

Piotr Orawski

# Bo każdy Bach to muzyk...



kropka i punkt

W znakomitej sztuce Paula Barza „Kolacja na cztery ręce”, opowiadającej o fikcyjnym spotkaniu Haendla z Bachem, mocno zirytowany Haendel, który sam wychował się w rodzinie bez żadnych muzycznych tradycji, wypowiada znamienne słowa: „*Bach...wszędzie Bach, a co Bach, to muzyk*”. I ma oczywiście rację, bo muzyczna rodzina Bachów jest jedną z największych tego typu rodzin w dziejach sztuki. Żadna inna nie wydała na świat tylu znakomitych kompozytorów, choć dziś geniusz największego jej syna przyćmił sławę wszystkich pozostałych. W ostatnich dziesięcioleciach pojawia się co prawda coraz więcej nagrań z muzyką najślawniejszych synów Jana Sebastiana, ale kto dziś pamięta o twórczości poprzedników lipskiego kapelmistrza poza garstką historyków muzyki? Warto zatem przypomnieć muzyczną rodzinę Bachów, i to zarówno poprzedników, jak i następców Jana Sebastiana, począwszy od jego dziadków, a skończywszy na ostatnim kompozytorze rodu, wnuku Jana Sebastiana, który blisko sto lat po śmierci dziadka, w roku 1843, odsłaniał jego pomnik w Lipsku. W połowie XIX wieku wielkość kantora od św. Tomasza była już swoście zmitologizowana, ale jeszcze pół wieku wcześniej cała Europa podziwiała innych Bachów, przede wszystkim Carla Philippa Emanuela, największego kompozytora spośród synów Jana Sebastiana, którego sława za życia znacznie przewyższała tę, którą cieszył się jego wielki ojciec.

## Protoplasta rodu

Protoplastą rodziny Bachów był niejaki Veit Bach, z zawodu piekarz, który w XVI wieku osiedlił się w Turyngii, w niewielkim miasteczku Wechmar koło Gothy. Nie wiemy, skąd pochodził ani jakie były koleje jego życia. Na temat tej postaci pojawiło się wiele sprzecznych informacji. Tradycyjna bachologia wywodzi korzenie rodziny z Turyngii, jednak w familijnej kronice rodu, sporządzonej przez Jana Sebastiana i uzupełnionej przez jego syna Carla Philippa Emanuela, zatytułowanej „Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie”, czytamy, że „Veit Bach, piekarz z Węgier, z powodu swej luterańskiej wiary musiał się z Węgier wynieść. Sprzedawszy mienie, przeniósł się do Niemiec, a gdy w Turyngii znalazł bezpieczne schronienie dla swego luterańskiego wyznania, osiadł w Wechmarze, koło Gothy, i nadal uprawiał swoje rzemiosło”. Autorem tych słów wedle Carla Philippa Emanuela był jego ojciec – Jan Sebastian. Czy oznacza to, że ród Bachów wywodził się z Węgier? Niekoniecznie. Przyjmuje się raczej, że Veit Bach wyemigrował z Turyngii na Węgry w poszukiwaniu lepszej pracy i później – być może z powodów religijnych prześladowań – wrócił w rodzinne strony. Pojawił się jeszcze jeden wątek tej odległej historii – trop bratysławski. W dawnym Pressburgu bowiem liczna była rodzina piekarzy o nazwisku Bach lub Pach – według różnych źródeł. Biografowie Jana Sebastiana podchodzą jednak do tego wątku genealogii rodu lipskiego kantora z dużą rezerwą.

## **Johannes Bach**

Veit Bach zmarł około roku 1577. Jego syn Johannes, urodzony w Wechmarze około połowy stulecia, wbrew rodzinnej tradycji został muzykiem, o ile wiadomo pierwszym w rodzinie. Od niego wywodzi się dynastia znakomitych kompozytorów, organistów, kantorów, muzyków miejskich i organmistrzów, który w rodzinnej kronice sporządzonej przez Jana Sebastiana i Carla Philippa Emanuela obejmuje ponad 50 osób. Johannes Bach zmarł w roku 1626. Pozostawił trzech synów-muzyków, wśród nich dziadka Jana Sebastiana. Urodzony w roku 1604 Johann Bach dał początek erfurckiej linii Bachów, działał bowiem w Erfurcie. Jego potomków było tak wielu, że na początku XVIII wieku każdego erfurckiego muzyka nazywano Bachem; nazwisko to stało się rzeczywistym synonimem muzyka. Dwaj pozostali synowie Johannesa Bacha, urodzony w roku 1613 Christoph i przyszły na świat dwa lata później, w roku 1615, Heinrich, dali z kolei początek arnstadzkiej linii Bachów, obaj bowiem pracowali w tym mieście. Christoph Bach był dziadkiem Jana Sebastiana.

## **Johann Bach**

Johann Bach, urodzony w roku 1604 protoplasta erfurckiej linii rodu, był pierwszym synem Johannesa Bacha z Wechmaru, najstarszego muzyka w rodzinie. Niewiele wiemy o jego życiu, być może dlatego, że spory fragment jego biografii przypadł na trudne w tej części Europy lata wojny trzydziestoletniej. W roku 1635 Johann Bach

został erfurckim muzykiem miejskim, a kilka lat później objął stanowisko organisty jednego z tamtejszych kościołów. Zmarł w roku 1673. Jego dziewięciogłosowy dwuchórowy motet żałobny „Unser Leben ist ein Schatten” („Nasze życie jest cieniem”) zachował się w rodzinnym archiwum Jana Sebastiana, tzw. „Altbachisches Archiv”. Świadczy on o dużym talencie jego autora. Dwuchórowa obsada utworu jest typowa dla muzyki tamtej epoki, ale Johann Bach dzięki technice echa i wyraźnym różnicowaniu kolorystycznym obu zespołów wznosi się ponad ówczesny standard i nawiązuje do najlepszych wzorów muzyki sakralnej swoich czasów, przede wszystkim do żałobnego cyklu Heinricha Schütza z roku 1636 „Musikalische Exequien”. Tekst żałobnego motetu to typowa kompilacja fragmentów biblijnych, starotestamentowej Księgi Hioba i Ewangelii Janowej, oraz chorałowych strof pieśni „Ach, was soll ich Sünder machen”, „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig” i „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt”. Ponieważ melodię pierwszej z nich ułożył w roku 1660 Johann Flitner, kompozycja Johanna Bacha powstała zapewne po roku 1660. Jej zakończenie przypomina do złudzenia finałowe takty żałobnej 106 kantaty „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” Jana Sebastiana.

## **Heinrich Bach**

Urodzony w roku 1615 Heinrich Bach był kolejnym synem Johannesa Bacha z Wechmaru i kolejnym dziadkiem kantora od św. Tomasza. Od niego wywodzi się druga arnstadtzka linia rodu Bachów. Muzyki uczył się u swego ojca, a po jego śmierci naukę kontynuował pod okiem

starszego brata Johanna. Odbył z nim kilka podróży w poszukiwaniu kolejnych miejsc pracy, zakończonych przybyciem do Erfurtu w roku 1635, gdzie obaj bracia znaleźli pracę w miejskiej kapeli. Sześć lat później, w roku 1641, Heinrich Bach został organistą Kościoła Mariackiego w Arnstadt. Funkcję tę pełnił ponad pół wieku, aż do swej śmierci w roku 1692. Opublikowana wraz z żałobną homilią niewielka biografia Heinricha ukazuje go jako człowieka powszechnie lubianego, życzliwego szanowanego i cenionego za swój muzyczny profesjonalizm. Carl Philipp Emanuel Bach w kronice rodzinnej z roku 1775 pisze o nim, że był dobrym muzykiem, obdarzonym dużym talentem. W mowie pogrzebowej po śmierci Heinricha wymieniono jego kompozycje: chorały, motety, koncerty, preludia i fugi. Zachował się zaledwie niewielki fragment tej twórczości, m.in. piękny żałobny Lament „Ach, dass ich Wassers gnug hätte”. Kopia rękopisu tego dzieła znalazła się również w „Altbachisches Archiv”. Tam jednak autorstwo Lamentu przypisano synowi Heinricha Johannowi Christophowi. Dopiero odnaleziony w II połowie XX wieku w bibliotece Uniwersytetu w Uppsali jeszcze jeden rękopis pozwolił ponad wszelką wątpliwość rozstrzygnąć, że autorem kompozycji jest Heinrich Bach.

Przeznaczony na solowy alt, skrzypce, trzy viole da gamba i b.c. Lament „Ach, dass ich Wassers gnug hätte” to utwór wyjątkowo piękny i głęboki zarazem, który w całej pełni świadczy o talencie swego autora. Jego tekst jest kompilacją żałobnych strof Starego Testamentu: Księgi Jeremiasza i Lamentacji Jeremiasza oraz 38 psalmu. Muzyka nawiązuje do pięknych tradycji niemieckich koncertów religijnych siedemnastego wieku, choć formalnie zbliża się już swym kształtem do

późnobarokowej arii koncertującej: ponad trzema violami da gamba i instrumentami continua rozwija się niezwykle szlachetny w wyrazie dialog altu i skrzypiec, powiązany wzajemnymi relacjami melodycznymi, motywicznymi i kontrapunktycznymi.

## **Johann Christoph Bach**

Syn Heinricha Johann Christoph Bach był w zgodnej opinii Jana Sebastiana i Carla Philippa Emanuela ich najbardziej utalentowanym przodkiem. W kronice rodzinnej lipski kantor nazywa go kompozytorem głębokim, a jego syn dodaje, że był po prostu wielki. Obaj często sięgali po jego muzykę, wykonując ją w Lipsku i Hamburgu.

Johann Christoph Bach urodził się w roku 1642 w Arnstadt i był uczniem swego ojca Heinricha. W roku 1663 został organistą kościoła dworskiego w Arnstadt, a dwa lata później Rada Miejska w Eisenach powołała go na stanowisko miejskiego organisty. Funkcję tę godził ze stanowiskiem klawesynisty księżęcej kapeli dworskiej. Był człowiekiem szanowanym i podziwianym. Na jego osobiste życzenie i według osobistych wskazówek Rada Miejska wybudowała nowe organy w kościele św. Grzegorza, a książęcy dwór do końca jego życia zapewnił mu bardzo dostatnie życie. Johann Christoph Bach zmarł w roku 1703, gdy Jan Sebastian miał 18 lat. Liczba zachowanych kompozycji Johanna Christopha nie jest wielka. Obejmuje muzykę organową {chorały, preludia, toccaty, fugi}, kilka klawiszowych wariacji oraz 15 kompozycji wokalnych, głównie okolicznościowych i żałobnych. Jedną z

nich jest żałobna kantata „Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt”, przeznaczona na solowy bas, skrzypce, trzy viole da gamba i b.c. Analogia jej obsady z Lamentem Heinricha Bacha nie jest przypadkowa. O ile jednak dzieło ojca jest rozbudowaną jednoczęściową arią koncertującą, o tyle utwór Johanna Christopha jest już w pełni wykształconą pięcioczęściową kantatą, opartą na pięknej literacko parafrazie jednego z psalmów pokutnych. Bardzo podobny jest natomiast klimat brzmieniowy obu utworów i sposób instrumentacji, w kantacie Johanna Christopha bardziej nowoczesny i skontrastowany.

Ośmiogłosowy motet „Ich lasse dich nicht” to typowa kompozycja żałobna, dawniej przypisywana samemu Janowi Sebastianowi, co najlepiej świadczy o poziomie kompozytorskiego rzemiosła Johanna Christopha. Do pomyłki tej przyczynił się zresztą sam lipski kantor, dokonując własnoręcznej kopii utworu. Motet ten znalazł się nawet w katalogu Schmiedera pod numerem 159 w części dodatkowej, zawierającej utwory o niepewnym lub kwestionowanym autorstwie.

W czasach Bacha tego typu utwory wykonywano a cappella podczas pogrzebów najwyższej pierwszej klasy, z muzyką figurowaną, jak to się wówczas mówiło, czyli polifoniczną. Motet Johanna Christopha jest dwuczęściowy. Pierwsze ogniwo utrzymane jest w typowej technice dwuchórowej, opartej na dialogu dwóch chórów czterogłosowych, które operują prostą fakturą akordową. Pod koniec tego ogniwa oba chóry łączą się w pełnym ośmiogłosie. Druga czterogłosowa część utworu utrzymana jest w najczęściej używanej w siedemnastowiecznej Turyngii motetowej fakturze cantus firmus. Trzy niższe głosy śpiewają



polifonicznie ten sam biblijny tekst, co w części pierwszej, natomiast w sopranie rozbrzmiewa – jako cantus firmus – jedna ze strof chorałowej pieśni „Warum betrübst du dich, mein Herz”. Taki rodzaj faktury motetowej stosował również Jan Sebastian w swoich najwcześniejszych kantatach, np. w początkowym chórze 4 kantaty „Christ lag in Todesbanden”.

## **Johann Michael Bach**

Drugim synem Heinricha Bacha i młodszym bratem Johanna Christopha był Johann Michael Bach, ojciec pierwszej żony Jana Sebastiana, Marii Barbary, i dziadek dwóch synów lipskiego kantora: Carla Philippa Emanuela oraz Wilhelma Friedemanna. Johann Michael Bach urodził się w roku 1648 w Arnstadt. Był uczniem swego ojca i miejskiego kantora Jonasa de Fletina. Początkowo pracował jako organista arnstadzkiego dworu. Od roku 1673 był organistą i sekretarzem gminy luterańskiej w pobliskim Gehren. Funkcje te pełnił aż do śmierci w roku 1694. Jego drugą pasją była budowa instrumentów smyczkowych i klawiszowych. W tej roli zasłynął nie tylko w rodzinnych stronach. Do naszych czasów zachowało się niewiele kompozycji Johanna Michaela: kilka organowych chorałów i około 20 dzieł wokalnych, głównie motetów. Jednym z nich jest noworoczny sześciogłosowy motet „Sei, lieber Tag, willkommen”. Napisany w technice polichóralnej, wykorzystuje rozmaite zestawy grup głosowych w pięknych polifonicznych dialogach. Nie jest to typowy motet liturgiczny tamtej epoki, a raczej utwór okolicznościowy, śpiewany

zapewne nie tylko w kościele, także przy okazji składanych z okazji Nowego Roku życzeń

## **Johann Nikolaus Bach**

Johann Nikolaus Bach z arnstadzkiej linii rodu był najstarszym synem Johanna Christopha Bacha, brata Johanna Michaela. Na świat przyszedł w roku 1669. Dzieciństwo i młodość spędził w rodzinnym Eisenach, gdzie uczęszczał do szkoły łacińskiej i uczył się muzyki pod okiem swego ojca. W roku 1690 wyjechał do Jeny i przez 5 lat studiował na tamtejszym uniwersytecie. Studia te zakończyła ponadroczna podróż do Włoch. Po powrocie do Jeny Johann Nikolaus został miejskim organistą, a w roku 1719 także organistą uniwersytetu w Jenie. Podobnie jak jego wujek, Johann Michael, był również cenionym specjalistą w budowie instrumentów klawiszowych – organów i klawesynu, a nawet skonstruował nowy instrument – klawesyn lutniowy. Johann Nikolaus zmarł w Jenie w roku 1753. Zachowały się tylko dwa jego utwory: żartobliwa kantata „Der Jenaische Wein- und Bierrufer” oraz Missa brevis „Allain Gott in der Höh sei Ehr”, skomponowana w roku 1716. Jest to typowa msza krótka w znaczeniu luterzańskim, a więc złożona tylko z dwóch ogniwi ordinarium missae: Kyrie i Gloria. Oryginalnym pomysłem Johanna Nikolausa było wprowadzenie w drugim ogniwie, jako cantus firmus w sopranie, melodii luterńskiej parafrazy łacińskiego tekstu Gloria, czyli pieśni liturgicznej „Allain Gott in der Höh sei Ehr”. W obu ogniwach mszy odnaleźć też można wyraźne wpływy włoskie, przede wszystkim w

technice koncertującej. Są one w dziele Johanna Nikolausa o wiele silniejsze od typowo protestanckiej techniki motetowej. To zapewne rezultat włoskiej podróży kompozytora i bezpośredniego kontaktu z katolicką muzyką religijną południa Europy. W latach dwudziestych XVIII wieku Msza Johanna Nikolausa była w protestanckich Niemczech utworem z pewnością oryginalnym i nowoczesnym. Cenił ją wysoko także Jan Sebastian, który był współautorem kopii jej głosów, zachowanych w zbiorach kościoła św. Tomasza, co świadczy o wykonaniu Mszy w Lipsku pod jego dyрекcją.

## Georg Christoph Bach

Urodzony w roku 1642 w Arnstadt, Georg Christoph Bach był wujkiem Jana Sebastiana. Muzyki uczył się początkowo u swego ojca Christopha, założyciela arnstadzkiej linii rodu Bachów. Później był również uczniem arnstadzkiego kantora Jonasa de Fletina. Po śmierci ojca wyjechał z rodzinnego miasta w poszukiwaniu pracy. Był m.in. kantorem w Meiningen. W latach osiemdziesiątych XVII wieku powołano go na stanowisko kantora w Schweinfurcie. Funkcję tę pełnił do śmierci w roku 1697. Zachowała się tylko jedna jedyna kompozycja Georga Christophacha, psalm „Siehe, wie fein und lieblich ist's”, i to zapewne dzięki szczególnej okazji, dla której kompozycja ta powstała. Otóż, 16 września roku 1689 Georg Christoph obchodził swoje 47 urodziny, a jego dwaj młodszy bracia bliźnięcy Johann Christoph i Johann Ambrosius, ojciec Jana Sebastiana, w tym samym czasie świętowali 44 rocznicę przyjścia na świat. Z tej okazji Georg Christoph

skomponował wielogłosowy psalm, wykonany podczas rodzinnej uroczystości. Ponieważ był on dedykowany braciom, jego rękopis trafił do ich rąk, a później stał się częścią rodzinnego archiwum Bacha i zapewne tylko dzięki temu przetrwał do naszych czasów, nie zachowały się bowiem żadne inne dzieła Georga Christopha, nawet w Schweinfurcie, gdzie pracował jako miejski kantor.

Psalm „Siehe, wie fein und lieblich ist's” jest typową kompozycją okolicznościową, ale przygotowaną przez Georga Christopha wyjątkowo starannie, także pod względem rozmaitych odniesień retorycznych, tak typowych w muzyce tamtej epoki. Świadomym działaniem był już wybór samego tekstu – 133 psalmu. Jego numer zawiera w sobie dwie trójki, które tu odnoszą się do trzech braci, i jedynekę, symbolizującą jedność ich rodziny. To jednak nie wszystko. Słowa 133 psalmu są pochwałą braterskiego życia rodzinnego. Korzenie tego tropu sięgają bratobójczej śmierci Abła z rąk Kaina. I tu tkwi ich prawdziwy sens, który ostatecznie dotyczy wszystkich ludzi, choć tu sprowadza się do prostych relacji rodzinnych:

Oto jak dobrze i jak miło,  
Gdy bracia mieszkają razem;  
Jest to jak wyborny olejek na głowie,  
Który spływa na brodę Aarona,  
Który spływa na brzeg jego szaty.  
Jak rosa Hermonu, która spada  
Na górę Syjon:  
Bo tam udziela  
Pan błogosławieństwa,  
Życia na wieki.

Trzech braci symbolizują trzy solowe głosy wokalne: dwa tenory i bas, natomiast dyspozycja głosów koncertujących jest kolejnym odniesieniem do numeru psalmu: tworzą ją pojedynczo obsadzone skrzypce, trzy viole da gamba i trzy głosy wokalne. Jedynka, trójka i trójka. Niekonsekwentna jest natomiast liczba taktów utworu: 132, a nie 133, ale to albo przeoczenie, albo raczej błąd kopisty przy przepisywaniu psalmu. Trudno bowiem uwierzyć, że tak pomyślane dzieło, wypełnione liczbową symboliką, lekceważy najprostsze jej przejawy, chyba że uwzględnimy podwójną numerację psalmów, wtedy wszystko się zgadza, bo obok 133 numeru psalm ten też nosi numer 132. Nie wiadomo jednak, czy Georg Christoph miał świadomość podwójnej numeracji psalmów, jaką wprowadzają współczesne wydania Starego Testamentu. Raczej chyba nie. Jego urodzinowa kompozycja jest jedynym dziełem, które w swojej formie odnosi się tak bezpośrednio do członków bachowskiej rodziny. Szkoda, że tylko ten utwór Georga Christopha dotrwał do naszych czasów, świadczy on bowiem o wybitnym talencie jego autora, jest oryginalny, inteligentny, a przy tym piękny.

## **Johann Ludwig Bach**

Wysoko cenionym przez Jana Sebastiana kompozytorem rodu Bachów był Johann Ludwig, urodzony w niewielkiej miejscowości Thal w Turyngii, w roku 1677. Obdarzony licznymi talentami, ukończył gimnazjum w Gotcie, a następnie studia teologiczne. Od roku 1699 pracował na dworze w Meiningen. Cztery lata później został miejskim

kantorem, a w roku 1711 także dworskim kapelmistrzem. W Meiningen Johann Ludwig pracował do śmierci w roku 1731. Z jego twórczości zachowały się wyłącznie dzieła religijne: motety i kantaty. Te ostatnie, w liczbie 18, zawdzięczają swoje istnienie Janowi Sebastianowi, który skopiował je i wykonał podczas niedzielnych liturgii w kościele św. Tomasza w roku 1726. Rękopisy kantat Johanna Ludwiga trafiły potem do rąk Carla Philippa Emanuela, który w rodzinnej kronice nie szczędził pochwał kompozycjom swego krewnego. Wśród zachowanych w ten sposób utworów Johanna Ludwiga znalazła się kantata „Die mit Tränen säen”, napisana zapewne w roku 1711, na to przynajmniej wskazuje struktura jej tekstu, uderzająco podobna do tekstów Erdmanna Neumeistra z trzeciego rocznika jego kantat, opublikowanego w tym właśnie roku. Jest to poetycka parafraza fragmentów 126 psalmu i Listu do Rzymian, w ostatnim ogniwie natomiast pojawiają się słowa chorałowej pieśni „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn” Georga Grünwalda.

Jan Sebastian wysoko cenił twórczość Johanna Ludwiga. Zachwycał się nią również Carl Philipp Emanuel, zwracając szczególną uwagę na niezwykle chóry kantat Johanna Ludwiga. W kantacie „Die mit Tränen säen” wyjątkowe wrażenie robi finałowy chorał: chór śpiewa go w prostym akordowym opracowaniu ponad niezwykle bogato opracowaną partią orkiestry. Powodem zachwytów Jana Sebastiana i Carla Philippa Emanuela był zapewne nowoczesny styl Johanna Ludwiga, ukształtowany pod wpływem wpływów włoskich. Na dworze w Meiningen działał bowiem przez pięć lat Georg Caspar Schürmann, najwybitniejszy obok Reinharda Keisera niemiecki twórca operowy tamtej epoki i to od niego Johann Ludwig przejął wiele elementów

włoskiego stylu. O randze jego twórczości świadczy też fakt, że bardzo długo jedną z kantat Johanna Ludwiga uważano za dzieło Jana Sebastiana. Chodzi o kantatę „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen”, oznaczoną numerem 15 w katalogu Schmiedera. Dziś wiemy, że jej autorem był krewny Jana Sebastiana z Meiningen – Johann Ludwig Bach.

## **Wilhelm Friedemann Bach**

W roku 1754, cztery lata po śmierci Jana Sebastiana, w almanachu „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik”, w dziale „Biografie różnych żyjących kompozytorów”, berliński pisarz muzyczny Friedrich Wilhelm Marpurg tak oto charakteryzował sylwetkę Wilhelma Friedemanna Bacha, najstarszego syna Jana Sebastiana i jego pierwszej żony, Marii Barbary: „Pan Wilhelm Friedemann Bach, dyrektor muzyczny i organista głównego kościoła w Halle pod wezwaniem NMP, urodził się w roku 1710 w Weimarze jako najstarszy syn sławnego Jana Sebastiana Bacha. Gdy miał 15 lat, jego rodzice powierzyli go opiece królewskiego i dworskiego koncertmistrza z Merseburga, Pana Grauna, który uczył go gry na skrzypcach i wprowadzał w tajniki tego instrumentu. Kompozycji, gry na organach i klawesynie uczył się pod kierunkiem swego czcigodnego ojca, wszelkie zaś dyscypliny humanistyczne zgłębiał w Szkole św. Tomasza w Lipsku. Po ich ukończeniu został studentem lipskiego uniwersytetu, gdzie poznawał wiedzę wyższą; filozofię pod kierunkiem Czcigodnych Panów Profesorów Jöchera i Ernestiego i logikę u nieżyjącego już Pana

Rüdiger. U Pana Stieglitza poznawał prawo, a u Panów Profesorów Haussena i Richterna matematykę. Studia te kontynuował później w Dreźnie, w roku 1733 został bowiem organistą tamtejszego kościoła św. Zofii. U zmarłego już Pana Walza, dworskiego kanclerza i matematyka, kształcił się zwłaszcza w algebrze. W roku 1746 powołano go do Halle na stanowisko dyrektora muzycznego miasta i organisty Kościoła Mariackiego na podstawie trzech sonat klawesynowych, które opublikował.”

Jak wynika z tej krótkiej noty biograficznej, najstarszy syn Jana Sebastiana, urodzony w roku 1710 Wilhelm Friedemann Bach, był człowiekiem wszechstronnie utalentowanym i bardzo dobrze wykształconym. Jan Sebastian wyjątkowo starannie dbał o edukację swoich synów, być może dlatego, że sam nie miał wyższego wykształcenia, co wielokrotnie wypominali mu nieprzychylnie doń nastawieni członkowie lipskiej Rady Miejskiej. Po ojcu odziedziczył nie tylko talent, ale także trudny kłótny charakter. Posada dyrektora muzycznego miasta i kantora trzech głównych kościołów Halle – św. Maurycego, św. Ulryka i NMP – zapewniała mu z pewnością w miarę dostatni byt i sporo pracy, przede wszystkim cotygodniowe przygotowanie kantaty. Cieszyła się też sporym prestiżem w ówczesnych Niemczech. Wilhelm Friedemann jednak nieustannie kłócił się ze swoim pracodawcą, którym była Rada Miejska, i po 18 latach pracy w Halle, w roku 1764, ostatecznie zrezygnował z wszystkich pełnionych funkcji, wybierając status wolnego muzyka, co w jego epoce było dość rzadkie i na co pozwolić sobie mogli tylko wybitni muzycy. Odtąd utrzymywał się wyłącznie z lekcji muzyki i publicznych koncertów, na których podziwiano go jako znakomitego organistę i



genialnego improwizatora. W roku 1770 zamieszkał w Brunszwiku, cztery lata później osiedlił się w Berlinie. Zmarł w roku 1784 w całkowitej niemal nędzy i pełnej izolacji od berlińskiego środowiska muzycznego.

Twórczość Wilhelma Friedemanna, podobnie jak i pozostałych synów Jana Sebastiana, utrzymana jest w stylu galant, który tak znaczącą rolę odegrał w procesie narodzin nowego klasycznego stylu w muzyce XVIII wieku. Zachowało się blisko 60 dzieł instrumentalnych Wilhelma Friedemanna oraz około 20 religijnych kantat. Nowatorskie oblicze miała jego muzyka klawiszowa, utwory solowe i koncertowe, w których proces stylistycznych przemian był najbardziej zaawansowany. Dzieła wokalnoinstrumentalne natomiast, przede wszystkim napisane w Halle kantaty, są z kolei być może najciekawsze, ponieważ łączą się w nich w nich elementy stylu barokowego z nowymi osiągnięciami epoki preklasycznej i estetyki stylu galant. Muzyka religijna zawsze miała bardziej zachowawcze oblicze niż twórczość świecka, dzięki temu jednak spotykały się w niej różne techniki kompozytorskie i rozmaite tendencje stylistyczne, co zwłaszcza w przypadku synów Jana Sebastiana jest frapujące, odziedziczyli oni bowiem bardzo wiele po ojcu, nawet jeżeli w swojej twórczości szli własną drogą.

Pięknym przykładem styku dwóch światów – dawnego barokowego i nowego preklasycznego – może być wielkanocna kantata „Erzittert und fallet” Wilhelma Friedemanna Bacha, skomponowana pod koniec lat pięćdziesiątych XVIII wieku. Sama forma kantaty jest w pełni barokowa, odwołuje się wprost do twórczości mistrzów późnego baroku, przede wszystkim Jana Sebastiana. Barokowa jest również jej obsada i instrumentacja. Elementy nowego stylu pojawiają się tu

głównie we wzmożonej emocjonalności, która silnie eksponuje dramatyczne walory tekstu kantaty. Historycy muzyki nazywają to stylem sentymentalnym albo, co jest chyba lepsze, stylem wzmożonej uczuciowości. Ilustracyjność, a nawet dźwiękowe malarstwo, służą w nim pogłębieniu wyrazu i oddaniu muzyką emocji w sposób o wiele bardziej bezpośredni niż to było dawniej, w wyważonym konwencjonalnym języku barokowej retoryki muzycznej. Doprowadzi to potem do krystalizacji stylu „Sturm und drang”, stylu „burzy i naporu”, który tak wielką rolę odegrał w procesie nowożytnego rozumienia muzyki i kształtowania się nowych stylów – klasycyzmu i romantyzmu. Załączki tego procesu są bardzo wyraźne w stylu wzmożonej uczuciowości, w jego ilustracyjności, emocjonalności i afektywności. Wielkanocną kantatę „Erzittert und fallet” otwiera rozbudowany chór, w którym Wilhelm Friedemann bardzo sugestywnie maluje dźwiękami moment zmartwychwstania Jezusa. Dwa początkowe słowa tego chóru, erzittern – zadrzeć i fallen – upaść, pełnią tu kluczową rolę: odnoszą się z jednej strony wprost do wizji zmartwychwstania, do pękających skał bożego grobu i upadku przerażonych strażników, z drugiej zaś strony odwołują się do metaforycznych znaczeń tego obrazu: pokonania śmierci, Chrystusowego triumfu i naszej radości z tego faktu. Zwróćmy uwagę na charakterystyczne poszarpane brzmienia tego chóru, jego bardzo sugestywną rytmikę, na długie unisona orkiestry w pełnych ekspresji przebiegach szesnastkowych. To są właśnie elementy nowego stylu, zawarte w tradycyjnej formie barokowej kantaty. Odnaleźć je też można w trzech ariach kantaty, zwłaszcza w dramatycznej arii sopranu „Rauscht, ihr Fluten, donnernd Blitzen”, która rozbrzmiewa jako trzecia. Dwie pozostałe są bardziej tradycyjne i

nawiązują wprost do stylu Jana Sebastiana, choć niektóre zwroty melodyczne noszą wyraźne piętno stylu wzmożonej uczuciowości.

## **Johann Ernest Bach**

Johann Ernst Bach wywodził się z erfurckiej linii rodu Bachów. Był prawnikiem Johannes Bacha, miejskiego trębacza z Erfurtu, założyciela tej linii. Urodził się 28 stycznia roku 1722 w Eisenach. Jego ojcem chrzestnym był Jan Sebastian. Później lipski kantor uczył Johanna Ernsta muzyki podczas jego prawniczych studiów na lipskim uniwersytecie. W roku 1749, po śmierci swego ojca Johanna Bernharda, przejął po nim stanowisko organisty w kościele św. Jerzego w Eisenach. Siedem lat później powołano go na stanowisko kapelmistrza weimarskiej kapeli dworskiej. W tym czasie Johann Ernst był również wziętym adwokatem i skarbnikiem swojej parafii. W roku 1758, po śmierci kolejnego księcia, rozwiązano kapelę dworską. Jej kapelmistrz zachował wprawdzie swój tytuł, ale zmuszony był powrócić do rodzinnego Eisenach, gdzie do śmierci wiódł żywot spokojny i szczęśliwy – jak zanotował w rodzinnej kronice Carl Philipp Emanuel – pełniąc obowiązki miejskiego organisty. Johann Ernst zmarł 1 września roku 1777. Niezbyt licznie zachowana jego twórczość obejmuje utwory klawiszowe i muzykę kameralną, kilkanaście kościelnych i świeckich kantat, pasyjne oratorium, krótką mszę i magnificat. Styl młodzieńczych kompozycji klawiszowych Johanna Ernsta zdradza wyraźne wpływy Jana Sebastiana, później utrzymany jest w stylu galant, typowym dla generacji synów Bacha. W jego twórczości religijnej natomiast mieszają

się elementy późnobarokowe z wczesnoklasycznymi, co było charakterystyczne w jego epoce. Widać to wyraźnie w niewielkiej kantacie „Die Liebe Gottes ist ausgegossen”, przeznaczonej na święto Pięćdziesiątnicy, czyli Zesłania Ducha św. Barokowa jest sama forma kantaty i wzorowana na utworach chrzestnego ojca obligatoryjna, czyli o charakterze solowym, partia organów. Tradycyjny jest również wieńczący utwór chorał, utrzymany w prostym akordowym opracowaniu. Wszystko inne – przede wszystkim melodyka, ale także harmonia, orkiestracja technika koncertująca obligatoryjnej partii organów – należy do wczesnoklasycznego stylu galant. Kantata ma bardzo prostą budowę. Otwiera ją sinfonia, określona przez kompozytora jako „koncert”, którym rzeczywiście jest. To typowy przykład instrumentalnego stylu galant i nowej techniki koncertującej. Później następują po sobie kolejno chór, recytatyw i aria sopranu oraz zamykający całość chorał. Warto zwrócić uwagę na wyraźne odejście od myślenia polifonicznego na rzecz struktur homofonicznych w jedynym chórze tej kantaty. Uczeń Jana Sebastiana komponuje już zupełnie inaczej niż jego chrzestny ojciec.

## **Johann Christoph Friedrich Bach**

Urodzony w roku 1732 Johann Christoph Friedrich Bach był synem Jana Sebastiana i jego drugiej żony Anny Magdaleny. Jak wszyscy synowie lipskiego kantora wykształcenie zdobywał pod okiem ojca w szkole św. Tomasza. Po krótkich nieukończonych studiach prawniczych, w wieku zaledwie 18 lat został muzykiem hrabiego

Wilhelma von Schaumburg-Lippe w Bückeburgu i dlatego nazywany bywa często „Bachem bückeburskim”. Na dworze hrabiego był najpierw klawesynistą, później koncertmistrzem, a w końcu kapelmistrzem, czyli dyrygentem. W tej ostatniej roli prowadził ożywioną działalność, wykonując dzieła mistrzów włoskich i niemieckich, m.in. Scarlattiego, Pergolesego, Hassego, Glucka, Haydna i Mozarta, a także opery Haendla, które poznał podczas pobytu w Londynie u swego brata Johanna Christiana. Johann Christoph Friedrich Bach zmarł w roku 1795, pozostawiając dość obfitą spuściznę, która częściowo zaginęła w czasie II wojny światowej. Obejmuje ona muzykę solową i kameralną, orkiestrowe symfonie i koncerty instrumentalne, niemieckie i włoskie kantaty kameralne, liczne pieśni, komponowane m.in. do tekstów Johanna Gottfrieda Herdera, z którym kompozytor się przyjaźnił, a także oratoria, kantaty i religijne motety. Pierwszy biograf Jana Sebastiana Johann Nikolaus Forkel, powołując się na opinię Wilhelma Friedemanna Bacha, napisał, że Johann Christoph Friedrich był najbardziej uzdolnionym klawesynistą spośród wszystkich synów Bacha i wirtuozowsko wykonywał klawiszowe dzieła ojca. Tej opinii zweryfikować dziś nie możemy i pozostaje nam ufać świadectwom ludzi, którzy słyszeli jego grę. Możemy natomiast sprawiedliwie i uczciwie powiedzieć, że Johann Christoph Friedrich był najmniej utalentowanym kompozytorem spośród synów Jana Sebastiana. Pozostawał pod silnym wpływem stylu Carla Philippa Emanuela i kopiował go, nie mając jednak ani inwencji, ani uzdolnień, ani wyobraźni swego starszego brata. Jego twórczość jest stylistycznie niejednorodna i pozostaje na granicy epok baroku i klasycyzmu, co trochę dziwi, bo Johann Christoph Friedrich zmarł cztery lata po śmierci

Mozarta. Są jednak w tej twórczości utwory ciekawe. Należy do nich czterogłosowy motet wokalny „Wachet auf, ruft uns die Stimme”. Kompozycja ta powstała w latach osiemdziesiątych XVIII wieku i jest jednym z ostatnich motetów religijnych w dziejach muzyki, utrzymanym w dawnej tradycji wokalne a capella. W tym obszernym, trzyzęściowym utworze Johann Christoph Friedrich nawiązał do stylu motetów ojca, wzbogacając ich polifoniczną fakturę elementami wczesnoklasycznymi, zwłaszcza w kształcie linii melodycznych i homofonicznych strukturach akordowych. Powstało dzieło rzetelnie napisane, ale czy tak głębokie, jak konserwatywne w stylu motety Jana Sebastiana. Z pewnością nie. Ciekawostką pozostaje fakt, że utwór ten powstał w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, w czasie pełnego rozkwitu stylu Haydna i Mozarta.

## **Wilhelm Friedrich Ernest Bach**

23 kwietnia roku 1843 z inicjatywy Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego odsłonięto w Lipsku pomnik Jana Sebastiana. Wielkim zaskoczeniem dla wszystkich uczestników tej uroczystości była obecność przybyłego z Berlina Wilhelma Friedricha Ernsta Bacha, syna Johanna Christopha Friedricha i wnuczka lipskiego kantora, ostatniego kompozytora w blisko dwustupięćdziesięcioletnich dziejach rodu Bachów. W swojej relacji w „Neue Zeitschrift für Musik” Robert Schumann napisał: „Ten krzepki 84-letni starzec miał śnieżnobiałe włosy i dziarski krok. Nikt, nawet Mendelssohn, nie wiedział, że do tej pory żyje w Berlinie wnuk wielkiego Bacha.” Wilhelm Friedrich Ernst

urodził się w roku 1759 w Bückeburgu. Muzyki uczył się u swego ojca i u wujka Johanna Christiana w Londynie. Był koncertującym pianistą i kompozytorem, a także prywatnym nauczycielem muzyki. Koncertował w Niemczech, Francji i Holandii. W roku 1789 powołano go do służby na dworze w Berlinie, gdzie do roku 1811 pełnił funkcje klawesynisty i nauczyciela muzyki rodziny królewskiej. Później utrzymywał się z dworskiej emerytury i nie uczestniczył w czynnym życiu muzycznym. Wilhelm Friedrich Ernst Bach zmarł w roku 1845. O jego muzyce dość szybko zupełnie zapomniano. A napisał jej dość dużo, m.in. utwory fortepianowe i kameralne, koncerty, dzieła symfoniczne, pieśni, utwory wokально-instrumentalne. Utrzymane w stylu klasycznym, pozostawały pod przemożnym wpływem Mozarta. Ostatni przedstawiciel muzycznego rodu Bachów nie był kompozytorem wybitnym, odziedziczył po przodkach raczej rzemiosło niż artyzm. Był jednak świadkiem nie tylko odślonięcia pomnika swego dziadka, lecz także triumfalnego zmartwychwstania jego muzyki po latach zapomnienia.

## **Carl Philipp Emanuel Bach**

*„Czcigodny Jan Sebastian Bach, niezrównany pod względem wiedzy i pomysłów, był przekonany, że należy chwycić w obie dłonie wszystką osiągalną harmonię i trzymać ją w garści. Nie ulega kwestii, że systemowi swemu składał on w ofierze całą melodyjność i wyraz uczucia. Filip Emanuel Bach posiadał wszystkie style, ale ponad wszystko włada stylem uczucia jako największy mistrz ekspresji*

*uczucia muzycznego. Był uczonym i ile tylko razy chciał wiedzę prześcigał ojca, co się przebijało zwłaszcza w sztuce modulacji.”*

Tak w roku 1773 pisał o stylu Carla Philippa Emanuela Bacha Charles Burney, znakomity angielski uczonec. Dziś jego słowa mogą budzić lekkie zdziwienie, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki Jana Sebastiana, którą zdecydowanie stawia poniżej muzyki jego drugiego syna. My akurat uważamy odwrotnie, ale musimy pamiętać o tym, że w latach siedemdziesiątych XVIII wieku mało kto pamiętał o twórczości kantora z Lipska, natomiast muzyka Carla Philippa Emanuela była dobrze znana, powszechnie wykonywana i podziwiana, że zachwycał się nią jeszcze sam wielki Ludwig van Beethoven, nakazując swoim uczniom studiowanie dzieł hamburskiego mistrza. W latach europejskiej podróży Burneya była to twórczość jak najbardziej współczesna, utrzymana w nowym wówczas stylu, z którego już bezpośrednio wykształcił się styl wiedeńskich klasyków. Ci ostatni zresztą darzyli Carla Philippa wielką estymą. W roku 1788, jeszcze za życia kompozytora, baron Gottfried van Swieten, wielki autorytet muzyczny Wiednia tamtej epoki, zorganizował w stolicy cesarstwa trzykrotne wykonanie oratorium „Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa” Carla Philippa Emanuela, którego twórczość cenił sobie wyżej niż muzykę Haydna i Mozarta. Dyrygentem wszystkich trzech koncertów, dwóch prywatnych i jednego publicznego, był Wolfgang Amadeusz Mozart. Szczególnie uroczysty charakter miała publiczna prezentacja oratorium Carla Philippa, 7 marca roku 1788: w trakcie koncertu po sali wśród publiczności krążył wielki portret kompozytora, który podawano sobie z rąk do rąk z religijnym niemal namaszczeniem. Wiedeńscy nigdy przedtem nie słyszeli takiego oratorium, znali jedynie oratoria



Haendla w instrumentacjach Mozarta. Tymczasem dzieło Carla Philippa realizowało w pełni założenia nowej formy oratorium, wyłożone w „Ogólnej teorii sztuk pięknych” Johanna Georga Sulzera, wybitnego estetyka tamtej epoki, którego praca przyczyniła się do powstania nowoczesnego oratorium symfonicznego. Sulzer – reagując na przemiany stylu ówczesnej muzyki, przede wszystkim na nowe style wzmożonej uczuciowości i burzy i naporu – sformułował teoretyczne postulaty nowej formy oratorium, które uwzględnił librecista oratorium „Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa”, poeta Karl Wilhelm Ramler, nazywany przez współczesnych „niemieckim Horacym”. Najogólniej rzecz ujmując, nowe tendencje w oratorium II połowy XVIII wieku, opisane przez Sulzera, sprowadzały się do dwóch głównych postulatów: silnie eksponowanego wyrażania uczuć i emocji w muzyce, co odpowiadało założeniom stylów wzmożonej uczuciowości i burzy i naporu, oraz rezygnacji z wzorowanej na operze akcji dramatycznej, co z kolei w sposób istotny modyfikowało istotę samego gatunku oratorium, które z założenia było niesceniczną formą dramatyczną. Sulzer nazwał tę nową postać oratorium „dramatem lirycznym”: zamiast akcji dramatycznej liryczny tekst opowiada o wewnętrznych przeżyciach, emocjach i uczuciach po to, by – jak się wyraził – „dramat taki trafił do serc słuchaczy, poruszając ich uczucia”.

Oratorium Carla Philippa Emanuela Bacha znakomicie zrealizowało estetyczne postulaty Sulzera. Jest to pierwsze oratorium nowego typu: bez akcji dramatycznej w dawnym barokowym jej rozumieniu i ze znaczącym udziałem orkiestry, której rola znacznie wzrosła w stosunku do oratoriów barokowych. Otwarta została droga do oratorium symfonicznego, które klasyczną postać zyska w dwóch

późnych arcydziełach Haydna: „Porach roku” i „Stworzeniu świata”. Ale oratorium „Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa” Carla Philippa Emanuela Bacha fascynuje także z innych względów. O ile w swojej muzyce instrumentalnej drugi syn Jana Sebastiana posunął się najdalej w eksperymentach stylistycznych, dochodząc już właściwie do w pełni ukształtowanej postaci stylu klasycznego, zwłaszcza w orkiestrowych symfoniach i koncertach instrumentalnych, o tyle w utworach religijnych stoi na pograniczu stylów i epok. Stosując stare barokowe formy i techniki, wlewa w nie nowe treści. Możemy obserwować, jak zmienia się oblicze muzyki, jak nowe elementy muzycznej wypowiedzi przenikają do barokowego słownika retoryki muzycznej, wzbogacając go i modyfikując. Proces ten ma u Carla Philippa postać przemian ewolucyjnych, a nie gwałtownej stylistycznej rewolty. Warto zwrócić uwagę na nowy rodzaj melodyki i na jej znaczenie w strukturze muzyki, na ekspresyjną postać wielu recytatywów, zwłaszcza pierwszego recytatywu zmartwychwstania, która realizuje założenia stylu wzmożonej uczuciowości, na osobliwą symfonię rozpoczynającą oratorium: utrzymana w mrocznych tonach, grana unisono przez orkiestrę, przedstawia mrok bożego grobu. Nikt przedtem takiej muzyki nie pisał, nikt w sposób tak bezpośredni i śmiały zarazem nie stosował osiemnastowiecznego słownika muzycznej retoryki w ten sposób, w orkiestrowym unisono, niemal atonalnie, bez wyraźnych związków funkcyjnych. Nikt nie odwoływał się tak bezpośrednio do emocji słuchaczy, odchodząc od barokowej mowy dźwięków na rzecz muzycznego malarstwa, które przerodzi się później w romantyczną programowość. Warto też zwrócić uwagę na nowy samodzielny sposób traktowania orkiestry, zwłaszcza w

homofonicznych chórach. Ich brzmienie dzięki orkiestrze jest już w pełni symfoniczne, bardzo nowoczesne w tamtych czasach. Nowa jest też instrumentacja, która zdecydowanie odbiega już od typowej instrumentacji barokowej i zmierza ku nowej w II połowie XVIII wieku instrumentacji klasycznej. Oratorium „Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa” Carla Philippa Emanuela Bacha to nie tylko utwór wybitny, świadczący o wielkim talencie jego autora, to także dzieło, które łączy barokowe oratoria Haendla z symfonicznymi oratoriami Haydna, dorównując im swoim poziomem.

Ponownie oddajmy głos znakomitemu angielskiemu historykowi muzyki i pisarzowi muzycznemu, którym na początku lat siedemdziesiątych XVIII był Charles Burney. Jego dziełem życia była pierwsza w dziejach syntetycznie ujęta „Historia muzyki”, odbył muzyczną podróż po wielu krajach Europy. W Hamburgu odwiedził Carla Philippa Emanuela Bacha, drugiego syna Jana Sebastiana i najbardziej utalentowanego jego potomka, który wtedy cieszył się całkiem zasłużenie sławą jednego z największych ówczesnych kompozytorów. W wydanej w roku 1773 książce „The present state of music in Germany, Netherlands and United provinces” Burney opisał swoje spotkanie z Carlem Philippem Emanuele. Oto jego fragment: *„Zapytał mnie kiedyś, czy spotkałem w Italii naprawdę wielkich kontrapunktystów, a gdy zaprzeczyłem, oświadczył: „Zaprawdę, gdybyś ich pan napotkał nawet, fakt taki nie miałby większego znaczenia, albowiem artyście poza kontrapunktem potrzeba innych jeszcze, nierównie ważniejszych rzeczy. Muzyka nie powinna być tłumnym zbiegowiskiem, gdzie wszyscy mówią naraz, tak że przepada*

konwersacja, a powstaje jeno zbiorowy krzyk, tumult i hałas. Człowiek rozsądny winien czekać podczas rozmowy momentu, kiedy może wsunąć swe zdanie, tak by było na swoim miejscu.” Pewnego wieczoru Filip Emanuel zaprosił mnie na kolację. Wszedłem do salonu pięknie urządnego, ozdobionego przeszło stu pięćdziesięcioma portretami słynnych muzyków, pośród których widniało wielu Anglików, oraz olejnymi portretami ojca i dziada. Filip Emanuel zasiadł do klawicymbału silbermanowskiego i odegrał kilka bardzo trudnych utworów z subtelną precyzją i czuciem, które to cechy wślawiły go pośród współziomków. Dobywał z instrumentu, rzecz można, krzyki bólu, skargi, w sposób przedziwny, sobie jeno znany. Do dostatniej wesołej wieczery zasiadło kilku dobrze wychowanych przyjaciół oraz rodzina, pani Bach, syn starszy, student prawa, młodszy, który był malarzem, i córka. Po kolacji Filip Emanuel grał znowu i to niemal bez przerwy aż do jedenastej wieczorem. Rozochocił się do tego stopnia, że popadł jakoby w ekstazę. Wzniósł oczy, dolna warga mu opadła, a z czoła spływał pot. Powiedział, że gdyby mógł częściej dochodzić do takiego stanu odczuwania, odmłodziłby na nowo. Ma lat 59, wzrostem prawie niski, oczy i włosy jego są czarne, cera twarzy ciemna. Pełen zapału, skłonny jest do wesołości i ożywia się chwilami bardzo.”

Twórczość drugiego syna lipskiego kapelmistrza jest wszechstronna i różnorodna stylistycznie. Carl Philipp Emanuel był jednym z kilku wielkich kompozytorów europejskich XVIII wieku, którzy w swej twórczości zmienili gruntownie styl muzycznej wypowiedzi, tworząc estetyczne podstawy nowej epoki w dziejach muzyki – wiedeńskiego klasycyzmu. Najbardziej zachowawcze oblicze

stylistyczne mają wokalnoinstrumentalne utwory religijne Carla Philippa Emanuela, ale jest to w pełni zrozumiałe, zważywszy na typowy dla muzyki religijnej tamtej epoki konserwatyzm. Mimo to udało mu się także i tu wprowadzić rzeczy nowe, czego przykładem jest wspomniane wcześniej oratorium „Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa”, pierwsze oratorium nowego typu, realizujące postulaty estetyczne Johanna Georga Sulzera. Nowe symfoniczne brzmienie, typowa dla stylu wzmożonej uczuciowości ekspresyjna melodyka, ograniczenie zawiłej polifonii na rzecz prostych brzmień homofonicznych w ogniwach chóralnych - to tylko niektóre cechy stylistycznego przełomu w oratorium Carla Philippa. Podobne cechy, choć może w mniejszym natężeniu, odnaleźć można w jego religijnych kantatach, które najbardziej może zbliżają się do stylu analogicznych utworów jego ojca, Jana Sebastiana. Jednak także i w kantatach niektóre ogniwa utrzymane są w najczystszy styl galant, który był najbardziej czytelnym znakiem dokonującej się w XVIII stuleciu przemiany stylu. Jedną z najbardziej uroczystych kantat Carla Philippa Emanuela jest wielkanocna kantata „Gott hat den Herrn auferwecket”, skomponowana w roku 1756 w Berlinie. Nie znamy przyczyn powstania tego dzieła. Kompozytor był jeszcze wówczas nadwornym klawesynistą króla Prus, Fryderyka Wielkiego, i z całą pewnością do jego obowiązków nie należało komponowanie religijnych kantat, tym bardziej że pruski król miał do muzyki religijnej – delikatnie mówiąc – bardzo niechętny stosunek. Biografowie Carla Philippa przypuszczają jedynie, że wielkanocna kantata mogła powstać podczas starań kompozytora o stanowisko kantora w jednym z niemieckich miast. Zwyczajem tamtej epoki było, że w ramach tych starań

komponowano kantatę jako swoisty dowód umiejętności twórczych na stanowisku kantora protestanckiej gminy. W latach pięćdziesiątych XVIII wieku Carl Philipp Emanuel szukał dla siebie nowego zajęcia. Nie mógł znieść tyranii Fryderyka Wielkiego. W roku 1753 starał się o stanowisko kantora w Zittau, a dwa lata później, niestety bezskutecznie, zabiegał o kantorat kościoła św. Tomasza w Lipsku. Być może wielkanocna kantata powstała także z tego powodu. To tłumaczyłoby również jej dość zachowawczy styl. Początkowy chór kantaty nawiązuje wprost do wspaniałych wzorów ojca kompozytora, Jana Sebastiana. Jest to barokowy duchem okazały hymn na cześć zmartwychwstałego Jezusa, napisany na dużą orkiestrę z trąbkami i kotłami. Uroczysty odświętny charakter mają też dwa rozbudowane recytatywy kantaty. W pierwszym kompozytor wprowadza pod koniec temat następującej po nim arii, czym dodatkowo wiąże oba ogniwa. Najbardziej nowoczesna jest druga sopranowa aria kantaty. Głosowi solowemu towarzyszą dwa flety poprzeczne i smyczki z tłumikami. Delikatny pastelowy koloryt tej arii to najczystsze ucieleśnienie stylu galant. Kantatę wieńczy trzecia strofa wielkanocnego chorału „Heut triumphieret Gottes Sohn” w prostym akordowym opracowaniu.

W bogatej twórczości Carla Philippa Emanuela Bacha najbardziej nowatorskie oblicze ma jego muzyka instrumentalna. Obejmuje ona ponad 150 sonat klawiszowych, blisko 60 instrumentalnych koncertów, głównie klawesynowych, 20 symfonii i ponad 30 dzieł kameralnych. W utworach tych można odnaleźć wszystkie najważniejsze zmiany, jakie dokonały się zarówno w indywidualnym stylu Carla Philippa Emanuela, jak i w języku muzycznym jego epoki. Ewolucja ta jest bardzo czytelna

w przypadku dzieł jednego gatunku, tworzonych w różnych okresach życia kompozytora. Możemy ją wyraźnie prześledzić na przykładzie orkiestrowych sinfonii Carla Philippa Emanuela. Tworzył je zarówno podczas swego pobytu w Berlinie, na dworze króla Prus, Fryderyka Wielkiego, jak i w Hamburgu, gdzie pełnił funkcję dyrektora muzycznego miasta i kantora 5 głównych kościołów miejskich. W XVIII wieku orkiestrowa symfonia przeszła długą i bardzo ciekawą drogę rozwoju, stając się z operowej uwertury w stylu buffo jednym z najważniejszych gatunków samodzielnej muzyki instrumentalnej. Pierwsze symfonie na orkiestrę Carl Philipp Emanuel skomponował w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych XVIII wieku w Berlinie. Były to kompozycje pojedyncze, nie ujęte jeszcze – jak w przypadku symfonii hamburskich – w cykle utworów. Ich obsadę stanowiła typowa orkiestra wczesnoklasyczna: podstawą były smyczki, do których kompozytor dodawał instrumenty dęte, najczęściej dwa oboje i dwa rogi lub dwa flety i dwa rogi. Tylko dwie symfonie z tego okresu mają bogatszą obsadę instrumentów dętych drewnianych i blaszanych. Wszystkie symfonie są trzyczęściowe, realizują typowy w XVIII wieku schemat formalny o układzie części szybka – wolna – szybka. Schemat ten wywodzi się z uwertury operowej szkoły neapolitańskiej, tam jednak wewnętrzny podział na trzy ogniwa nie był jeszcze tak silnie wewnętrznie skonstrastowany i w gruncie rzeczy były to utwory raczej jednoczęściowe, złożone z trzech ogniw. W symfoniach berlińskich natomiast podział na trzy niezależne od siebie części jest bardzo wyraźny, nawet jeśli kolejne ogniwa następują po sobie attacca, czyli bezpośrednio, bez żadnej przerwy. O niezależności tej bowiem rozstrzyga przede wszystkim wewnętrzny

kontrast tempa, faktury, instrumentacji, tematów, ma on zatem przede wszystkim sens czysto muzyczny. Symfonie berlińskie Carla Philippa Emanuela nie mają już wiele wspólnego z uwerturą operową szkoły neapolitańskiej. Są w pełni autonomicznymi utworami orkiestrowymi, w których kompozytor stosuje wykształcone w jego epoce, także we własnej twórczości, idiomatyczne rodzaje orkiestrowej faktury i nowoczesne w muzyce europejskiej tamtych czasów sposoby instrumentacji. Jedynym nawiązaniem do operowych korzeni orkiestrowej symfonii są wyczuwalne jeszcze, zwłaszcza w szybkich ogniwach symfonii berlińskich, elementy stylu buffo, ale była to cecha typowa dla osiemnastowiecznego stylu galant. U Carla Philippa Emanuela elementy stylu buffo są jednak wyraźnie przełamywane środkami innego ważnego w ówczesnej muzyce stylu – stylu wzmożonej uczuciowości. Dojdzie on w całej pełni do głosu w późnych symfoniach hamburskich. W utworach skomponowanych w Berlinie wyczuwamy go już jednak wyraźnie zwłaszcza w wolnych ogniwach, bardzo ekspresyjnych w wyrazie, nasyconych emocjonalnością. Jeśli jednak dobrze wsłuchamy się w początkowe ogniwa symfonii berlińskich, to także i tam odnajdziemy już bardzo wyraźnie styl wzmożonej uczuciowości w nagłych zatrzymaniach ruchu, pełnych napięcia pauzach, dziwnych modulacjach, nieoczekiwanych zwrotach melodycznych. Carl Philipp bowiem wychodząc od typowych dla stylu galant faktur orkiestrowych wyraźnie je pogłębia, nie zatrzymuje się na powierzchni konwencji, w każdej chwili ożywia konwencje własną wyobraźnią. Słychać to wyraźnie w pierwszych dwóch ogniwach Symfonii Es-dur na dwa oboje, dwa rogi, smyczki i basso continuo z



roku 1757. Dopiero część finałowa utrzymana jest w typowym stylu galant i zawiera najczystsze elementy operowego stylu buffo.

Ostatnią symfonię berlińską Carl Philipp Emanuel skomponował w roku 1762. Później przez ponad dziesięć lat nie pisał symfonii. Do muzyki orkiestrowej powrócił w Hamburgu w roku 1773, komponując przełomowy w swojej twórczości cykl znakomitych 6 symfonii na smyczki. O ile w symfoniach berlińskich pozostawał jeszcze w kręgu zastanych form i konwencji, które modyfikował miarą swego talentu i swojej wielkiej muzycznej wyobraźni, o tyle w sześciu hamburskich symfoniach smyczkowych przekroczył granicę stylu własnej epoki, odkrywając nieznane dotąd obszary muzyki orkiestrowej. Zadziwia już sam wybór obsady: orkiestra złożona tylko ze smyczków i b.c. W czasach delektowania się nowym brzmieniem orkiestry klasycznej, w epoce szkoły mannheimskiej i wszechstronnego wykorzystania w zespole orkiestry instrumentów dętych, Carl Philipp Emanuel w pełni świadomie rezygnuje z tych wszystkich możliwości, jakie daje kolorystyka nowoczesnej instrumentacji. Ogranicza się tylko do samej podstawy orkiestrowego brzmienia, do orkiestry smyczkowej, sięgając tym samym do substancji muzyki orkiestrowej, do jej istoty. Nowatorstwo sześciu smyczkowych symfonii objawia się nie tylko w postrzegalnym zmysłowo bogactwie brzmień, choć nawet ono w tak jednorodnym zespole jest łatwo uchwytnie; dotyczy przede wszystkim zasad budowania orkiestrowej formy, dynamiki jej wewnętrznego przebiegu, kontrastów osiąganym przez nową jakość melodii, harmonii i rytmu, przez grę rozmaitych kontrastów motywicznych, tematycznych, agogicznych i dynamicznych, przez nowy rodzaj pracy tematycznej, który nie ma już nic wspólnego z dawnym barokowym rozwijaniem i

przetwarzaniem poszczególnych motywów kompozycji. Smyczkowe symfonie z roku 1773 to pierwsza być może tak wyrazista manifestacja nowego sposobu podejścia do tego najbardziej niezwykłego instrumentu, jakim jest orkiestra, podejścia w pełni już nowoczesnego, które rozwinęły w swej twórczości klasycy i romantycy. Stylistycznie utwory te sytuują się na granicy dwóch wczesnoklasycznych stylów tamtej epoki – stylu wzmożonej uczuciowości, w którym najważniejszą rolę pełni ekspresja muzycznej wypowiedzi, dla którego muzyka jest przede wszystkim wyrazem uczuć, i rozwiniętego właśnie wtedy, w latach siedemdziesiątych XVIII wieku, stylu burzy i naporu, którego korzenie tkwią w literaturze, ale który swoją niezależną od literatury postać stworzył także w muzyce. Jego emocjonalność jest już niemal romantyczna w swoim rozedrganiu, niepokoju, gwałtowności. Najbardziej sugestywnie styl „Sturm und Drang” objawił się w Symfonii h-moll, piątej w cyklu. Każde z jej trzech ogniw jest jego najczystszy ucieleśnieniem, każde zaskakuje brzmieniem, pomysłami, dramaturgią, nieoczekiwanymi zwrotami muzycznej narracji. Forma całej symfonii i budowanie napięcia, od pierwszego ogniwa aż po apogeum w finale, są już z ducha niemal beethovenowskie, zresztą wiadomo, że wszyscy trzej wiedeńscy klasycy uczyli się muzycznej dramaturgii na dziełach Carla Philippa, w tym także na cyklu sześciu smyczkowych symfonii, zamówionych u kompozytora przez barona van Swietena, jednego z najważniejszych luminarzy wiedeńskiego życia muzycznego końca XVIII wieku, epoki Haydna, Mozarta i młodego Beethovena.

Po raz ostatni po formę orkiestrowej symfonii Carl Philipp Emanuel sięgnął trzy lata po napisaniu cyklu sześciu symfonii na smyczki, w roku

1776, komponując 4 symfonie na 12 głosów obligato. Określenie to oznacza, że żaden z głosów, czyli w tym wypadku instrumentów, nie może być w wykonaniu pominięty lub zamieniony na inny instrument. Symfonie te ukazały się drukiem w roku 1780. Pod koniec życia kompozytor powraca do muzyki symfonicznej, tym razem jednak w obsadzie prawdziwej orkiestry klasycznej, z instrumentami dętymi. Zawarta w tytule „obligatoryjność” oznacza całkowite zerwanie z barokową praktyką zamieniania jednych instrumentów przez inne. Idiomatyczne brzmienie nowej orkiestry wiąże się nierozdzielnie z techniką instrumentacji. Autonomiczność gatunku symfonii stała się faktem dokonanym. Sinfonia F-dur, trzecia z cyklu, z pozoru tylko rozpoczyna się konwencjonalnie. Jest to co prawda orkiestrowe unisono, typowe dla wielu sinfonii operowych XVIII wieku, ale kształt melodyczny tematu w znacznym stopniu odbiega od stylu galant. Jego chromatyka, duże skoki melodyczne, wykorzystujące interwały zwiększone i zmniejszone, pełne napięcia pauzy i rytmy punktowane nie mieszczą się w konwencji osiemnastowiecznej sinfonii operowej, podobnie jak i to wszystko, co dzieje się dalej w pierwszym ogniwie i pozostałych częściach utworu.

W Symfonii Es-dur, drugiej z cyklu czterech orkiestrowych symfonii hamburskich, dokonała się jeszcze jedna bardzo istotna rzecz w ewolucji osiemnastowiecznej symfoniki: zmienił się diametralnie charakter finału. Ostatnie ogniwa symfonii, zwłaszcza w tonacjach durowych, miały najczęściej najłżejszy charakter, były dopełnieniem całej formy, zwieńczeniem muzycznej narracji i dramaturgii poprzednich ogniw, ale utrzymanym w lekkim, pogodnym klimacie. Tam najdłużej zachowały się konwencjonalne elementy stylu buffo, które odnaleźć

można w wielu symfoniach Haydna i Mozarta. Są one również obecne w wielu utworach Carla Philippa. W Symfonii Es-dur finał ma zupełnie inne oblicze. Nie ma w nim typowego stylu buffo, jest natomiast poważna praca tematyczna, jak w pierwszym ogniwie, dla którego finał jest prawdziwą przeciwwagą. Zmienia to zupełnie rozkład akcentów w utworze, zmienia koncepcje formy symfonii jako całości. Odtąd coraz częściej finały symfonii stawać się będą równoprawnym ogniwem formy pod względem poruszanych w nich muzycznych treści. Oto Symfonia Es-dur Carla Philippa Emanuela Bacha, druga z czterech hamburskich symfonii orkiestrowych, skomponowanych w latach 1775-76. Części: Allegro di molto, Larghetto, Allegretto. Gra Orkiestra Kameralna im. Carla Philippa Emanuela Bacha, dyryguje Hartmut Haenchen.

W roku 1753 Carl Philipp Emanuel Bach opublikował swoje najważniejsze dzieło pedagogiczne: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”. Tytuł ten można przetłumaczyć następująco: „Poszukiwanie prawdziwego sposobu gry na instrumencie klawiszowym”, przy czym niemieckie słowo „Klavier” oznaczało w XVIII wieku każdy instrument klawiszowy, natomiast w tytule dzieła Carla Philippa Emanuela odnosi się ono przede wszystkim do instrumentów tangentowych i młoteczkowych, czyli mówiąc inaczej uderzanych, a nie szarpanych. Popularnym klawiszowym instrumentem w tamtej epoce był klawikord, ale w tej grupie mieściły się również nowe wówczas instrumenty młoteczkowe, czyli osiemnastowieczne fortepiany, które w polszczyźnie nazywamy pianoforte lub fortepiano. W dziejach sztuki dźwięku traktat Carla Philippa z roku 1753 to początek rozwoju współczesnej techniki pianistycznej, to dzieło ogromnej wagi nie tylko

pedagogicznej, lecz również artystycznej, które otwiera nowe horyzonty w twórczości i praktyce wykonawczej XVIII stulecia.

Wspominany wcześniej Charles Burney, znakomity angielski uczony, autor pierwszego w dziejach syntetycznie ujętego podręcznika historii muzyki, pisze w swoich wspomnieniach z podróży odbytej do Niemiec, kiedy to miał okazję spotkać się osobiście z Carlem Philippem, że syn wielkiego kantora z Lipska rzadko zasiadał przy klawesynie, choć formalnie był nadwornym klawesynistą króla Prus Fryderyka Wielkiego. Jednak zarówno władca, jak i jego klawesynista ponad klawesyn przedkładali instrumenty uderzane – klawikord i nowo skonstruowane fortepiany młoteczkowe. Tylko na nich bowiem można było – wedle opinii samego Carla Philippa – wydobyć w sposób właściwy wszelkie afekty, uczucia i emocje, niezbędne w muzyce i najważniejsze dla właściwego jej oddziaływania i odbioru. Technika gry na instrumentach tangentowych czy młoteczkowych dość znacznie różniła się od techniki gry na klawesynie. Inne były sposoby artykulacji, inny rodzaj dźwięku, ale przede wszystkim za pomocą siły uderzenia w klawisze można było modyfikować dynamikę brzmienia instrumentu, co było nieosiągalne na klawesynie. Wynalazek Bartolomea Christophoriego z początku wieku – fortepian młoteczkowy – był od samego początku nieustannie i intensywnie rozwijany i udoskonalany. W połowie stulecia był już na tyle popularny, że nie tylko skutecznie rywalizował z klawesynem, ale pojawiła się potrzeba komponowania utworów na nowy instrument z uwzględnieniem specyfiki jego brzmienia, sposobów artykulacji, możliwości dynamicznych i wyrazowych, typowych dla niego rodzajów faktur. Traktat „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” z roku 1753 jest pierwszą tak

gruntowną i wszechstronną odpowiedzią na tę potrzebę, pierwszym tak znaczącym świadectwem narodzin nie tylko nowego rodzaju techniki klawiszowej, lecz również nowego sposobu komponowania muzyki klawiszowej. W ten sposób w połowie XVIII stulecia narodziły się podstawy nowoczesnej techniki pianistycznej i nowożytnej faktury fortepianowej.

Dzieło Carla Philippa Emanuela, wzorowane pod względem formy i treści na wydanym rok wcześniej traktacie Johanna Joachima Quantza, poświęconym sztuce gry na flecie poprzecznym, jest zarówno podręcznikiem praktycznych umiejętności gry na instrumentach klawiszowych, jak i kompendium wiedzy o muzyce. Zawiera rozmaite zestawy ćwiczeń, przykładów i etiud, uczy praktycznej realizacji basso continuo, opisuje style i gusty tamtej epoki, jest podręcznikiem do nauki kompozycji i traktatem na temat teorii afektów. Opisuje również wiele detali ówczesnej praktyki wykonawczej, np. sposób wykonania poszczególnych ozdobników. W jego zakończeniu Carl Philipp Emanuel Bach zamieścił „Achtzehn Probestücke in sechs Sonaten”, czyli 18 utworów w formie sześciu sonat, przy czym słowo „Probestücke” oznacza nie tyle „utwory próbne”, ile pokazowe, a nawet wzorcowe. Jest to zatem praktyczna ilustracja całego traktatu, a zarazem autonomiczne dzieło muzyczne, jeden z pierwszych zbiorów nowej muzyki klawiszowej tamtej epoki. Praca Philippa Emanuela doczekała się wielu wydań w II połowie XVIII i na początku XIX wieku. Opierało się na niej wielu autorów podręczników gry fortepianowej. Dla Haydna, Mozarta i Beethovena była czymś w rodzaju biblii, studiował ją wnikliwie nawet Carl Maria von Weber, autor „Wolnego strzelca”, pierwszej opery romantycznej.

Zamykający „Poszukiwanie prawdziwego sposobu gry na instrumencie klawiszowym” cykl sześciu sonat, to pod wieloma względami zbiór niezwykły. Tworzy go 18 niezależnych utworów, zestawionych w sześć trzyczęściowych sonat, przy czym każde z ogniw kolejnych sonat utrzymane jest w innej tonacji. Do tej pory skrajne ogniwa trzyczęściowych sonat, koncertów i sinfonii utrzymane były w tej samej tonacji. Carl Philipp łamie tę zasadę całkiem świadomie, tworząc odrębne relacje tonalne wewnątrz każdej sonaty, oparte na sformułowanych w roku 1722 przez Jeana-Philippe’a Rameau prawach harmonii funkcyjnej. Odtąd wewnętrzne relacje harmoniczne pomiędzy kolejnymi ogniwami utworu staną się jeszcze jednym czynnikiem kształtującym dynamikę formy. Pedagogiczny charakter sześciu sonat sprawił, że są to utwory zanotowane bardzo dokładnie. Jak w żadnym innym swoim dziele, Carl Philipp Emanuel szczegółowo zapisał wszystkie detale wykonawcze: każda fraza ma wpisane palcowanie, rodzaj artykulacji i dynamikę. Dokładniejsze niż zazwyczaj są również włoskie określenia temp, kompozytor zawarł w nich bowiem sugestie, dotyczące ich charakteru wyrazowego. Niemal w każdym z 18 utworów obok słowa określającego tempo pojawiają się przymiotniki, wskazujące na rodzaj afektu i sposób interpretacji. Oto niektóre z nich: *allegretto tranquillamente*, *andante ma innocentemente*, *andante lusignando*, *allegretto grazioso*, *largo maestoso*, *adagio assai mesto e sostenuto*, *allegretto arioso ed amoroso*, *adagio affetuoso e sostenuto*, itd. Przymiotniki te w sposób dobitny ilustrują najważniejszy w tamtej epoce postulat estetyczny – muzyka jest przede wszystkim wyrazem uczuć, emocji, afektów. W każdym z 18 utworów kompozytor skupia się na innym problemie techniki klawiszowej, innym rodzaju faktury, innym

afekcie, który muzyką trzeba wyrazić. Przy okazji utwory te porządkuje w formie sześciu trzyczęściowych sonat, tworząc tym samym jeden z dwóch głównych wzorców formalnych klasycznej i romantycznej sonaty fortepianowej, której bezpośrednie korzenie tkwią właśnie tu, w traktacie „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” Carla Philippa Emanuela Bacha.

W sześciu sonatach Philippa Emauela znalazły odbicie wszystkie najważniejsze przemiany stylu, jakie dokonały się w epoce preklasycznej: zmiana faktury klawiszowej z polifonicznej na homofoniczną, prymat melodii nad pozostałymi elementami struktury muzycznej, uproszczenie skomplikowanej struktury dzieła muzycznego, pozwalające na wyraziste eksponowanie zawartych w muzyce emocji. Proces ten jest bardzo czytelny w piątej sonacie cyklu. Rozpoczyna ją polifoniczne, barokowe Allegro di molto, którego główny temat, rozwijany następnie w typowo barokowej technice pracy motywicznej, składa się z równomiernych następstw ósemkowych figuracji, rozpostartych ponad długą nutą basu o charakterze organowej nuty pedałowej. W tym ogniwie 18 utworów Carl Philipp Emanuel najbardziej zbliża się do stylu swego ojca, Jana Sebastiana. Nagły kontrast przynosi drugie ogniwo Adagio assai mesto e sostenuto. Jest napisane w zupełnie innym nowym stylu. W smutnej tonacji b-moll rozwija się liryczna melodia z homofonicznym akompaniamentem akordowym, przerywana niespodziewanymi pauzami i zakończona trzema ostrymi akordami. Trzecie ogniwo sonaty Allegretto arioso ed amoroso to typowa muzyka klawiszowa epoki galant.



Najbardziej okazała, rozbudowana i wirtuozowska jest ostatnia szósta sonata cyklu. Jej pierwsze ogniwo, utrzymane w szybkim tempie i tonacji f-moll, to piękny przykład stylu wzmożonej uczuciowości i nowej wirtuozowskiej faktury klawiszowej, opartej na motorycznych figuracjach rozłożonych akordów. Jego przeciwieństwem jest część druga w tonacji As-dur, oparta na spokojnej homofonicznej kantylenie. Świadectwem formalnych poszukiwań i eksperymentów jest ogniwo finałowe szóstej sonaty, ujęte w formę trzyczęściowej fantazji klawiszowej.



kropka i punkt