung von der Fuge* [Berlin, 1753-54], w szczególności wszystkie te przykłady na końcu części drugiej, które dotyczą i stanowią uzupełnienie części pierwszej. Wiele moich dzieł pojawia się również w *Kritische Briefe* Marpurga [Berlin, 1760], w *Musikalisches Allerley* [Berlin, 1761] i *Mancherley* [Berlin, 1762-63], w *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht* Marpurga [3 tomy, Berlin, 1772-63], w *Tonstücke* Wevera [Berlin, 1762], w *Nebenstunden* [Berlin, 1762] i *Kleine Clavierstücke* Birnstiela [Berlin, 1760], w *Clavierstücken* [Berlin, 1772-63], w *Unterhaltungen* Spenera [Wq 202C] oraz w zbiorze pieśni sakralnych Müntera [Wq 202E]. Również drugi tom mego *Versuchu* [pieśni z tekstem] w heksametrze. [Wq 202A]

- (32) 1770, Schönnemann tutaj [w Hamburgu] wyrzeźbił w miedzi, w formie kieszonkowym, dwanaście drobnych dwu- i trzygłosowych utworów napisanych przeze mnie. [Wq 82; CPEB: CW, II/5]
- (33) 1772, opublikowałem sześć łatwych koncertów klawesynowych. [*Sei concerti per il cembalo*, Wq 43; CPEB: CW, III/8]
- (34) 1773, otrzymałem zlecenie skomponowania sześciu czteroczęściowych symfonii. [Wq 182; CPEB: CW, III/2]

Skomponowałem sporą liczbę utworów wokalnych dla kościoła i na różne uroczystości, lecz żaden z nich nie został wydrukowany. Moje kompozycje składają się łącznie z około kilku tuzinów symfonii; trzydziestu triów na klawisze i inne instrumenty; osiemnastu utworów na instrumenty inne niż klawiszowe; dwunastu sonatin na jeden instrument klawiszowy z akompaniamentem; czterdziestu dziewięciu koncertów na instrumenty klawiszowe i inne instrumenty (te ostatnie jednak zaaranżowałem również na instrument klawiszowy solo), pomiędzy nimi koncert na dwa klawesyny [Wq 46; CPEB: CW, III/10]; 170 kompozycji klawiszowych, głównie sonat, z których niektóre połączone są w małe zbiory oraz inne małe utwory, a także koncerty, symfonie i fugi.

Ponieważ musiałem skomponować większość moich dzieł dla konkretnych osób, a także dla publiczności, zawsze byłem w nich bardziej powściągliwy niż w tych utworach, które pisałem tylko dla siebie. Czasami musiałem nawet działać według absurdalnych instrukcji, chociaż być może te nie do końca przyjemne warunki, doprowadziły mój geniusz do pewnych odkryć, na które w innym wypadku bym nie wpadł.

Ponieważ nigdy nie lubiłem nadmiernej jednolitości w kompozycji i gęście, ponieważ słyszałem taką ilość i różnorodność dobrych rzeczy, ponieważ zawsze byłem zdania, że można czerpać jakieś dobro, cokolwiek by to było, nawet jeśli jest to tylko kwestia drobnych szczegółów w utworze: prawdopodobnie z tego oraz z mojej naturalnej, danej przez Boga zdolności wyrasta różnorodność, którą zaobserwowano w moich dziełach. W tym miejscu muszę zauważyć że krytycy, nawet jeśli piszą bez pasji, co wciąż rzadko, ale jednak się zdarza, bardzo często traktują kompozycje które recenzują zbyt surowo, jako że nie znają okoliczności, narzuconych ograniczeń i przeznaczenia tychże utworów. Jakże rzadko spotyka się krytyka z wystarczającymi pokładami wrażliwości, wiedzy, uczciwości i odwagi – czterech cech, które po prostu muszą zaistnieć w wystarczającym stopniu u każdego krytyka. Dlatego bardzo smutne dla świata muzyki

jest to, że krytyka, bardzo przydatna pod pewnymi względami, często jednak jest zajęciem osób, które nie są obdarzone wszystkimi tymi atrybutami.

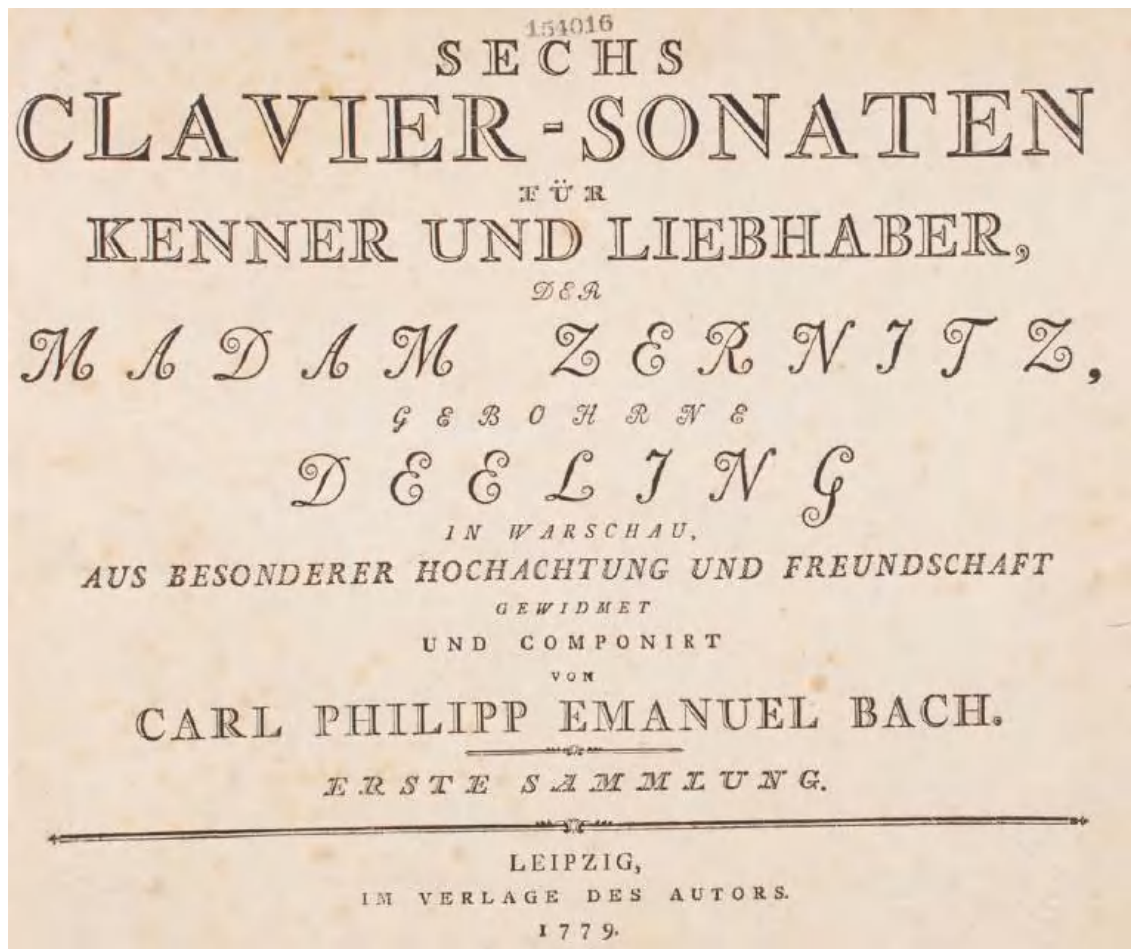
Wśród moich utworów, zwłaszcza na instrumenty klawiszowe, jest jedynie kilka triów, kompozycji solowych i koncertów, które skomponowałem z całkowitą dowolnością i na własny użytek.

Mój główny wysiłek, zwłaszcza w ostatnich latach, był skierowany zarówno ku graniu, jak i komponowaniu tak lirycznie, jak to możliwe dla klawikordu, pomimo niewystarczającego brzmienia tego instrumentu. Nie jest to wcale łatwe, jeśli ucho nie ma pozostać zbyt puste, zaś szlachetna prostota melodii zakłócona zbytnim zgiełkiem.

Wydaje mi się, że muzyka musi przede wszystkim dotykać serca, a grający nigdy nie osiągnie tego poprzez samo dudnienie, bębnienie i *arpeggiowanie*, przynajmniej nie w mojej opinii.

APPENDIX II

Erste Sammlung (1779): *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*



Karta tytułowa pierwszego tomu pierwszej edycji.

[za:] https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/12/IMSLP449559-SIBLEY1802.31592.15d4-M23.B118.W.55_1779.pdf



Pierwsza strona pierwszej części sonaty A-dur Wq 55/4, H 186, pomieszczonej
w pierwszym tomie pierwszej edycji.

[za:] https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/12/IMSLP449559-SIBLEY1802.31592.15d4-M23.B118.W.55_1779.pdf



Pierwsza strona drugiej części sonaty A-dur Wq 55/4, H 186, pomieszczonej
w pierwszym tomie pierwszej edycji.

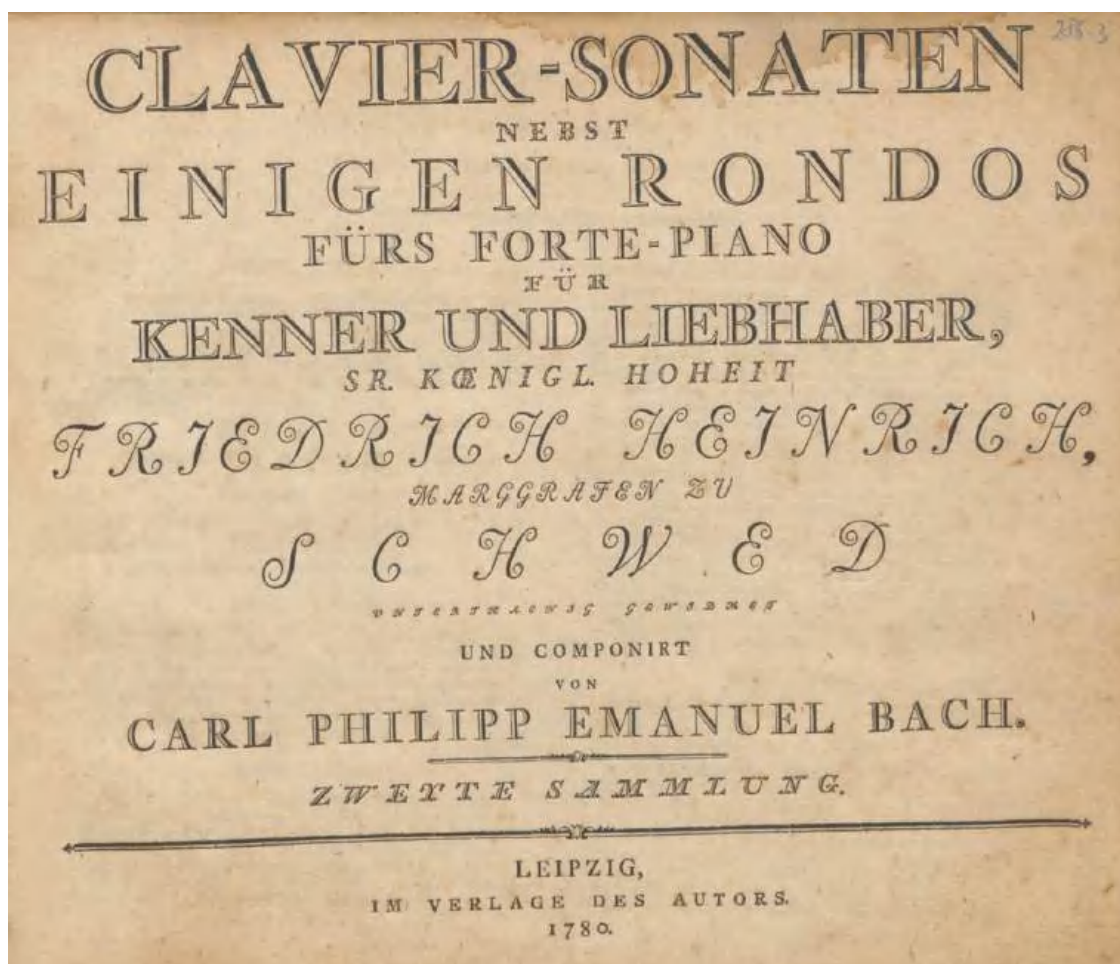
[za:] https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/12/IMSLP449559-SIBLEY1802.31592.15d4-M23.B118.W.55_1779.pdf



Pierwsza strona trzeciej części sonaty A-dur Wq 55/4, H 186, pomieszczonej
w pierwszym tomie pierwszej edycji.

[za:] https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/12/IMSLP449559-SIBLEY1802.31592.15d4-M23.B118.W.55_1779.pdf

Zweite Sammlung (1780): *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano
für Kenner und Liebhaber*



Karta tytułowa drugiego tomu pierwszej edycji.

[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP305594-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Zweyte_Sammlung.pdf

Sonata III. *Allegretto.*

Pierwsza strona pierwszej części sonaty A-dur Wq 56/6, H 270, pomieszczonej
w drugim tomie pierwszej edycji.

[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP305594-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Zweyte_Sammlung.pdf



B 4

Pierwsza strona drugiej części sonaty A-dur Wq 56/6, H 270, pomieszczonej
w drugim tomie pierwszej edycji.

[za:] [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP305594-PMLP198344-](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP305594-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Zweyte_Sammlung.pdf)
Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Zweyte_Sammlung.pdf

Dritte Sammlung (1781): *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano*
für Kenner und Liebhaber

CLAVIER-SONATEN
NEBST
EINIGEN RONDOS
FÜRS FORTE-PIANO
FÜR
KENNER UND LIEBHABER,
S R E K G E L L E N Z
D E M H E R R N
FREYHERN VON S W J E T E N
UNTERTHENIG ZUGEEIGNET
UND GEMONIRT
VON
CARL PHILIPP EMANUEL BACH.
D R I T T E S A M M L U N G.
LEIPZIG,
IM VERLAGE DES AUTORS.
1781.

Karta tytułowa trzeciego tomu pierwszej edycji.

[za:] <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP305596-PMLP198344->

Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Dritte_Sammlung.pdf

Poco Andante.

Rondo
I.

Bach: Sonaten, 3. S.

volsi subito.

Pierwsza strona Ronda E-dur Wq 57/1, H 265, pomieszczonego
w trzecim tomie pierwszej edycji.

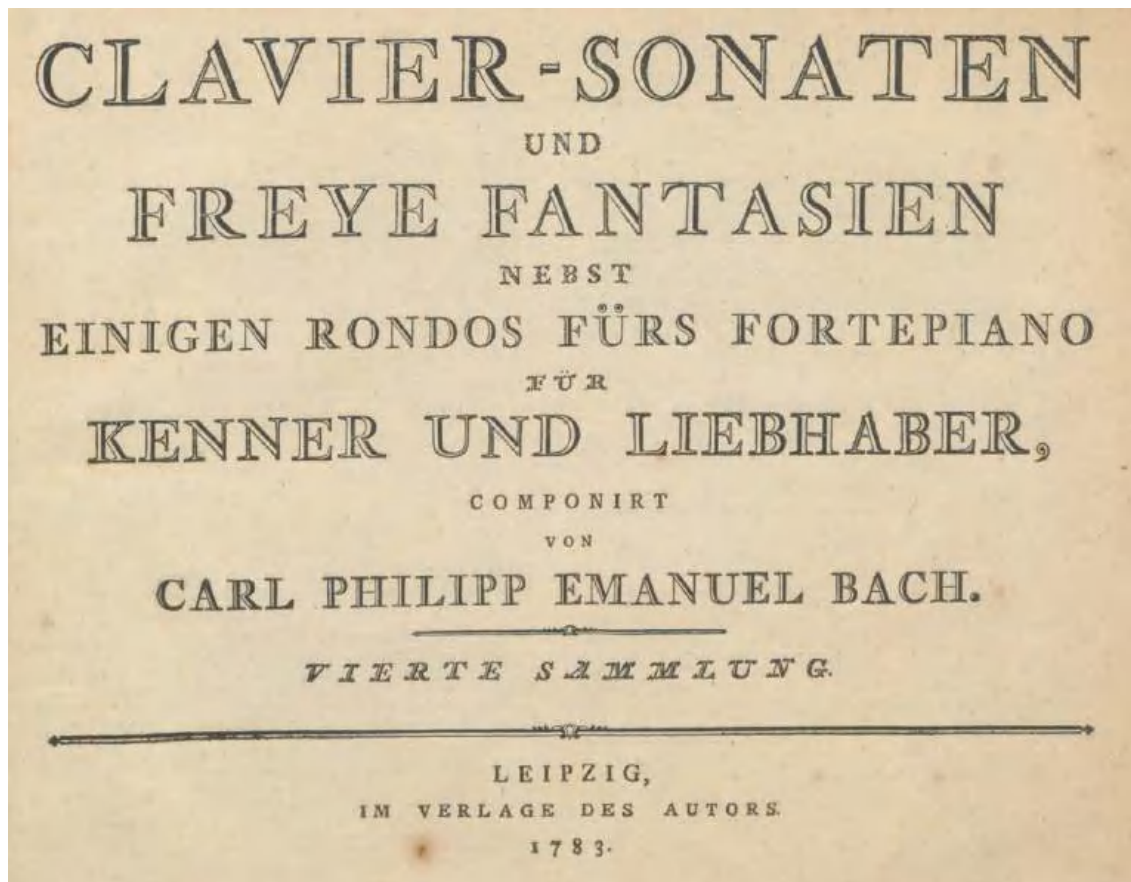
[za:] https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP305596-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Dritte_Sammlung.pdf

Rondo III. Allegretto

Pierwsza strona Ronda F-dur Wq 57/5, H 266, pomieszczonego
w trzecim tomie pierwszej edycji.

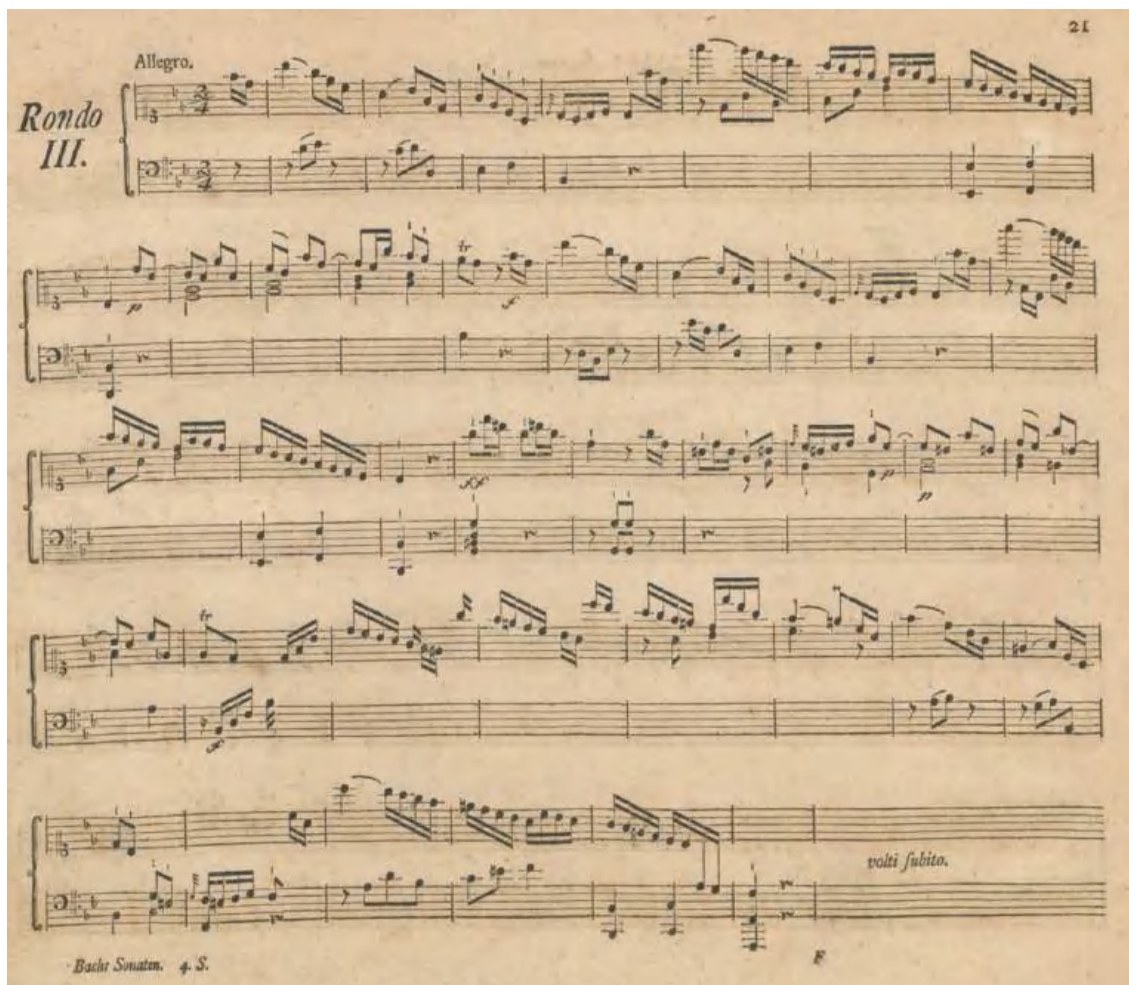
[za:] https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP305596-PMLP198344-Bach,_CPE_-_Clavier-Sonaten_nebst_einigen_Rondos,_Dritte_Sammlung.pdf

Vierte Sammlung (1783): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*



Karta tytułowa czwartego tomu pierwszej edycji.

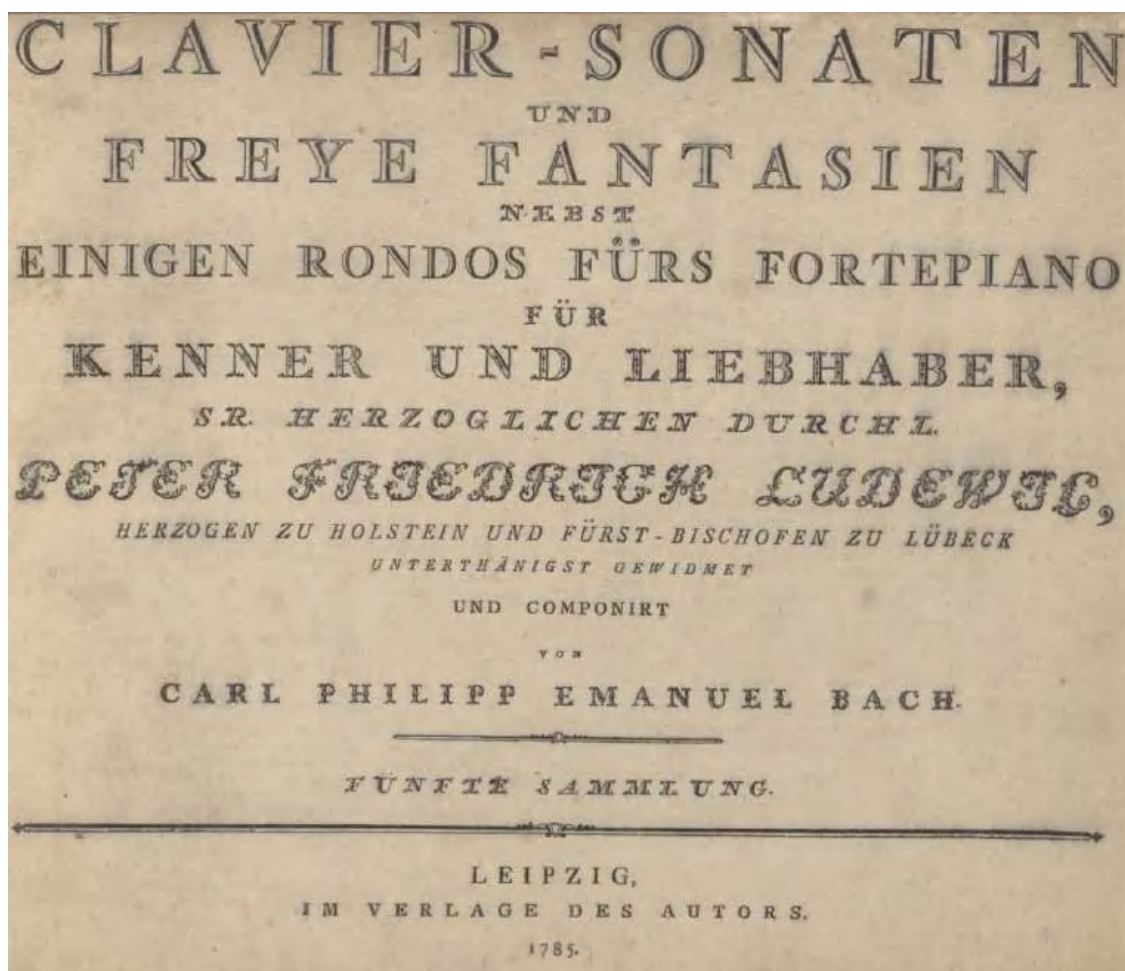
[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP509127-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_4_wq58_bn_5.1-198227.pdf



Pierwsza strona Ronda B-dur Wq 58/5, H 267, pomieszczonego
w czwartym tomie pierwszej edycji.

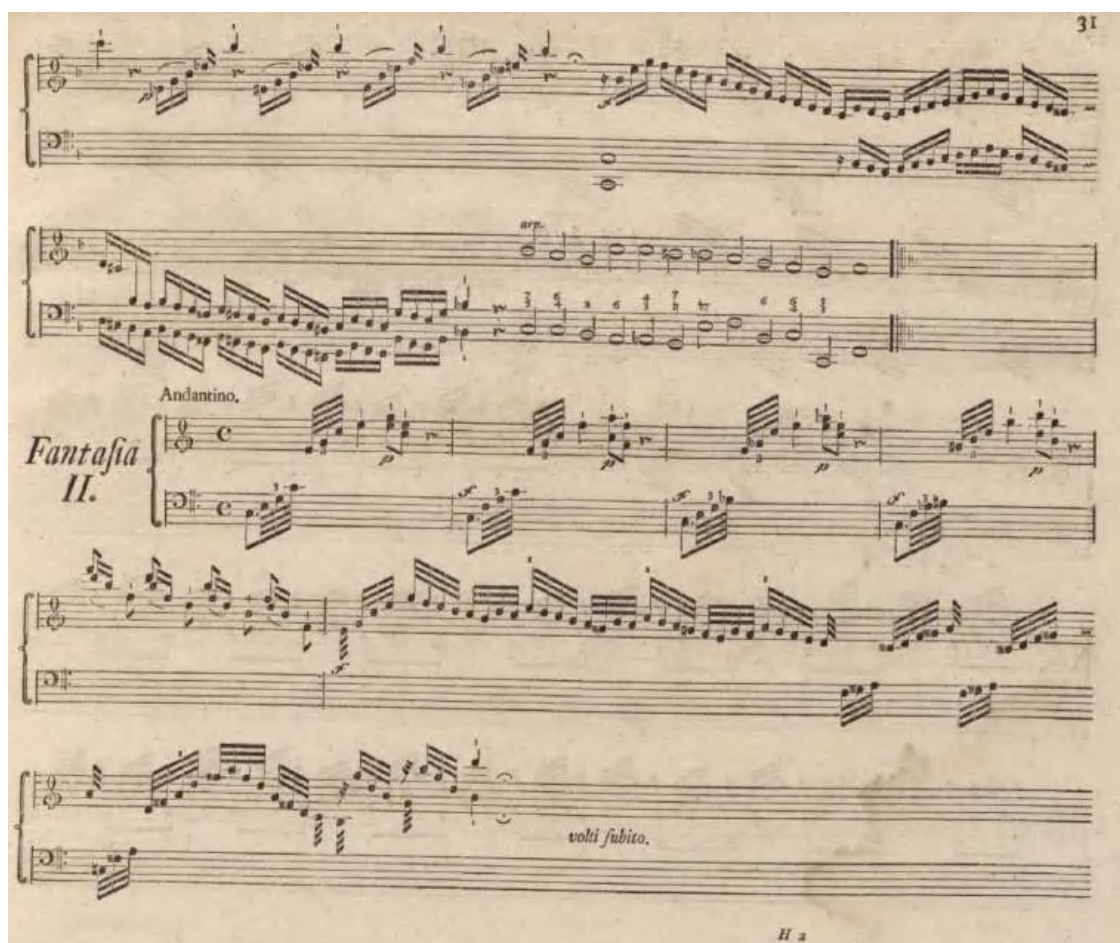
[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP509127-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_4_wq58_bn_5.1-198227.pdf

Fünfte Sammlung (1785): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos
fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*



Karta tytułowa piątego tomu pierwszej edycji.

[za:] https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP96450-PMLP198344-cpe_bach_wq59_kenner_lh_5_1785.pdf



Pierwsza strona Fantazji C-dur Wq 59/6, H 284, pomieszczonej
w piątym tomie pierwszej edycji.

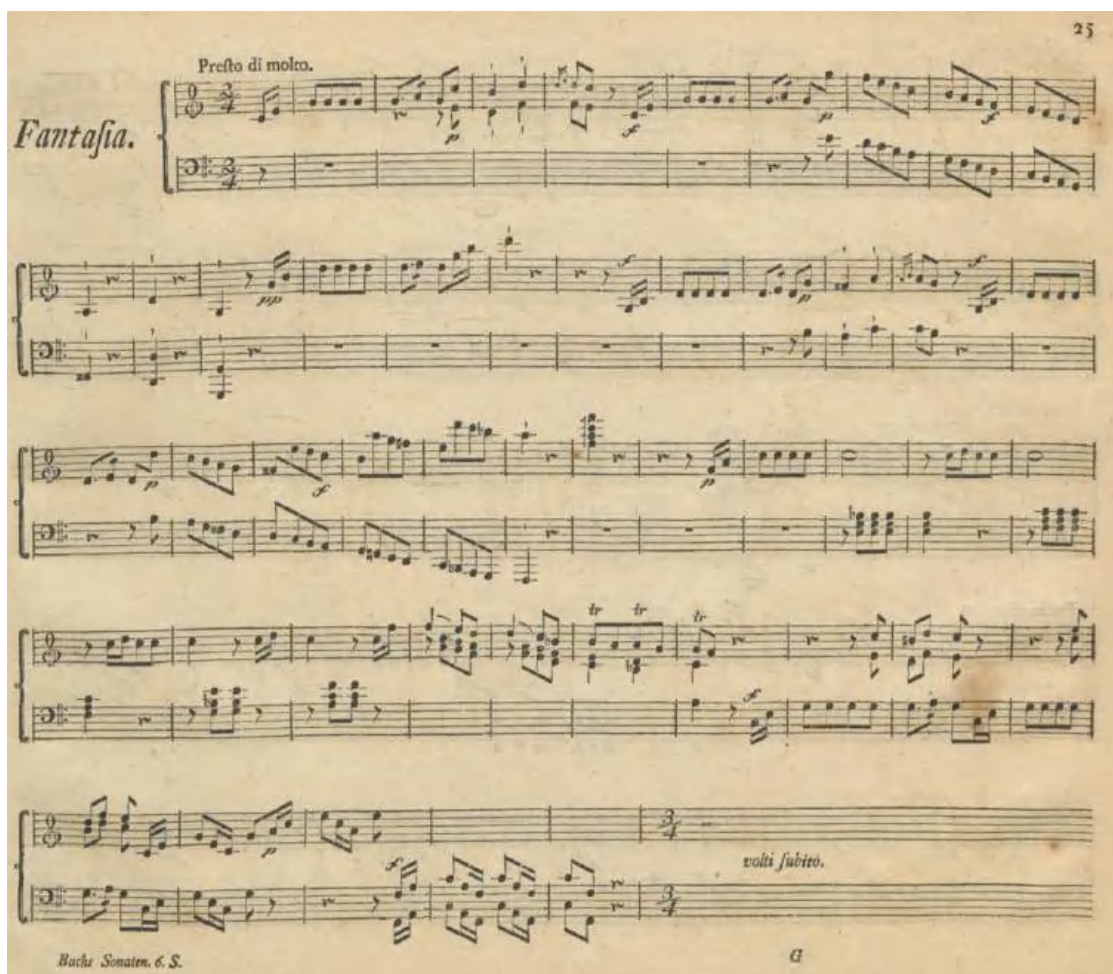
[za:] https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP96450-PMLP198344-cpe_bach_wq59_kenner_lh_5_1785.pdf

Sechste Sammlung (1787): *Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos
fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber*



Karta tytułowa szóstego tomu pierwszej edycji.

[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP509128-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_6_wq61_bn_5.1-198249.pdf



Pierwsza strona Fantazji C-dur Wq 61/6, H 291, pomieszczonej
w szóstym tomie pierwszej edycji.

[za:] https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP509128-PMLP198344-cpe_bach_Clavier-Sonaten_für_Kenner_6_wq61_bn_5.1-198249.pdf