

Marcin Świątkiewicz

Musikalisches Vielerley

Klawiszowa muzyka niemieckiego baroku

Pochodzący z okładki zbioru ułożonego przez Carla Philippa Bacha malowniczy tytuł mógłby zostać zastąpiony kilkoma innymi. Nazwiska kompozytorów, formy i konteksty utworów tworzą układankę, która z każdej strony wygląda trochę inaczej, którą można odczytywać przy pomocy różnych kluczy. Jeden z najszybciej się nasuwających mógłby ukryć się pod tytułem:

Stylus fantasticus – muzyka retoryczna.

Rozkwitły na gruncie muzyki niemieckiej, choć mający swoje korzenie we włoskich toccatach, a także preludiach klawesynistów i lutnistów francuskich, na wskroś retoryczny styl fantastyczny (czy może raczej fantazyjny) jest muzyką gestów, figur. Jego nieodłącznymi cechami są dramat, improwizacyjność, wyszukana harmonia, swoboda rytmiczna i wirtuozeria.

Interpretacja zgodna z wolą kompozytora nie polega na dosłownym odczytaniu partytury. Zdefiniowana metrycznie notacja używana przez niemieckich (i włoskich) kompozytorów w utworach w stylu fantazyjnym wynika z obowiązujących konwencji. Dokładnie zapisane zwroty melodyczno rytmiczne układają się w retoryczne figury np. arpeggia, trylu czy tiraty. Wykonanie nie polega na dokładnym „odegraniu nut”, ale na zagraniu muzycznego gestu, który często ma bardzo określone znaczenie w retorycznej formie utworu.

Taki zapis bywa dla nas niejednoznaczny. Kluczem bywają preludia niemenzurowane kompozytorów francuskich, które zapisane są bez kresek taktowych i wartości rytmicznych. Relacje czasowe między dźwiękami określa harmonia i melodia, a także – do pewnego stopnia – graficzny układ partytury.

Rezultat brzmieniowy bywa zaskakująco podobny. Jedną z bezpośrednich wskazówek jest *Preludium in a* Louisa Couperina będące przez pierwsze kilka linijek dokładną „transkrypcją” *Toccaty in a* Frobergera na notację niemenzuralną.

Otwierająca płytę *Toccatą in a* Weckmanna jest jedyną zachowaną toccatą tego kompozytora bez fragmentów fugowanych. Przypomina w tym lamentsy, medytacje i tombeau Frobergera. Jej retoryka wywodzi się jednak z toccat Frescobaldiego. W parze z *Ricercarem* Frobergera (rówieśnika i przyjaciela od czasów słynnej konfrontacji obu muzyków w Dreźnie) nawiązuje do barokowego konceptu zestawiania przeciwieństw - swobodnego preludium i ściśle zakomponowanej fugi - opisanego już przez definiującego styl fantastyczny Athanasiusa Kirchera, a kulminującego w DWK Bacha.

Rozpoczynające Suitę *Plainte faite à Londres pour passer la melancholie* w bardzo charakterystyczny dla Frobergera sposób realizuje założenia *Stylus fantasticus*. Kompozytor podróżując po całej Europie potrafił uczyć się od miejscowych mistrzów. Zaowocowało to bardzo oryginalnym i osobistym językiem dźwiękowym. Utrzymane najczęściej w formie

allemandy charakterystyczne programowe miniatury należą do najwybitniejszych osiągnięć sztuki klawiszowej i chyba nie bez podstaw jest wymienianie nazwisk Chopina i Frobergera obok siebie.

Podróże po Europie XVII wieku były okazją do zbierania różnych doświadczeń, nie tylko tych wynikających z obcowania ze sztuką. Londyńska melancholia kompozytora była spowodowana przez grupkę rozbójników, która napadła na statek wiozący go przez kanał La Manche, a także przez pewnego brytyjskiego organistę, który potraktował przybysza solidnym, wyprasającym za drzwi kopniakiem. (wszystkie te biograficzne informacje można znaleźć wpisane ręką kompozytora na marginesach partytur)

Preludium g-moll Buxtehudego jest klasycznym przykładem rozumienia *stylus fantasticus* przez niemieckich kompozytorów organowych. Odcinki improwizacyjne przeplatają się z trzema fugami, które – charakterystycznie dla Buxtehudego – są rozwijane bardzo oszczędnie. Wykorzystują tylko minimalną ilość materiału poza-tematycznego – brakuje im wewnętrznych, modulujących fragmentów łącznikowych. Ich funkcję pełnią bardzo wirtuozowskie i często wyszukane harmonicznymi fragmentami swobodne.

Preludium do Suity E-dur Händla nawiązuje do stylu fantastycznego tylko powierzchownie. Pierwsze takty mogłyby otwierać rozbudowaną toccatę. Kompozytor rezygnuje jednak z tego pomysłu tworząc jednorodną, swobodnie imitacyjną formę. Do nieco bardziej dramatycznego stylu improwizacyjnego zbliża się na koniec, w kadencyjnych akordach, których sposób wykonania – *arpeggio* – pozostawia gustowi wykonawcy.

Kulminacyjnym utworem płyty jest **Toccatą fis-moll** Bacha. Dzieło wczesne, wyraźnie inspirowane Buxtehudem. Dwudziestokilkuletni Bach dystansuje swojego mistrza przede wszystkim harmoniką utworu.

Echa toccatowej wirtuozerii odzywają się w **Sonacie** Carla Philippa. Szczególnie w pierwszej części. Szybkie pochody i pasaże tracą tu jednak ważną funkcję retoryczną – wszak jest to już muzyka wczesnego klasycyzmu, *empfindsamer Stil*. Niektóre arabeskowe ozdobniki w wysokim rejestrze zapowiadają po cichu styl *brillant*.

Spoglądając na nazwiska kompozytorów na płycie można pomyśleć o innym tytule:

Wokół muzyki Dietricha Buxtehudego

Byłby to pewnie niezły nagłówek gdyby nie to, że zeszły rok poświęcony temu kompozytorowi mógł sprawić, że niektórzy może potrzebują przerwy na ochłonięcie po nadmiarze wrażeń związanych z mistrzem z Lubeki i nie koniecznie marzą o kolejnej płycie z jego muzyką...

Nie da się jednak ukryć, że **Preludium g-moll** leży w samym środku programu, tak samo jak daty życia jego twórcy przypadają pośrodku między Weckmannem i Frobergerem, a Bachem. W twórczości Buxtehudego jak na dłoni widać wpływy wcześniejszych mistrzów, jeszcze wyraźniejszy jest jego wpływ na Bacha.

Buxtehude przy okazji wizyt w Hamburgu u Reinckena (innego ważnego północnoniemieckiego organisty) najprawdopodobniej spotykał się z Weckmannem. Właśnie przez niego mógł poznać muzykę Frobergera.

Na kolejnej stronie kroniki widać młodego Jana Sebastiana podążającego pieszo – jak głosi legenda – przez pół kraju po to tylko, żeby spotkać się z północnoniemieckim mistrzem. Przypomina się też słynna historia o córce wielkiego muzyka, która musiała mieć chyba szpetny charakter, albo niezbyt zachęcającą urodę, skoro młody Bach zrezygnował z dobrej

posady i świetnych organów, żeby tylko nie musieć się z nią żenić (ożenek taki był warunkiem postawionym kandydatom na następcę Buxtehudego).

Młody Händel, choć przybył do Hamburga ze względu na prężnie działający miejski teatr operowy (jedyne taki w Niemczech w owym czasie) z pewnością zetknął się także z północnoniemiecką tradycją organową. Od Lubeki dzieliło go tylko kilka godzin dyliżansem.

Ale jest jeszcze jeden mniej oczywisty powód dla honorującego Buxtehudego tytułu. **Toccata fis-moll** Bacha, kiedy się jej dobrze przyjrzeć kusi zaproponowaną niedawno przez Pietera Dirksena interpretacją. Napisany prawdopodobnie w 1707 roku utwór jest swego rodzaju tombeau – pomnikiem, wyrazem wdzięczności i uznania dla Buxtehudego, złożonym przez młodego Bacha. Retoryczna forma utworu zgadza się ze zwykłą formą barokowych nagrobków. Opadające tematy fug (tematy fugi pierwszej – jeśli uznać ją za fugę – i trzeciej chromatycznie), *refutatio* w postaci jednotaktowego motywu krążącego w labiryncie wielokrzyżkowych tonacji w części środkowej, wreszcie sama tonacja główna – niewiele utworów okresu strojów nierównomiernie temperowanych było pisanych w fis-moll. Słynne preludium Buxtehudego (BuxWV 146) było jednym z pierwszych i najbardziej znanych. Wybierając tę tonację Bach wyraźnie odniósł się do starszego mistrza.

Stile misto – wpływy włoskie i francuskie

Tym razem dostarczycielem tytułu jest Johann Joachim Quantz, który w wydanym w 1752 roku traktacie *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* porusza wiele tematów, poświęcając sporo miejsca stylom narodowym. Styl mieszany jest dziełem kompozytorów niemieckich, którzy stworzyli syntezę dwóch wiodących barokowych stylów – francuskiego i włoskiego, wybierając z każdego to co najlepsze.

Ale nie tylko Quantz zauważył tę właściwość muzyki niemieckiej. Wcześniej pisał o tym m.in. Mattheson. Obserwacja to zresztą całkiem oczywista, nie wymagająca specjalnie głębokich studiów. Nie trzeba nawet patrzeć w nuty. Wystarczą biografie kompozytorów i lista członków kapel niemieckich dworów. Po niszczącej Wojnie Trzydziestoletniej tereny niemieckojęzyczne odradzały się w zaskakująco szybkim tempie. Zagraniczni artyści, szczególnie ci z Włoch i Francji świadczyli o prestiżu i bogactwie dworu. Zatrudniano ich więc chętnie, a opłacano porządnie. Rodzimi muzycy, chcąc zaspokoić gusta swoich patronów (a tym samym swoje potrzeby finansowe) musieli uczyć się od włoskich i francuskich kolegów. Wielu z nich udawało się w podróże do ojczyzn „prawdziwej” sztuki.

Johann Jakob Froberger był jednym z najważniejszych kompozytorów działającej po wojnie generacji. Dzięki swoim (sponsorowanym przez dwór wiedeński) studiom u Girolamo Frescobaldiego poznał dogłębnie muzykę włoską. Podczas pobytów w Paryżu spotykał m.in. Louisa Couperina i Jacquesa Ch. de Chambonnières.

Quantz uważa Frobergera za jednego z tych, którzy tak udoskonalili instrumentalną muzykę niemiecką, że wreszcie przestano o niej mówić z pogardą: *giusto barbaro*.

Ricercar in d to wynik dogłębnych studiów nad muzyką włoską. Świadczący o wielkim talencie, doskonale dopasowany do idiomu klawiszowego kontrapunkt stanie się inspiracją dla Jana Sebastiana Bacha. I chyba tylko on, przystosowując reguły kontrapunktu do systemu dur-moll i dobrze temperowanego stroju, prześcignął Frobergera.

Courante, Sarabande i Gigue z XXX Suity są najwyższej klasy muzyką francuską.

Podobnie **Allemande** i **Courante** Händla – kompozytora, który opanował chyba wszystkie style swojej epoki. Choć najbliższe było mu do włoskiej opery, to w swoich utworach potrafił zestawiać w bardzo udany i kolorowy sposób najróżniejsze gatunki i style. Nie inaczej w

Suicie E-dur, którą otwiera włosko-niemieckie **Preludium**, a kończy angielska **Aria z wariacjami** (to wszystko obok wymienionych już francuskich tańców).

Toccata in a Weckmanna, **Präludium** Buxtehudego i **Toccata fis-moll** Bacha rozwijają idee Frescobaldiego. Układają się w chronologiczny ciąg, w którym każdy element wynika z poprzednich. W ten sposób z włoskich korzeni wyrasta niemieckie drzewo. Nie bez znaczenia na jego kształt ma szczególnie rozwinięta w barokowych Niemczech sztuka organmistrzowska.

Sonata B-dur CPE Bacha pochodzi ze zbioru *6 Sonat pruskich* wydanego ok. 1742 roku. Wpływ włoskiego *bell canto* jest tu najbardziej oczywisty. Cechy francuskie pozostają głęboko ukryte...

Na koniec początek...

Klawiszowa muzyka niemieckiego baroku.

Niemiecki rzeczownik *Klavier* przypomina angielski *keyboard* i oznacza instrument klawiszowy. W czasach Frobergera i Buxtehudego mógł to być zarówno klawesyn, jak i klawikord, wirginał czy szpinet, a także – w niektórych kontekstach – organy. W wieku osiemnastym do grupy *Klavier* dołączyły pierwsze modele pianoforte i Tangentenflügel. Jedynie idiom Suity Frobergera jest jednoznacznie „strunowy”. Sonata Carla Philippa mogłaby na organach zabrzmieć dobrze, choć jest napisana raczej z myślą o klawesynie. Podobnie Suita Händla. Pozostałe utwory: toccaty, Preludium, Ricercar i Contrapunctus są w co najmniej równym stopniu organowe co klawiszowe.

Coda: pisząc o muzyce niemieckiego baroku nie sposób ominąć jej największego skarbu:

Drogi do Bacha

Szlachetny tytuł zaczerpnięty z pisarstwa Bohdana Pocięja wskazuje na jeszcze inną stronę układanki. Drogi różne, mniej lub bardziej zarośnięte. Niektóre zgodne z ruchem wskazówek zegara, inne przeciwnie – podążające w tym samym kierunku co myśl historyka i muzykologa, jeszcze inne mniej metaforyczne, widoczne na mapach, jak ta pomiędzy Lipskiem i Londynem i równie nieprzebyta, pomiędzy Halle i Eisenach.

Händel jest chyba najbardziej eksterytorialnym kompozytorem programu. Wybrał karierę w wielkim mieście. Świat opery, świat dramatycznych zmian, ale i włoskiego słońca pośród londyńskiej szarości. Do Bacha było mu daleko.

Słowa o genialnym eklektyzmie i proroczym nowatorstwie Lipskiego Kantora zostały już napisane tyle razy, że każde kolejne ich powtórzenie może niebezpiecznie nadwyrężyć wiązania między sylabami. Froberger – Bach, Buxtehude – Bach, Bach – Bach, etc