

## KLAWESYN CZY FORTEPIAN? RÓŻNE KONCEPCJE W WYKONAWSTWIE MUZYKI KLAWISZOWEJ XVIII WIEKU

Poniższy artykuł powstał na podstawie pracy doktorskiej, obronionej przez autora w roku 2010 na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Katowicach, pt. *Wybrane zagadnienia interpretacji i stylu w muzyce klawiszowej końca XVIII wieku w świetle podręcznika „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende” Daniela Gottloba Türka (1789)*.

Temat wiąże się z kilkuletnim zainteresowaniem autora klawesynowym repertuarem okresu klasycznego, w szczególności muzyką Wolfganga Amadeusza Mozarta i z pytaniem: Czy muzyka klasyczna może jeszcze zaliczać się do repertuaru klawesynowego i w jakim stopniu klawesynowe wykonania kompozycji z tego okresu znajdują uzasadnienie w praktyce wykonawczej?

Muzycy grający na historycznych instrumentach klawiszowych (np. klawesyniści i organiści) zazwyczaj umieszczają muzykę Haydna czy Mozarta w obszarze muzyki fortepianowej (najczęściej rozumianej jako nieklawesynowa!). Tym samym obszar ten najczęściej zostaje wyłączony z kręgu muzyki dawnej. Współczesna pianistka traktuje muzykę klasyczną raczej w duchu XIX/XX-wiecznym. Można powiedzieć, że w kwestii wyboru właściwego instrumentu mamy do czynienia z pewnego rodzaju „niszą poznawczą”. W świetle nowszych badań muzykologicznych oraz dokonań w zakresie wykonawstwa i budownictwa instrumentów dawnych odnajdujemy historyczne i estetyczne uzasadnienie dla wykonywania muzyki Mozarta na zróżnicowanym instrumentarium klawiszowym – takie bowiem były realia praktyki wykonawczej przynajmniej do końca XVIII wieku.

Świadomość, iż możliwe, czy wręcz konieczne, jest wykonywanie muzyki klasycyzmu na klawesynach, otwiera szerokie pole repertuarowe dla klawesynistów, stawiając jednocześnie nowe wyzwania techniczne i interpretacyjne – mniej typowe dla muzyki okresu baroku.

Niniejszy artykuł poświęcony jest możliwościom wykorzystania klawesynu i innych instrumentów klawiszowych w muzyce końca XVIII wieku. Przedstawiono w nim również długą drogę, jaką przeszła myśl o wykonywaniu muzyki W. A. Mozarta na instrumentach historycznych od początków renesansu klawesynu<sup>1</sup> w latach 80. XIX wieku, do prawie powszechnej akceptacji tego kierunku wykonawczego na początku XXI wieku. W przygotowaniu tekstu szczególną rolę odegrały badania niemieckiego klawesynisty, organisty i pianisty Siegberta Rampego, a więc cykl artykułów *Mozart und das Cembalo* wydanych w latach 1991 i 1995 w periodyku „Concerto”, esej „*Hier ist doch das Clavierland*” – *Mozart und das Klavier* zamieszczony w publikacji *Mozarts Klavier- und Kammermusik* (red. Matthias Schmidt, Laaber Verlag 2006) i książka *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis* (Bärenreiter Kassel 1995).

<sup>1</sup> W literaturze angielskojęzycznej proces odradzania się klawesynu na przełomie XIX i XX wieku określane jest pojęciem „revival”. Jego historia opisana jest w artykule Martina Elste, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, tłum. Cezary Zych, „Canor” 3 (1994), s. 37–44.

## Instrumenty historyczne w świetle praktyki wykonawczej i badań naukowych

Koniec XVIII wieku był momentem szczególnym w historii instrumentów klawiszowych. W tym czasie istniało wiele ich typów jednocześnie i najczęściej trudno jest jednoznacznie określić, na jaki instrument przeznaczona jest dana kompozycja. Powstaje więc pytanie: co jest wyznacznikiem instrumentu oraz czy w ogóle potrzebne jest jego jednoznaczne dookreślenie? Konfrontacja fortepian – klawesyn powstała głównie w relacjach między XIX-wieczną praktyką wykonawczą opartą na wykształconym wówczas typie fortepianu (czyli tym, który znany jest do dziś) a historyczną praktyką wykonawczą – poszukującą zarówno instrumentarium, jak i wskazówek wykonawczych w źródłach z epoki oraz badaniach muzykologicznych. Poniżej przedstawiono zarys tej konfrontacji, która łączy w sobie obszary praktyki wykonawczej, muzykologii i estetyki muzycznej.

W drugiej połowie XIX wieku, kiedy to wykształcił się współczesny typ fortepianu, powszechny stał się pogląd, iż powstał on na drodze ewolucji wiodącej od instrumentów prymitywnych do doskonałych. Howard Schott w artykule poświęconym historii rewitalizacji klawesynu w latach 1882–1949 ujmuje pogląd ten w następujący sposób:

Ufnie wierzono, iż tak jak każda inna rzecz w epoce wiktoriańskiej, instrumenty muzyczne były stale ulepszane i gdyby Bach i Haendel znali wspaniałe instrumenty powstałe wiek później, preferowaliby delektowanie się swoją muzyką wykonywaną właśnie na nich, a nie na brzęczących skrzyniach ze strunami, na które byli skazani za swego życia<sup>2</sup>.

Postawa taka widoczna była w wielu pracach muzykologicznych, m.in. takich erudytów, jak Philipp Spitta w słynnej biografii Bacha publikowanej w latach 1873–1880. Oczywiście podejście takie nie miało żadnego oparcia naukowego, a mimo to wycisnęło piętno na praktyce wykonawczej aż do końca XX wieku. O ile wraz z postępem rewitalizacji (renesansu) klawesynu<sup>3</sup> wykonywanie muzyki sprzed roku 1750 na instrumentach dawnych stało się stopniowo oczywistością, o tyle muzyka klasyczna przez długi czas pozostawała poza obszarem zainteresowań historycznej praktyki wykonawczej. Tradycja interpretacji muzyki klasycznej na fortepianie współczesnym była tak silnie zakorzeniona, że aż do lat 90. XX wieku, jeśli w ogóle brano pod uwagę instrument historyczny, to mógł nim być jedynie instrument młoteczkowy. O tym, jak trudno było „rozstać” się z typem brzmienia fortepianu, do jakiego przez lata przyzwyczajał system szkolnictwa, świadczy pewna wypowiedź Nicolause Harnoncourta. Mimo iż Harnoncourt znany jest jako protagonista wykonawstwa muzyki dawnej na instrumentach z epoki, zapytany o fortepian Mozarta – w jednym z wywiadów opublikowanych w latach 80. – powiedział: „Wszystkie fortepiany Mozarta są w moich oczach niewystarczające. Posługując się ruinami [!], fortepianami, które jako muzyczne instrumenty nie są w pełni wartościowe, dopuszcza się tam [w dziedzinie interpretacji] nadużycia pod szyldem autentyczności”<sup>4</sup>. W momencie ponownej publikacji tekstu w roku 2005 – czyli 20 lat po jego powstaniu – autor czuł się w obowiązku dopisania postscriptum, w którym wyjaśnia m.in:

<sup>2</sup> H. Schott, *The Harpsichord Revival*, „Early Music” 2 (1974) nr 2.

<sup>3</sup> Proces ten rozpoczął się już od ok. lat 80. XX wieku. Por. powyższy artykuł.

<sup>4</sup> N. Harnoncourt, *Mozart-Dialogue. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, Residentz Verlag 2005, s. 123.

Co do fortepianu, to należałoby powiedzieć więcej. Od roku 1800 poddawany był on częstszym zmianom niż w przypadku jakiegokolwiek innego instrumentu. Jest prawie niemożliwe, aby na współczesnym fortepianie uzyskać u Mozarta adekwatne proporcje [brzmieniowe]. Istnieją dzisiaj wyśmienite kopie fortepianów z czasów Mozarta, które jednak należy wykorzystywać tylko w połączeniu z historycznymi instrumentami<sup>5</sup>.

Bardzo ważnym czynnikiem w kształtowaniu poglądów na interpretację był zatem postęp w zakresie budownictwa kopii instrumentów z epoki. Aby możliwe było uznanie ich za „muzycznie w pełni wartościowe”, konieczne było rozwinięcie sztuki budownictwa do odpowiedniego poziomu. Proces ten nie szedł w parze z badaniami muzykologicznymi, co spowodowało pewnego rodzaju konflikt. Z jednej strony muzykologia dostarczała faktów mówiących o odmienności instrumentarium epoki klasycyzmu od nam współczesnego, z drugiej zaś praktyka wykonawcza niechętnie akceptowała odmienne instrumentarium ze względu na brak artystycznie przekonujących instrumentów. Ponadto muzykę klasyczną traktowano, i do dziś często się traktuje, jako nie tak bardzo obcą. Ulrike Brenning w swej pracy poświęconej pojęciu „Vortrag” w XVIII wieku mówi o problemie braku świadomości dystansu historycznego, jaki dzieli muzykę klasyczną od muzyki początku XX wieku. W roku 1930 Arnold Schering stawia tezę, iż muzykę XVIII-wieczną należy wykonywać zgodnie z naszymi dzisiejszymi przyzwyczajeniami słuchowymi. „Natura tej muzyki jest tego rodzaju, że automatycznie i mimowolnie prowadzi nasze odczucia na ścieżki wytyczone przez kompozytora”<sup>6</sup>. Teza ta jest do dziś szeroko rozpowszechniona wśród muzyków niezwiązanych z historyczną praktyką wykonawczą. Ulrike Brenning twierdzi dalej, iż „dopiero uznanie historycznego dystansu daje rozpoznać to, co najważniejsze dla tej muzyki”<sup>7</sup>.

Samo uznanie nie tylko odmienności, ale także wartości instrumentów dawnych, nie jest sprawą oczywistą ani łatwą. Dla osiągnięcia satysfakcji estetycznej z odbioru muzyki wykonywanej na instrumentach z epoki, spełnionych musi być wiele warunków. Oprócz dobrej jakości instrumentu należy posiadać wiedzę na temat sposobu gry na nim i wycucia jego idiomu.

Wszystkie historyczne instrumenty klawiszowe wymagają subtelnej zdolności wczucia się w czas ich powstania. Nie należy zatem zasiadać do tych instrumentów z wyobrażeniem dzisiejszych fortepianów i dzisiejszą techniką gry. Zwłaszcza dotyczy to wczesnych *Tafelklaviere*. W tym przypadku chodzi o tylko trochę głośniejsze klawikordy. Należy grać na nich zatem ze skrajnie delikatnym wyczuciem i nie za mocnym uderzeniem. Tylko w ten sposób objawia nam one swój wdzięk i czar<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tu cytowane za: U. Brenning, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, Peter Lang 1998, s. 14.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> A. Beurmann, *Das Buch vom Klavier*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2007, s. 7.

Polemika dotycząca instrumentu klawiszowego Mozarta ma już swoją ponad stuletnią historię. Stawiane tezy były często ze sobą sprzeczne. Ich cechą wspólną było to, że nie dały się do końca naukowo udowodnić<sup>9</sup>. Za wykonywaniem muzyki na instrumentach XVIII wieku, a więc klawikordach, klawesynach, szpinetach itd.<sup>10</sup> wypowiadał się np. Anton Rubinstein (1829–1894):

Myślę, iż instrumenty z każdej epoki posiadały barwy i efekty, których nie możemy uzyskać na dzisiejszych fortepianach. – Że kompozycje były pomyślane w zależności od posiadanych instrumentów i tylko na takich mogły wyrzucić swój pełny efekt, tzn. że grane na dzisiejszym fortepianie brzmią raczej niekorzystnie. Jeżeli C. P. E. Bach mógł napisać książkę o wykonaniu pełnym wyrazu na instrumencie klawiszowym [*Klavier*], to znaczy, że wykonanie pełne wyrazu musiało w ogóle być możliwe na ówczesnych instrumentach<sup>11</sup>.

Jak już wspomniano, estetyka muzyczna na przełomie XIX/XX wieku silnie związana była z ówczesnym typem fortepianu. Osoby poszukujące nie miały do dyspozycji dobrych kopii instrumentów historycznych, a jedynie oryginały nie zawsze utrzymywane w dobrym stanie lub uwspółcześnione klawesyny. Faktem tym być może należy tłumaczyć „nieśmiałe” postulaty muzykologów związane z kwestią instrumentarium.

Argumenty Rubinsteina podjęte zostały w latach 30.–50. XX wieku przez takich muzykologów, jak Hans Brunner<sup>12</sup>, Georg Kinsky<sup>13</sup>, John F. Russel<sup>14</sup>, Nathan Broder<sup>15</sup>. Zaletą badań dr. Hansa Brunnera (dysertacja z roku 1933) było – prawdopodobnie bardzo śmiało wówczas – wskazanie na fakt, że współczesny fortepian „ze swą gęstą, nieprzejrystą masą dźwięku” niezbyt odpowiada mozartowskiemu poczuciu stylu<sup>16</sup>.

Hans Brunner brał pod uwagę wszystkie typy instrumentów klawiszowych, z jakimi Mozart miał do czynienia i wyciągał wnioski metodą prób i doświadczeń. Swe badania prowadził w oparciu o instrumenty historyczne, a nie kopie. W swych wnioskach wykluczył on użycie klawesynów, klawikordów i *Tangentenflügel* dla muzyki Mozarta. Instrumentarium klawiszowe, jakie miał do dyspozycji Mozart, opisał bardzo dokładnie Georg Kinsky w swojej pracy *Mozart-Instrumente*<sup>17</sup> nie konfrontując jednak swoich wniosków z ówczesną praktyką wykonawczą.

<sup>9</sup> S. Rampe, *Mozart und das Cembalo*, „Concerto” 60 (1991), s. 12.

<sup>10</sup> Pozostałe rodzaje instrumentów klawiszowych w XVIII wieku wymienia Daniel Gottlob Türk w *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, Bärenreiter Kassel 1997, s. 1-2.

<sup>11</sup> Cyt. za: S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter Kassel 1995, s. 11.

<sup>12</sup> H. Brunner, *Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit*, Verlag Filser, Augsburg und Rohrer. Brunn, 1933.

<sup>13</sup> G. Kinsky, *Mozart-Instrumente*, „Acta Musicologica” 12, Fasc. 1/4, 1940.

<sup>14</sup> R. Russel, *The Harpsichord since 1800*, Proceedings of the Royal Musical Association, 82nd Sess. (1955/6) Published by: Taylor & Francis, Ltd.

<sup>15</sup> N. Broder, *Mozart and the „Clavier”*, „The Musical Quarterly” 27 (1941) nr 4.

<sup>16</sup> E. Bodky, *Review: Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit by Hans Brenner*, „Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis” D. 14de, 3de Stuk, 1935.

<sup>17</sup> G. Kinsky, *Mozart-Instrumente*, „Acta Musicologica” 12, Fasc. 1/4, 1940.

Nathan Broder podziela zdanie Brunnera, iż najlepszym instrumentem dla „wszystkich sonat solowych, wszystkich koncertów, poczynawszy od KV 414, i całej muzyki kameralnej skomponowanej po roku 1777 jest fortepian”<sup>18</sup>. Oba autorom chodzi o fortepiany Andreasa Steina, o których Mozart wypowiadał się pozytywnie przy okazji wizyty w warsztacie tegoż w Augsburgu, w roku 1777. Wskazanie na odmienność *fortepiano* z czasów Mozarta od współczesnych fortepianów należy uznać za osiągnięcie pionierskie w tamtych czasach. Niektórzy autorzy uważali, iż najlepszym dla muzyki Mozarta jest po prostu instrument współczesny. Poglądy takie wyrażał m.in. słynny budowniczy fletów Theobald Boehm oraz Alfred Einstein i inni<sup>19</sup>.

Jednak samo uznanie fortepianu z epoki jako instrumentu wartościowego muzycznie absolutnie nie wyczerpuje kwestii instrumentu Mozarta ani w ogóle instrumentarium z końca XVIII wieku.

Christopher Kite zwraca uwagę na to, iż nie ma czegoś takiego jak *fortepiano*, lecz są różne typy dawnych instrumentów różniące się od siebie dość znacznie<sup>20</sup>. Jeżeli mówimy o *fortepiano* czy *pianoforte* (w ogólnym rozumieniu dawnego instrumentu z mechanizmem młoteczkowym), to powinniśmy postawić dalsze pytanie, o jaki instrument konkretnie chodzi, ponieważ różnice zarówno w brzmieniu, jak i mechanice poszczególnych modeli były zasadnicze. Idąc dalej, potrzebne jest jeszcze głębsze rozróżnienie instrumentów klawiszowych. Oprócz rozwijającego się budownictwa fortepianów istniały przecież instrumenty tradycyjne, takie jak klawesyn, klawikord, szpinet itp., które używane były nawet jeszcze w początkach XIX wieku (o czym mowa będzie w dalszej części tekstu). Próby odpowiedzi na pytanie o adekwatny instrument nie mogą więc ominąć również wymienionych wyżej instrumentów. Wśród nowszych autorów Eva Badura-Skoda należy do reprezentantów teorii wykonawstwa muzyki klawiszowej Mozarta na fortepianach wiedeńskich, a nie np. na klawesynach<sup>21</sup>. Teorię swą opiera na hipotezie, iż do końca XVIII wieku w Wiedniu wszystkie *Hammerflügel* oznaczano jako *Cembalo*<sup>22</sup>. Za teorią tą podąża również całe Neue Mozart Ausgabe, w którym utwory klawiszowe Mozarta (z wyjątkiem niewielu wczesnych utworów, przy których dodano w nawiasie określenie *Cembalo*) opatrzone adnotacją *pianoforte* i wręcz wyraźnie wykluczono ich wykonanie na klawesynie<sup>23</sup>. Praktyka wykonywania muzyki klawiszowej Mozarta na „fortepianie Mozarta” (czyli głównie kopiach instrumentów Steina czy Waltera) stała się w pewnym sensie „obowiązującą” – historyczną praktyką wykonawczą tej muzyki od ok. lat 60. XX wieku. W drugiej połowie XX wieku powstało wiele nagrań kształtujących nowy – historyczny świat dźwiękowy muzyki Mozarta.

<sup>18</sup> N. Broder, „The Musical Quarterly” 27 (1941) nr 4, s. 431.

<sup>19</sup> Por. S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 11–12.

<sup>20</sup> Ch. Kite, *The Day Still to Come When Mozart on a Steinway Will Be Regarded... as Necessarily a Kind of Transcription*, „Early Music” 13 (1985) nr 1.

<sup>21</sup> E. Badura-Skoda, *Prolegomena to a History of the Viennese Fortepiano*, w: *Israel Studies in Musicology II. Jerusalem 1980*; lub *Clavier-Musik in Wien zwischen 1750 und 1770*, w: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTÖ*, Bd. 34, Hg. O. Wesselz, Tutzing 1983. Tu podane za: S. Rampe, *Essey: „Hier ist doch das Clavierland” – Mozart und das Klavier*, w: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, red. Matthias Schmidt.

<sup>22</sup> Por. odpowiednie omówienie – S. Rampe, *Mozart und das Cembalo*, „Concerto” 60 (1991), s. 12.

<sup>23</sup> H. Federhofer, *Neue Mozart Ausgabe Serie VIII. Kammermusik. Werkgruppe 22. Kritischer Bericht. Vorbermerkungen*, s. 4.

Do dziś spotkamy się z wieloma argumentami próbującymi wyjaśnić, dlaczego pozostałe instrumenty klawiszowe, zwłaszcza klawikordy i klawesyny, przez długi czas w ogóle nie były brane pod uwagę jako możliwe media muzyki klasycyzmu. Obok wspomnianego aspektu terminologicznego próbowano stworzyć granicę chronologiczną – tzn. wyznaczyć moment, od którego muzyka klawiszowa była już przeznaczona na fortepiany. W świadomości muzyków istniało przekonanie o jasnym podziale na muzykę przeznaczoną na instrumenty strunowe szarpiane – klawesyny – i strunowe uderzane – fortepiany. Klawikord często nie był w ogóle brany pod uwagę<sup>24</sup>. Uważano, iż od pewnego momentu muzyka zaczęła być już fortepianowa. Koncepcja możliwości wymiennego traktowania instrumentów, o której wspomina m.in. C. P. E. Bach<sup>25</sup>, była mało popularna. Tak więc przez długi czas powszechny był (i nadal często jest) uproszczony podział: jeśli coś „nadaje się na fortepian”, to nie nadaje się na klawesyn. Ponieważ tak bardzo nieprawdopodobne wydawało się, że kompozytor tej rangi, co Mozart, mógł pisać muzykę na instrumenty klawiszowe tak niedoskonałe jak klawikordy czy klawesyny, pojawiły się kuriozalne – z dzisiejszego punktu widzenia – spekulacje, wykluczające instrumenty inne niż młoteczkowe. Należą do nich rozważania dotyczące instrumentu, „jaki kompozytor by preferował, gdyby go wcześniej znał” lub „jaki instrument kompozytor miał na myśli”.

W związku z faktem, iż Mozart grywał swoje wcześniejsze klawesynowe kompozycje na *fortepiano*, powstało wrażenie, że właśnie *fortepiano* było tym instrumentem, o którym Mozart „faktycznie” myślał, komponując je. Gdyby Mozart nim wcześniej dysponował, właśnie ten instrument by preferował<sup>26</sup>. Również N. Broder konkluduje swój artykuł w podobny sposób: „Według naszego przekonania, wykonawstwo muzyki klawiszowej Mozarta na współczesnym fortepianie w przypadku artysty inteligentnego i wrażliwego, jest bliższe temu, co Mozart musiał mieć na myśli niż w przypadku wykonania na klawesynie”<sup>27</sup>.

Na przełomie XX i XXI wieku zmienia się powoli pogląd dotyczący relacji między klawesynem a *fortepiano* w końcu XVIII wieku. Ważne w tym względzie są prace Alberta G. Hessa<sup>28</sup> (praca publikowana już w roku 1953!), Howarda Schotta<sup>29</sup> z roku 1985 oraz artykuł Michela Latchama opublikowany w 2008 roku<sup>30</sup>. Wspólnym wnioskiem wypływającym z tych prac jest stwierdzenie faktu, iż zarówno klawesyny, jak i nowe instrumenty klawiszowe funkcjonowały wspólnie przynajmniej do końca XVIII wieku. Jeżeli nawet gdzieś rysowała się tendencja do dominacji *pianoforte*, to miała ona charakter lokalny, a nie ogólnoeuropejski. Prawdziwe – powszechne „przejęcie” roli wiodącej przez fortepian miało miejsce dopiero w XIX wieku.

<sup>24</sup> Informacje związane z renesansem klawikordu znajdziemy w artykule Chritophera Hogwooda *W obronie klawikordu*, tłum. Cezary Zych, „Canor” 17 (1997) s. 31–36.

<sup>25</sup> C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Faximile-Reprint, Bärenreiter Kassel 1994, *Einleitung*, s. 11.

<sup>26</sup> Por. R. Maunder, *Mozart's Keyboard Instruments*, „Early Music” 20 (1992) nr 2, s. 208.

<sup>27</sup> N. Broder, dz. cyt.

<sup>28</sup> A. G. Hess, *The Transition from Harpsichord to Piano*, „The Galpin Society Journal” 6 (1953), s. 75–94.

<sup>29</sup> H. Schott, *From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary*, „Early Music” 13 (1985) nr 1, s. 28–38.

<sup>30</sup> M. Latcham, *Pianos and harpsichords for Their Majesties*, „Early Music” 36 (2008) nr 3, s. 359–396.

Współczesny pogląd głoszący, iż *fortepiano* ewoluowało wszędzie w taki sam sposób (tzn. że pojawiało się coraz częściej z końcem XVIII wieku i stopniowo brało górę nad klawesynem) mógł wziąć się z faktu, iż *fortepiano* – szczególnie jak chodzi o *fortepiano* w kształcie klawesynu – pojawiło się w Londynie i Wiedniu później [niż we Włoszech]. W efekcie tego ewolucyjnego punktu widzenia, powstanie *fortepiano* we wczesnym XVIII wieku, np. we Florencji, zostało wyjaśnione jako przedwczesne. Teoria ewolucyjna może mieć zastosowanie w stosunku do pojawiania się *fortepiano* jako popularnego instrumentu, np. jako instrument sal koncertowych we wczesnym XIX wieku. W wieku XVIII natomiast w bardziej ekskluzywnych otoczeniach niektórych dworów *fortepiano* i klawesyn były uznane za równorzędne. Do nich należały dwory Ferdynanda Medyceusza we Florencji, dwór portugalski za czasów króla Jana V Wielkodusznego, dwór hiszpański – gdy córka króla Jana V Maria Barbara była księżną Asturii, i później, gdy była królową Hiszpanii, oraz dwór pruski króla Fryderyka Wielkiego. W tym kontekście zarówno klawesyn, jak i *fortepiano*, o tyle, że rozróżniano je jako dwa różne typy instrumentów, były lubiane za swe odmienne zalety. Jednak nie istniał wtedy problem dominacji *fortepiano*<sup>31</sup>.

Innym ważnym autorem badającym historyczne instrumenty klawiszowe jest Richard Maunder. W swej książce *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna* opublikowanej w 1998 roku<sup>32</sup> Maunder zebrał anonsy dotyczące sprzedaży instrumentów z „Wienerisches Diarium” (publikowany od 1703, a przemianowany w 1780 na „Wiener Zeitung”). Z zestawień danych wynika niewątpliwie, iż klawesyn był powszechny przez cały wiek XVIII, podczas gdy mechanizm młoteczkowy pojawił się w roku 1777, a powszechny stał się od połowy lat 80. XVIII wieku. Klawesyny dwumanuałowe zaczęły pojawiać się częściej dopiero po roku 1780. Z faktu tego może wynikać, że wiedeńscy wykonawcy zaczęli korzystać z możliwości dynamicznych, jakie oferowały instrumenty koncertowe, zaś wcześniej nie znany typ klawesynu dwumanuałowego zyskiwał na znaczeniu obok nowo powstałego *pianoforte*. Typowe dla tego czasu oznaczenie „pour Clavecin ou Pianoforte” może świadczyć o tym, że klawesyn niekoniecznie był już staromodną alternatywą czy instrumentem drugiej kategorii, ale medium akceptowanym na równych prawach<sup>33</sup>.

Książka Maundera dostarcza przede wszystkim wyjaśnień specyfiki instrumentarium będącego własnością Mozarta i Haydna. Analiza cen instrumentów w całej Austrii i Niemczech pozwoliła wyciągnąć wniosek, że fortepian, który Józef Haydn zakupił w 1788 roku, był instrumentem typu „square”, a zatem prawdopodobnie posiadał *Stossmechanik* z wymykiem. Odnosnie do dobrze znanego fortepianu Mozarta autorstwa Antona Waltera, przechowywanego obecnie w domu urodzenia Mozarta w Salzburgu, Maunder akceptuje obserwacje M. Latchama, iż wiele elementów mechaniki zostało zainstalowanych przez Waltera pomiędzy 1790 a 1810 r., prawdopodobnie po śmierci Mozarta. Maunder wskazuje na fakt, jak mało wiadomo na temat instrumentarium klasycznego (Haydn, Mozart) i porównuje to do stanu wiedzy o przeznaczeniu

<sup>31</sup> Tamże, s. 359.

<sup>32</sup> R. Maunder, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Oxford: Clarendon Press 1998. Na potrzeby niniejszego artykułu autor korzystał z omówienia książki Johna Kostera, zamieszczonego w: „The Galpin Society Journal” 52 (1999).

<sup>33</sup> Tamże.

*Das Wohltemperierte Klavier* J. S. Bacha. Wskazuje w tym względzie na praktykę akceptowania odpowiedzi w oparciu o przypuszczenia lub fantazję. Przykładem mogą być nagrania utworów Haydna skomponowanych w latach 1760–1790 dokonane na kopiach fortepianu Antona Waltera z roku 1790. „Tu prawdopodobnie przypuszczano, iż wiedeńskie fortepiany wyskoczyły – w pełni rozwinięte, w roku 1760 – jak Atena z głowy Zeusa i że od razu wygryzły klawesyny i klawikordy z życia muzycznego Wiednia”<sup>34</sup>. Innym przykładem może być pytanie o to, czy data, jaką umieszczali budowniczości lub właściciele instrumentów była godna zaufania, a co najbardziej istotne, czy „forte pian wiedeński” funkcjonował jako zdefiniowany typ instrumentu. M. Latcham pokazał, że najczęściej kopiowany typ fortepianu Waltera, datowany w katalogu muzealnym na rok 1785, istotnie został zbudowany w roku 1800, czyli prawie dziesięć lat po śmierci Mozarta i pięć lat po napisaniu ostatniego utworu klawesynowego przez Haydna. Z drugiej strony oznaczenie wielu wcześniejszych sonat Haydna w *New Grove* jako utwory na *Cembalo* prowokuje wiele pytań: jaki klawesyn był znany w Wiedniu ok. 1760/70, czy *Clavicembalo* zawsze znaczy instrument szarpany. Czy da się utrzymać twierdzenie, że *Cembalo* w Wiedniu w tym czasie oznacza często instrument z młoteczkami<sup>35</sup>?

Przekazy z epoki wskazują na wymienne traktowanie instrumentów klawiszowych jeszcze do końca XVIII wieku. Nasuwa się pytanie, czy istnieją inne wyróżniki, które pozwalają nam na „odseparowanie” muzyki fortepianowej od klawesynowej (czy klawikordowej) oraz czy tak wyraźny podział w ogóle jest potrzebny lub konieczny.

Pytanie takie stawia Howard Schott w artykule *From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary*<sup>36</sup>. Wygląda na to, że podstawowym kryterium, według którego można by takie rozróżnienia dokonać, jest obecność oznaczeń dynamicznych. Pierwsza publikacja, która wyraźnie określa instrument jako *pianoforte*, to wydanie *12 Sonate de cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* Lodovica Giustiniego we Florencji (1732). Znajdują się tam określenia dynamiczne *piano* i *forte*, *più piano*, *più forte*. Mimo iż dynamikę dwustopniową można realizować na klawesynie dwumanuałowej, to wiadomo, że instrumenty takie we Włoszech były rzadkością. Schott wskazuje też na analogiczny problem w innym zbiorze 12 sonat C. P. E. Bacha („Pruskie i Wirtemberskie”), które przeznaczone są wyraźnie na klawesyn i gdzie stosowana jest dynamika trzystopniowa (której nie da się dosłownie zrealizować na klawesynie). Mimo to współcześni wykonawcy grają je na klawesynie i jest to powszechnie przyjęty model wykonania. Według Schotta, podwójne nazewnictwo używane w wydaniach z epoki mogło oznaczać, że klawesyn jest też możliwym medium dla tej muzyki. Podobnie jak E. Badura-Skoda wskazuje on jednak na fakt, iż określenie *Cembalo* – (włoska forma pisowni) – mogło być używane również jako określenie dla muzyki jednoznacznie przeznaczonej na *pianoforte*<sup>37</sup>. Przykładami zwyczajowego używania tego określenia jest tytuł *Sonata quasi una fantasia per il clavicembalo o piano forte* op. 27 nr 2 Ludwiga van Beethovena, czy jeszcze bardziej

<sup>34</sup> J. Koster, dz. cyt., s. 357.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> H. Schott, *From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary*, „Early Music” 13 (1985) nr 1, s. 34.

<sup>37</sup> Jako przykłady H. Schott podaje koncerty KV 488 i 491 z marca 1786, sygnowane przez Mozarta: *Cembalo*.



ekstremalny tytuł trzech utworów fortepianowych Ferencza Liszta: *Tre sonetti di Petrarca composti per il clavicembalo*. Poglądy głoszone przez E. Badurę-Skodę relatywizuje Siegbert Rampe w swych (nowszych niż E. Badura) badaniach. Rampe ponownie stawia pytanie: „Na jakie instrumenty właściwie pisał Mozart swą muzykę klawiszową?”. Odpowiedzi na to pytanie poświęcił obszerne badania muzykologiczne, które opublikował początkowo na łamach czasopisma „Concerto”, a potem w syntetycznym ujęciu *Mozarts Klaviermusik* z roku 1995<sup>38</sup>.

Badania Rampego stanowiły teoretyczną podbudowę do dokonanych przez niego nagrań wszystkich utworów klawiszowych Mozarta<sup>39</sup>.

Wszystkie przytoczone próby rozwiązania problemu instrumentu [u Mozarta] zgadzają się w jednym punkcie, mianowicie że przedstawiają jedynie hipotezy pozbawione przekonujących dowodów oraz oddzielają terminologię od innych aspektów. Naukowych dowodów ciągle jeszcze nie ma. Jeżeli weźmiemy za punkt wyjścia rozważania E. Badury-Skody, to należy zapytać, dlaczego instrument klawiszowy na stronach tytułowych wydań, nawet w ramach jednego wydawnictwa w czasie jednego roku figurował zarówno jako „Clavecin”, jak i „Clavecin ou Pianoforte”. Gdyby konwencja taka [nazewnictwa *pianoforte* jako *cembalo*] istniała rzeczywiście do co najmniej końca XVIII wieku, wydawałoby się dziwne, że Mozart w swych autografach termin *Cembalo* zastąpił dopiero w 1787 (stopniowo), a w 1788 (ostatecznie), przez [termin] *Pianoforte*, mimo że tego ostatniego używał najpóźniej od roku 1777. Podążając za tą tezą, muzycy profesjonalni, nawet w drugiej połowie XVIII wieku (gdy *Hammerklaviere* wchodziły w dużych ilościach, podczas gdy jednocześnie klawesyny co najmniej jeszcze do roku 1790 były używane jako instrumenty solowe) powinni byli zrezygnować z rozgraniczania od siebie terminów obu instrumentów klawiszowych. Dla nich nie istniałaby większa różnica między tymi instrumentami czy też nie chcieliby lub nie umieliby się wyrazić w sposób zrozumiały. (Tego rodzaju ograniczoną mentalność przypisywano, jak wiadomo, wielu kompozytorom i muzykom przed rokiem 1850, również odnośnie do wykonywania ich muzyki)<sup>40</sup>.

W swej pracy Rampe analizuje problem instrumentu z perspektywy terminologicznej i instrumentoznawczej. Pod uwagę bierze stan rzeczy, z jakim Mozart miał bezpośrednio do czynienia oraz – co jest nowością w badaniach – instrumenty jemu współczesnych wykonawców i odbiorców. Badania jego są do tej pory najbardziej wszechstronnym i wnikliwym studium zagadnienia instrumentu klawiszowego w muzyce Mozarta. Podręcznik *Mozarts Klaviermusik* jest ponadto kompendium wiedzy z zakresu praktyki wykonawczej muzyki Mozarta. Prace Rampego nie są do tej pory dostępne w języku polskim. Informacje zawarte w dalszej części artykułu zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionych publikacji.

<sup>38</sup> S. Rampe, *Mozart und das Cembalo*, „Concerto” 60–64 (1991) oraz: *Mozarts Klaviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter 1995.

<sup>39</sup> W. A. Mozart, *Complete Clavier Works. Vol 1-9*. Siegbert Rampe [klawesyny, klawikordy, pianoforte], Musikproduktion Dabringhaus und Grimm.

<sup>40</sup> S. Rampe, *Mozart und das Cembalo*, „Concerto” 60 (1991), s. 12.

## Rozwój instrumentów klawiszowych w drugiej połowie XVIII wieku

Na początku XVIII wieku, po 300 latach, zakończył się rozwój konstrukcji klawesynu, w którym wyróżnić można dwa główne typy: niemiecko-włoski, w którym boczne ściany korpusu zamocowane były na płycie dolnej (dnie) klawesynu oraz niderlandzko-francuski, w którym ściany boczne połączone i umocowane były za pomocą belek poprzecznych. Dno klawesynu było tu tylko zamknięciem, bez funkcji nośnej. Obydwie konstrukcje będą miały znaczenie dla budowy *Hammerflügel* z biegiem XVIII wieku. Klawesyny już około roku 1700 osiągają swój maksymalny zasięg klawiatur – 5 oktaw (lub prawie 5 oktaw:  $F^1-f^3$ ), posiadając rejestry 8' i 4' przede wszystkim w Niemczech, ale też 16' i 2' na dwóch czy nawet trzech manuałach, z pedałem lub bez.

Jako nowe osiągnięcia w czasach młodości Mozarta doszły dwa techniczne wynalazki: tzw. *Machine stop* oraz żaluzja (*Jalousie* lub *Deckelschweller*). *Machine stop*, propagowany już w roku 1758 przez Jacoba Adlunga i w 1762 przez C. P. E. Bacha<sup>41</sup>, został opracowany do roku 1765 w Londynie, przez pochodzącego ze Szwajcarii Burkata Shudi. Wiadomo, że na instrumencie takim grał Mozart podczas pobytu w Londynie w 1765 roku<sup>42</sup>.

Mechanizm ten, obsługiwany przez dźwignię kolanową (*Genouillères*), należał odtąd do podstawowego wyposażenia angielskich klawesynów i rozpowszechnił się szybko, również we Francji. W 1769 Shudi uzyskał patent na swój *Jalousieschweller* (*Venetian swell*) podobny do *Schwellwerku* stosowanego w organach, który umieścił horyzontalnie nad strunami klawesynu. Na patent ten zareagował jego londyński konkurent Jacob Kirkmann, konstruując *Deckelschweller* (*Nag's head swell*), w którym elementy pokrywy mogły być otwierane lub zamykane za pomocą pedału. Obydwa wynalazki umożliwiły dodatkowe brzmieniowe modyfikacje i wykonanie dynamicznych oznaczeń różnego rodzaju. W odróżnieniu od *Hammerklavier* można było wpływać na dźwięk nawet po naciśnięciu klawisza. Jednakże, jak wskazują nowsze badania dotyczące austriackich i południowoniemieckich klawesynów, w regionach tych nie dążono do takich dynamicznych efektów: pośród aktualnie ośmiu zidentyfikowanych południowoniemieckich klawesynów z XVIII wieku zaledwie dwa (Johann Andreas Stein, Augsburg 1777 i 1783) posiadają dwa manuały. Pośród dziesięciu austriackich (głównie z Wiednia) i praskich instrumentów (najmłodsze z 1778 roku) ani jeden nie posiada dwóch manuałów<sup>43</sup>. Również w źródłach pisanych udokumentowane są tylko nieliczne takie instrumenty. Standardowa dyspozycja południowoniemieckich i austriackich klawesynów obejmowała raczej dwa głosy 8', które często – ale nie zawsze – dało się włączać osobno. Jeżeli na takich klawesynach chciano wykonywać utwory klawiszowe, efekty dynamiczne były możliwe – jeśli w ogóle – jedynie poprzez ręczne rejestrowanie.

<sup>41</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Faximile-Reprint der Ausgaben 1753, 1762, Bärenreiter Kassel 1994, s. 245.

<sup>42</sup> S. Rampe, *Mozart und das Klavier*, w: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, s. 222.

<sup>43</sup> R. Maunder, *Keyboard Instruments in Eighteenth Century Vienna*, Oxford 1998.

Mówiąc o fortepianach w XVIII wieku, należy zauważyć, iż – w porównaniu do *Hammerklavier* – za mało uwagi poświęca się fortepianom stołowym (*Tafelklavier, square piano*), które to instrumenty były najbardziej rozpowszechnione. Były też najtańsze, ale nie były instrumentami koncertowymi ze względu na słabe brzmienie i mało sprawną mechanikę. Mimo to zachwycały inne – nowe właściwości brzmieniowe związane nie tylko z możliwością zróżnicowanego dynamicznie wydobywania pojedynczych dźwięków, ale też np. możliwości związane z podnoszeniem tłumików. *Tafelklaviere* posiadali Johann Christian i jego brat Johann Christoph Bach, Carl Burney, Christoph Wilibald Gluck, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa i Muzio Clementi. Były to najczęściej używane domowe instrumenty. Na nich też wypróbowywano wszystkie zmiany w konstrukcji mechaniki.

W Niemczech na określenie *Tafelklavier* długo używano pojęć *fortepiano* czy *pianoforte*, jednak przez lata odnoszono je również do *Hammerflügel*. W Anglii instrument ten nazywał się *square piano*<sup>44</sup>.

Znajomość budowy XVIII-wiecznych instrumentów klawiszowych jest istotna dla rozumienia pozycji klawesynu. Należy przy tym zwrócić uwagę na rodzaj mechaniki danego instrumentu. O ile klawikordy i klawesyny były instrumentami z natury „sprawnymi” i szybkimi, o tyle „nowe” instrumenty pod tym względem niejednokrotnie pozostawiały wiele do życzenia. Generalnie istniały dwa rodzaje mechaniki fortepianowej: *Stossmechanik* i *Prellmechanik*. Mechaniki te w XVIII wieku poddawano różnym modyfikacjom i udoskonaleniom, zanim ukształtowały się ostatecznie typy: „wiedeński” lub „niemiecki” oraz „angielski”. Tych ogólnych nazw należy jednak używać ze świadomością, iż ani nie zostały wynalezione w tych krajach, ani nie były wyłącznie w nich używane. Jeśli chodzi o *Stosszungenmechanik* (z wymykami), to instrumenty z tego rodzaju mechaniką musiały być raczej rzadkością jeszcze do połowy życia Mozarta. Mimo iż mechanika taka była znana już na przełomie XVI i XVII wieku, jej produkcja wiązała się z wielkim technologicznym wysiłkiem i rzemieślniczą precyzją. W związku z tym *Hammerflügel* były znacznie droższe od dużych klawesynów. Dopiero pod koniec XVIII wieku wytwórstwo w ramach niemieckich, angielskich i francuskich manufaktur przyniosło obniżenie kosztów i doprowadziło do szybkiego rozpowszechnienia się *Stosszungenmechanik*. Nastąpiło to po stu latach od jej wynalezienia. W związku z rozwojem mechaniki fortepianowej, której dzisiejszą postać osiągnęły fortepiany już w roku 1860, zauważa Rampe, iż w stosunku do instrumentów z czasów Mozarta współczesne fortepiany mają pewne wady, których nie da się uniknąć przy tego typu mechanice – grający może oddziaływać na strunę tylko bardzo pośrednio – poprzez bardzo kompleksowy aparat mechaniki z jego różnorodnymi przekładniami siły uderzenia. Aby wprowadzić w ruch bardzo ciężki młotek, potrzebna jest wielokrotność energii potrzebnej do gry na instrumentach typu fortepiany Cristoforiego.

<sup>44</sup> A. Beurmann, *Das Buch vom Klavier*, Hildesheim 2007, s. 21.

Siegbert Rampe wprowadza charakterystykę współczesnych fortepianów w porównaniu do instrumentów XVIII-wiecznych, akcentując przeznaczenie współczesnego fortepianu do wielkich sal, koncertów symfonicznych itp., oraz opisując „wady” tak nakierowanej dynamiki dające się poznać np. w muzyce kameralnej. Przekonuje on, iż każdy typ instrumentu jest przeznaczony do danej muzyki i w niej funkcjonuje najlepiej. Jeśli zmienimy instrumenty, powstaje świat dźwiękowy, który zmienia lub zniekształca efekt, do jakiego dążył kompozytor<sup>45</sup>.

Faktycznym konkurentem dla klawesynu i klawikordu stały się *Hammerklaviere* z *Prellzungenmechanik*. Za wynalazcę tej mechaniki uchodzi Andreas Stein, choć nie ma na to dowodów. Wiadomo, że do dziś nie jest znany żaden inny starszy fortepian z *Prellzungenmechanik* niż prawdopodobnie najstarszy instrument Steina z 1770 roku i że Stein pracował nad tym typem instrumentu co najmniej 10 lat.

Nie sposób przecenić tego osiągnięcia Steina, ponieważ dopiero od tej pory można było wprowadzić na rynek mechanizm młoteczkowy, który funkcjonował znacznie dokładniej niż *Prell-* czy *Stossmechanik*, a mimo to był prostszy i nawet bez przemysłowego wytwórstwa mógł być taniej wyprodukowany niż *Stosszungenmechanik*. Podczas gdy od późnych lat 70. w londyńskich manufakturach zaczęto produkować seryjnie instrumenty z mechaniką angielską, w południowych i środkowych Niemczech oraz w Austrii powstawały instrumenty z *Prellzungenmechanik*, które od połowy lat 80. zaczęły wypierać klawesyny i klawikordy.

Mechaniki poprzednie – tzn. wczesne *Prell-* czy *Stossmechanik* – w niczym nie dościgały *Prellzungenmechanik*. To ona powodowała prawie bezpośredni kontakt ze struną – na wzór klawikordu, lekkość, szybkość i wpływ na niuanse brzmieniowe. Jakie wrażenie mechanika taka wywarła na profesjonalnych muzykach, pokazuje wspomniany już list Mozarta z 17 października 1777 roku, po jego wizycie u Steina w Augsburgu<sup>46</sup>. Zachowały się również tzw. instrumenty kombinowane autorstwa Steina, tzn. połączenie klawesynu i *Hammerklavier*, względnie *Hammerflügel* i pozytywu organowego. Takie próby konstrukcyjne świadczyły o chęci połączenia zalet brzmieniowych różnych typów instrumentów, były jednak dość drogie<sup>47</sup>.

Wiedeńskie *Hammerklaviere* za czasów Mozarta posiadały jasne, nosowe<sup>48</sup>, srebrzyste brzmienie. Ale wkrótce nastąpiła tendencja do kształtowania bardziej zasadniczego – ciemnego brzmienia.

<sup>45</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 32.

<sup>46</sup> Tamże, s. 35.

<sup>47</sup> O walorach tego typu instrumentów świadczy np. powstałe w roku 2007 nagranie *Mozart am Stein vis-a-vis* zachowanego instrumentu A. Steina.

<sup>48</sup> W języku niemieckim funkcjonuje termin „nasale Klang”. W odniesieniu do klawesynu brzmieniem nosowym określa się brzmienie manuału II. Ponieważ struny szarpane są tam bliżej podstawka, brzmienie to sprawia wrażenie nieco słabszego i przytłumionego w stosunku do manuału I. Mimo to brzmienie to jest bogate w alikwoty, stąd sprawia wrażenie jasnego.

W połowie roku 1790 A. Walter zbudował nowy model fortepianu (określany dzisiaj jako model C), dysponujący mniej elastyczną klawiaturą, cięższym uderzeniem, dźwiękiem ciemniejszym, mocniejszym i bardziej okrągłym niż instrument Mozarta. Ten instrument często jest mylnie identyfikowany jako wiedeński *Hammerflügel* czasów Mozarta<sup>49</sup>.

Podsumowując, należy zatem stwierdzić, iż pod koniec XVIII wieku klawesyn był w pełni ukształtowanym (doskonałym) instrumentem służącym do gry solowej i do akompaniamentu. Rozwijający się „rynek” fortepianów był stosunkowo młody i na tyle różnorodny, że nawet pod koniec XVIII wieku nie można mówić o ustalonych typach instrumentów. Wszystkie instrumenty z mechaniką bez wymyku nie mogły być porównywane ze sprawnością klawesynów, a brzmienie fortepianów było raczej ciche i niewyrównane w danych rejestrach. Wymagania dotyczące możliwości zmian dynamicznych i modulacji dźwięku były stawiane oczywiście wobec klawesynu i realizowano je za pomocą pedałowego włącznika rejestrów (*Machine stop*), a w Anglii za pomocą żaluzji weneckiej (*venetian swell*), jednak pozostaje otwarte pytanie o priorytet dynamiki nad innymi elementami interpretacji – np. artykulacji. Użycie klawesynu było powszechne i nie był to instrument uważany za gorszy jeszcze co najmniej do lat 90. XVIII wieku<sup>50</sup>. Można ogólnie założyć, że do lat 90. wykonanie muzyki klawiszowej przewidziane było na różne instrumenty, gdyż komponowano z myślą o odbiorcach tej muzyki – czyli muzykach posiadających – jeszcze do początku XIX wieku, różne instrumenty klawiszowe.

Termin *Clavier* (po roku 1750 u Mozarta również w wersji *Klavier*) zmieniał swe pierwotne znaczenie od połowy XVII wieku, kiedy to oznaczał ogólnie klawiaturę. Od połowy XVII wieku stosowany był na oznaczenie różnych gatunków klawiszowych instrumentów strunowych: najpierw klawesynu, szpinetu, klawikordu, potem *Hammerklavier* i współczesnego fortepianu. Ponadto termin *Clavier* oznaczał w XVIII wieku przede wszystkim klawikord, a po jego zaniknięciu, w XIX i XX wieku, pianino. Poszczególne typy instrumentów stosowano w większości wymiennie, jednak rozróżniano też w pojedynczych przypadkach pojedyncze modele. W niemieckojęzycznych dokumentach z drugiej połowy XVIII wieku np. w korespondencji rodziny Mozarta, na oznaczenie klawikordu używano: *Clavicord*, *Clavier: Clavikord* czy *das kleine Clavierl*. Klawesyn to *Flügel*, po angielsku *harpsichord*, po francusku *clavecin*, po włosku *clavicembalo*. *Hammerklavier* to *fortepiano* względnie *pianoforte*, albo – jako instrument w kształcie skrzydła – *Flügel-Fortepiano* względnie *Fortepiano Flügel*.

W wydawnictwach nutowych posługiwano się przede wszystkim typowymi w tym czasie określeniami francuskimi i włoskimi. W swych autografach do roku 1787 Mozart określał instrument klawiszowy cały czas jako *Cembalo* [klawesyn] i zmienił to określenie najpierw w *Sonacie skrzypcowej A-dur* KV 526 (24 VIII 1787), a potem całkowicie od *Tria C-dur* KV 548 (17 VII 1788) na *Pianoforte*. U Josepha Haydna podobna zmiana nastąpiła rok później, począwszy od *Sonaty fortepianowej Es-dur* Hob. XVI:49. Tą zmianą oznaczenia instrumentu (powstała

<sup>49</sup> S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 37.

<sup>50</sup> Por. M. Latham, *Pianos and harpsichords for Their Majesties*, „Early Music” 36 (2008) nr 3, s. 359–396. O fakcie tym może świadczyć również brak jakiegokolwiek wypowiedzi negatywnej w stosunku do klawesynu, w całej korespondencji rodziny Mozartów. Por. rozdział *Mozart a instrumenty klawiszowe*.

pomiędzy 1787 a 1789 rokiem) Haydn i Mozart naznaczyli rzeczywiście zastąpienie klawesynu przez *Hammerklavier* jako nowy, dominujący instrument klawiszowy<sup>51</sup>. W wydawnictwach muzyka solowa, kameralna i koncerty Mozarta i Haydna wydawane były aż do początków XIX wieku jako *Pour Clavecin Ou Forte Piano*. Wydawcy przez lata utrzymywali to nazewnictwo, aby za- dośćuczynić posiadaczom zarówno instrumentów szarpanych, jak i młoteczkowych. W tym kontekście niezbyt szczególnie wyodrębniany był klawikord, który ze względu na niskie koszty (ok. 10–20 procent kosztów jednomanuałowego klawesynu) był szeroko rozpowszechniony w kręgach mieszczańskich. Klawikord był idealnym instrumentem do muzycznej rozrywki w prywatnych kręgach, do ćwiczenia i komponowania, a także do akompaniamentu. Dopiero w czwartym dziesięcioleciu XIX wieku pojęcia takie jak *Clavier* zaczęły oznaczać współczesny fortepian czy *Flügel* – fortepian koncertowy. Na często wyrażane przypuszczenie, jakoby to ozna- czenie (*Clavier*) już w XVIII wieku służyło do oznaczenia *Hammerflügel* nie ma dowodów. Pogląd ten (Badura-Skoda) stał się podstawą do uznania *pianoforte* jako wyłącznego instru- mentu do historycznego wykonywania muzyki Mozarta. Jednakowoż należy przyznać, iż wów- czas, przynajmniej we Wiedniu, *Hammerflügel* w mowie potocznej czasami również mógł się nazywać *Flüg* czy *Fliegl*.

### Mozart a instrumenty klawiszowe

Do czasów pierwszej podróży (1762/1763) Mozart znał na pewno tylko instrumenty, które były w jego domu oraz z okolicy Salzburga, o których wiadomo tylko pośrednio. Z pewnością Leopold Mozart posiadał już w 1763 roku jeden (jedno- lub dwumanuałowy) klawesyn, prawdopodobnie też jeden szpinet i kilka klawikordów.

Najwcześniejsza wzmianka o występie Mozarta na instrumencie klawiszowym pochodzi z Wiednia z 9 października 1762, kiedy to Mozart występował przed hrabią Karlem von Zinzen- dorfem, gdzie grał na *Clavecin*. W informacjach prasowych z tamtego czasu również znajdują się wzmianki o występach Mozarta wraz z siostrą na *Clavessin* lub *Flügel*. Jedna z takich okazji nadarzyła się 13 października 1762 roku na dworze księżniczki Marii Teresy, gdzie Mozart wykonywał koncert na instrument klawiszowy kompozytora dworskiego G. Ch. Wagenseila – który osobiście odwracał mu kartki<sup>52</sup>.

Zachowała się większość klawiszowych instrumentów strunowych, na których Mozart mógł grać podczas kolejnych wizyt na dworze w latach 1762, 1773 i 1781. Są to w większości klawesyny<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Fakt ten jednak wcale nie oznacza braku możliwości wykonywania tej muzyki na klawesynach. Por. komentarz do nagrania: J. Haydn, *Die Klaviersonaten – CD 14*, Delta Music GmbH 2005: Christine Schornschein im Gespräch mit Clemens Goldberg.

<sup>52</sup> Por. S. Rampe, *Mozart und Klaviere seiner Zeit*, w: *Mozarts Claviermusik*, s. 37–45.

<sup>53</sup> Por. spis instrumentów w: S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 51–60.

Na początku swej wielkiej podróży po Europie w latach 1763–1766 rodzina Mozartów odwiedziła warsztat J. A. Steina, w którym Leopold Mozart kupił zachowany do dziś *Reiseclavier* – klawikord, na którym W. A. Mozart komponował aż do roku 1781. Rampe przypuszcza, iż jest możliwe, że już wtedy Mozart mógł poznać eksperymenty fortepianowe Steina, ale prawdopodobnie nie wykazywał nimi wtedy jeszcze zainteresowania. W dalszym przebiegu podróży przez Frankfurt nad Menem, Kolonię i Brukselę aż do Paryża, na ile wiadomo, można było usłyszeć W. A. Mozarta i jego siostrę wyłącznie na klawesynie i klawikordzie oraz na organach.

W Paryżu głównym zwolennikiem 7-letniego Mozarta był pochodzący z Ratyzbony konsul Friedrich Melchior baron von Grimm (1723–1807). Posiadał on duży paryski klawesyn z roku 1755, który to instrument prawdopodobnie widoczny jest na dużym portrecie rodzinnym z listopada 1763 roku i który prawdopodobnie był używany na dwa koncerty, zorganizowane przez von Grimma dla rodzeństwa Mozartów 10 marca i 9 kwietnia 1764 roku w Salle Felix. Mozart na pewno na tym instrumencie próbował lub nawet komponował swe sonaty KV 6–9 (1763/1764). Prawdopodobnie za pośrednictwem von Grimma udało się Mozartom dotrzeć w grudniu 1763 do Wersalu, gdzie rodzeństwo grało przed Ludwikiem XV. O instrumentarium, jakim dysponował w tym czasie Wersal, informuje nas dokładnie inwentaryzacja dokonana w roku 1780<sup>54</sup>. W momencie występu Mozartów znajdowały się tam co najmniej 23 klawesyny. Warto wspomnieć, iż najstarsze fortepiany w Paryżu ze *Stoss-* czy później z *Prellmechanik*, datowane są od roku 1759. Do instrumentów tych podchodzono jednak z rezerwą, co spowodowane było nie tyle względami brzmieniowymi czy mechaniką, ale faktem, że sprowadzanie tych instrumentów uważano za „inwazję”, ponieważ pochodziły z wrogiej wówczas Anglii. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w okresie rewolucji francuskiej. W Paryżu rodzina Mozartów weszła w kontakt z najważniejszymi kompozytorami: Johannem Schobertem (1735–1767), Johannem Gottfriedem Eckardem (1735–1809) i Jean-Antoine’em Honauerem (1737–1794). Eckard znany jest z tego, iż jako pierwszy opublikował w roku 1763 utwory na klawesyn, klawikord lub *pianoforte*. Wiadomo o nim jednak, że pod koniec życia posiadał tylko jeden instrument – klawesyn.

W kwietniu 1764 Mozartowie przybyli do Londynu, gdzie pozostali do lata 1765. Na ile da się udowodnić, W. A. Mozart grał tam tylko na klawesynach, szpinetach i organach. Wiadomo, iż odwiedzali budowniczych instrumentów klawiszowych – m.in. Jacoba Kirckmana i Burkarta Shudiego czy pochodzącego z Hamburga Fryderyka Neubauera.

W notatkach z podróży L. Mozarta pojawia się nazwisko Johannesza Zumpego, byłego pracownika warsztatu Shudiego, który w roku 1762 rozpoczął we własnym warsztacie seryjną produkcję fortepianów stołowych ze *Stossmechanik*, tworząc podwaliny późniejszego angielskiego budownictwa fortepianowego. Stąd wiadomo, że W. A. Mozart najpóźniej w tym czasie (1764/1765) poznał wczesne *Hammerklaviere*. Jak wynika z późniejszej korespondencji W. A. Mozarta (1781) musiał poznać on również instrument klawesyn z głosem 16’.

<sup>54</sup> M. Sibyl, *The Instruments of the King’s Library at Versailles*, „The Galpin Society Journal” 14 (1961), s. 34–36.

W drodze powrotnej rodzina Mozartów zatrzymała się na dłużej w Lyonie – w ważnym centrum francuskiego budownictwa klawiszowego. Tu mógł poznać W. A. Mozart klawesyny rodziny budowniczych Collesse i Christiana Krolla (zasięg klawiatur, najpóźniej od 1768 –  $F^1$ – $f^3$ ). Najczęstsza dyspozycja: 8', 8', 4'). Możliwe, że również poznał tam wczesne *Tafelklaviere* ze *Stoss-* lub *Prellmechanik*.

Pośród licznych sprawozdań z prasy, dzienników podróży i listów z czasów tej podróży po zachodniej Europie, pobycie w Salzburgu (1767–1769) i trzech długich podróży do Włoch 1769–1773, które W. A. Mozart odbył wraz ze swoim ojcem, z podróży do Wiednia (1773) i z czasu – do zimy 1774/1775 nie istnieje żaden dokument, z którego by wynikało, że Mozart grał na innych instrumentach niż klawesyn, szpinet, klawikord i organy. Tylko pośrednio można wnioskować, że po drodze mógł poznać również wczesne *Hammerklaviere* z *Stosszungen-* *Stoss*, czy *Prellmechanik*. Dokumentację instrumentów, na których grał Mozart podczas podróży do Włoch, opublikował w roku 1993 Marco Tiella<sup>55</sup>.

Najpóźniej od roku 1771 w nowym mieszkaniu W. A. Mozarta w Salzburgu stał klawesyn ( $F^1$ – $f^3$ , I: 8' 4', II: 8' 8' NL), który zamówił Leopold Mozart 11 stycznia 1770 w roku u budowniczego Christiana Ernsta Friedericiego (1709–1789) w Gerze (Vogtland). Instrument ten aż do czasu przeprowadzki W. A. Mozarta do Wiednia w roku 1781 służył mu jako główny instrument do ćwiczenia, jak również mógł być wykorzystywany na koncertach w Salzburgu.

Salzburski dwór zamówił natomiast ok. 1775 roku (najprawdopodobniej do dziś zachowany) *Tafelklavier* z *Prellmechanik* ( $F^1$ – $f^3$ ), jednak nie u dworskiego budowniczego Egedachera, lecz u Matthiasa Christiana Baumanna (1740–1816) w Zweitbrücken. Ponadto salzburska rezydencja posiadała – według inwentarza z 1805 roku<sup>56</sup> – co najmniej jeden dwumanuałowy klawesyn z czterema rejestrami i klawikord. Aż do 2 listopada 1777 roku (według listu L. Mozarta) nie było w Salzburgu prawdopodobnie *Hammerklavier* z *Prellzungenmechanik*. Sytuacja ta zmieniła się dopiero po roku 1780.

Nie ma wątpliwości że swe utwory klawiszowe w Salzburgu przynajmniej do roku 1777, a najwidoczniej jeszcze do 1780, i prawdopodobnie jeszcze podczas wizyty w 1783 roku w swym domu rodzinnym, W. A. Mozart wykonywał tylko na klawesynie i klawikordzie, w trakcie publicznych koncertów tylko na klawesynie, a na dworze najwyżej na *Tafelklavier* Baumanna czy innym podobnym instrumencie.

Na ile da się to udowodnić, pierwszy występ W. A. Mozarta na *fortepiano* (prawdopodobnie instrument Spätha) zimą 1774/1775 w Monachium miał postać konkursu-pojedyńku z bardzo znanym w południowych Niemczech wirtuozem Ignatzem Freiherrrem von Beecke (1733–1803). Mozart miał ze względu na braki w opanowaniu *Hammerklavier* przegrać ten pojedynek<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> M. Tiella, R. Vettori, *Stromenti per Mozart*, Longo, Rovereto 1991.

<sup>56</sup> K. Birsak, *Klaviere. Besaitete Tasteninstrumente des Salzburger Museum*, Salzburg Museum, Salzburg 1987, s. 13.

<sup>57</sup> O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel etc., 1961 (NMA X, 34), s. 138 (za: S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 42).



Obszerniej mowa jest o *fortepiano* w związku z wizytą W. A. Mozarta wraz z matką w Augsburgu (w czasie podróży do Mannheim i Paryża) w warsztacie J. A. Steina. Swoje sonaty KV 279–284, które powstały na początku 1775 roku w Monachium, opisuje W. A. Mozart<sup>58</sup>: „Już nieraz, tutaj i w Monachium, grałem z pamięci sześć moich sonat... Ostatnia – ta w D-dur, na fortepianie Steina brzmi niezrównanie”. Styl kompozytorski pozostałych sonat sprawia, iż pomyślane zatem prawdopodobnie na klawesyn, klawikord i *fortepiano*, nadają się w jednakowym stopniu na każdy z tych instrumentów.

W 1781 roku W. A. Mozart przeprowadził się do Wiednia i do dyspozycji miał początkowo klawikord. Zanim nabył *fortepiano*, do ćwiczenia i do występów służył mu *Hammerflügel* Steina należący do jego mecenasa artystycznego: Marii Wilhelmine Grafin Thun. W 1782 roku Mozart nabył *Hammerflügel* budowniczego Waltera, a w roku 1785 dokupił jeszcze – prawdopodobnie też Waltera, klawiaturę – część instrumentu – pedałową („ein grosses Forte piano pedale”), który był samodzielnym instrumentem. *Hammerflügel* zachował się do dziś – jednak ze zmienioną mechaniką<sup>59</sup>. Według Carla Thomasa Mozarta, Wolfgang lubił ten instrument szczególnie i trzymał go zarówno w swej pracowni, jak i zabierał na koncerty. Mimo to (czego nie mógł wiedzieć Carl Thomas Mozart) od 1781 roku miał Mozart do dyspozycji w domu swej przyszłej teściowej dwa klawesyny, przy czym jeden z nich posiadał *Machine* i miał głos 16'. W pałacu rosyjskiego konsula, gdzie Mozart był w większości angażowany do przynajmniej połowy lat 80., grywał też na klawesynie londyńskim – był to instrument kombinowany z roku 1780. Składał się on z jednomanałowego klawesynu ( $F^1$ – $f^3$ , 16', 8', 4', L) i *Hammerflügel* ze *Stosszungenmechanik* uderzającą od góry. Uczennica Mozarta Barbara von Ployer (1765–1811) wykonywała dedykowany jej *Koncert Es-dur* KV 449 (z 9 lutego 1784) na klawesynie 23 marca 1784 roku. Tego typu wykonania na klawesynach w domach mieszczańskich nie należały do rzadkości.

Rampe zauważa, iż w obszernej korespondencji rodziny Mozartów (nieporównywalnej do innych muzyków) brakuje jakiegokolwiek krytycznej wypowiedzi dotyczącej klawesynu, co pozwala dojść do wniosku, że instrumenty szarpane, przynajmniej do roku 1788, obok *Hammerklavier* uważano za stosowny instrument solowy.

W czasie pobytu w Paryżu (całej paryskiej podróży w 1778 roku) spotkał się Mozart tylko z instrumentami szarpanymi oraz dwoma fortepianami stołowymi, które nie odpowiadały jego wymaganiom technicznym. Nawet po przeprowadzce do Wiednia można było usłyszeć Mozarta podczas jego wyjazdowych koncertów na klawesynie: 1 października 1783 roku grał podczas odwiedzin w Salzburgu swój *Koncert fortepianowy C-dur* KV 415 na klawesynie – prawdopodobnie na instrumencie Christiana Ernsta Friedericiego<sup>60</sup> (choć jego prawykonanie miało miejsce 23 marca 1783 roku na *fortepiano*). Na jesieni 1787 koncertował Mozart w Pradze na klawesynie

<sup>58</sup> List z 17 października 1777: W. A. Mozart, *Listy*; Wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy, Ireneusz Dembowski, PWN, Warszawa 1991.

<sup>59</sup> Por. M. Latcham, *Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter*, „Early Music” 25 (1997) nr 3, s. 383–400.

<sup>60</sup> J. H. Eibl, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, Kassel etc., 1987, s. 42 (NMA X, 31, 1) (za: S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 43).

zachowanym do dziś dnia ( $E^1-e^3$ , I: 8', 4', II: 8', II-I) z roku 1722, a podczas pobytu na drezdeńskim dworze wystąpił 14 kwietnia 1789 roku ze swym *Koncertem D-dur* KV 537 (*Krönungskonzert II*) przed księżną saksońską „auf dem Flügel”, a jeszcze tego samego dnia na *fortepiano* przed elektorem saksońskim. Ostatecznie podtrzymywał Mozart do końca swego życia praktykę wykonywania dzieł orkiestrowych i operowych na głośniejszym klawesynie, tak np. 1787 roku przy prawykonaniu *Don Giovanniego* KV 527 w Pradze i na premierze *Czarodziejskiego fletu* KV 620 1 października 1791 w Wiedniu.

## Zakończenie

Jednym z kluczowych elementów współczesnego wykonawstwa historycznego stało się przekonanie, iż nie sposób jest zbliżyć się do wybranego stylu muzycznego, nie dysponując instrumentami, na które określona muzyka była przeznaczona i na jakich wykonywali ją kompozytorzy i wykonawcy jemu współcześni. Studiowanie techniki gry i interpretacji w oparciu o instrumenty historyczne stało się dziś – jak wiadomo, zjawiskiem powszechnym.

Pewnym fenomenem (być może wartym odrębnego zbadania) jest współczesna pianistyka, gdzie preferowane jest wykonywanie całej literatury fortepianowej na jednym tylko typie tego instrumentu. Być może przyczyny tkwią w samej interpretacji jego historii. Kolejne stadia przemian w budownictwie fortepianów potraktowano jako ewolucję, zaś „produkt finalny” uznano za doskonały. Wszystkie stadia pośrednie i niuanse w konstrukcji, mechanice i brzmieniu potraktowano jako niedoskonałe próby, będące jedynie namiastką absolutu, do którego dążyli tak budowniczy, jak i – w opinii niektórych autorów – kompozytorzy! Magia doskonałości współczesnych rozwiązań (w międzyczasie już jednak także historycznych) doprowadziła nawet do tego, iż kompozytorom najwyższej rangi odmawiano gustu muzycznego i negowano zasadność uprawianych przez nich wykonań muzycznych. Niejeden współczesny pianista na myśl o wykonaniu np. sonat Mozarta na klawikordzie czy klawesynie potrafi jedynie się skrzywić...

Niebywale szybki rozwoju różnych typów fortepianów w XIX wieku oraz konieczności unifikacji różnych rozwiązań spowodowała prawdopodobnie, iż fortepian postrzegany jest inaczej niż np. organy. Historia tego instrumentu jest nieporównywalnie dłuższa, poszczególne stadia przemian stylistycznych trwały dłużej, zaś raz zbudowany instrument był trwalszy od pozostałych instrumentów klawiszowych. Zależność między typem instrumentu a korespondującą literaturą muzyczną stała się tu mocniejsza niż w przypadku fortepianów, gdzie zależności te weszły w sferę niuansów i głębszej specjalizacji.

Wielu współczesnym muzykom sprawia trudność zaakceptowanie możliwości wykonania tej samej muzyki na różnych instrumentach klawiszowych alternatywnie. Fakt ten wynika z systemu kształcenia, który powszechnie uniemożliwia łączenie pokrewnych specjalności. W związku z tym muzyk wykształcony wyłącznie w oparciu o jeden idiom instrumentu, staje absolutnie bezradny w konfrontacji z instrumentem wprawdzie pokrewnym, jednak

o innym idiomie stylistycznym. Świadomość istnienia obszarów wspólnych oraz przenikania się technik gry na różnych instrumentach klawiszowych została całkowicie wyłączona z systemu szkolnictwa, a tym samym ze świadomości muzyków klawiszowych. Treści zawarte w powyższym artykule mają służyć lepszemu poznaniu zagadnień, o których mowa, oraz zachęcić indywidualnych muzyków do pracy nad interpretacją z uwzględnieniem różnych typów instrumentów klawiszowych.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Czasopisma

Ahrens Christian, *Neue Quellen zur Verwendung des Cembalos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, „Concerto” 150 (2000), s. 32–35.

Barth George, *Mozart Performance in the 19th Century*, „Early Music” 19 (1991) nr 4, s. 538–555.

Bodky Erwin, *Review: Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit by Hans Brenner*, „Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis”, D. 14de, 3de Stuk, 1935, s. 162–164.

Broder Nathan, *Mozart and the „Clavier”*, „The Musical Quarterly” 27 (1941) nr 4, s. 422–432.

Elste Martin, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, tłum. Cezary Zych, „Canor” 3 (1994), s. 37–44.

Hess Albert G., *The Transition from Harpsichord to Piano*, „The Galpin Society Journal” 6 (1953), s. 75–94.

Hogwood Christopher, *W obronie klawikordu*, tłum. Cezary Zych, „Canor” 17 (1997) s. 31–36.

Kinsky Georg, *Mozart-Instrumente*, „Acta Musicologica” Vol. 12, Fasc. 1/4, 1940, s. 1–21.

Kite Christopher, *The Day Still to Come When Mozart on a Steinway Will Be Regarded... as Necessarily a Kond of Transcription*, „Early Music” 13 (1985) nr 1, s. 54–56.

Koster John, *Review: Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna by Richard Maunder*, „The Galpin Society Journal” 52 (1999), s. 356–362.

Latcham Michael, *Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter*, „Early Music” 25 (1997) nr 3, s. 383–400.

- Latcham Michael, *Pianos and harpsichords for Their Majesties*, „Early Music” 36 (2008) nr 3, s. 359–396.
- Maunder Richard, *Mozart’s Keyboard Instruments*, „Early Music” 20 (1992) nr 2, s. 207–219.
- Neumann Frederic, *Dots and Strokes in Mozart*, „Early Music” 21 (1993) nr 3, s. 429–435.
- Nicholson Linda, *The Musician... Needs to Play Not One but Many Instruments, to Develop Not One Technique but Many*, „Early Music” 13 (1985) nr 1, s. 52–54.
- Philipp Michael, *Zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Tradition oder Renaissance? Das Cembalo im 19. Jahrhundert*, „Concerto” 88 (1993), s. 17–20, 89 (1994), s. 15–21.
- Rampe Siegbert, *Mozart und das Cembalo*, „Concerto” 60 (1991), s. 9–13, 61 (1991), s. 12–13, 63 (1991), s. 9–12, 64 (1991), s. 16–19.
- Rampe Siegbert, *Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit*, „Concerto” 104 (1995), s. 24–28, 105 (1995), s. 28–31.
- Russel Raymond, *The Harpsichord since 1800. Proceedings of the Royal Musical Association, 82nd Sess. (1955/6)* Published by: Taylor & Francis, Ltd., s. 61–74.
- Schott Howard, *From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary*, „Early Music” 13 (1985) nr 1, s. 28–38.
- Schott Howard, *The Harpsichord Revival*, „Early Music” 2 (1974) nr 2, s. 85–95.
- Weinwright David, *John Broadwood, the Harpsichord and the Piano*, „The Musical Times” 123 (1982) nr 1676, s. 675–678.

## 2. Opracowania

- Ahlgrimm Isolde, *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente*, t. 1, *Deutschsprachige Quellen*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 2005.
- Beste-Schmidt Thomas, *Kammermusik mit Klavier. Die Synthese von Konzertantem Stil und „Vernünftigen Gespräch”*, w: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, red. Matthias Schmidt, s. 177–219.
- Beurmann Andreas, *Das Buch vom Klavier*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2007.
- Brenning Ulrike, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts. Europäische Hochschulschriften*, Frankfurt am Main 1998.
- Brown Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, New York 1999.

- Bruhn Siglind, *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, Wydawnictwo Unia, Katowice 1998.
- Eighteenth-Century Keyboard Music*, red. Robert R. Marshall, Routledge-New York 2003.
- Gebhard Volker, *Schnellkurs Mozart*, Daumont, Köln 2005.
- Gudel Joachim, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, AM w Gdańsku, Prace specjalne 60, Gdańsk 2003.
- Harnoncourt Nikolaus, *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, Residentz Verlag 2005.
- Jackson Roland John, *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*, Routledge 2005.
- Levin Robert D., *Mozart's non-metrical keyboard preludes*, w: *The Keyboard in Baroque Europe*, ed. by Christopher Hogwood, Cambridge University Press 2003.
- Lexikon des Klaviers*, red. Christoph Kammertöns, Siegfried Mauser, Laaber Verlag 2006.
- Marguerre Karl, *Mozarts Kammermusik mit Klavier*, Werkbetrachtungen und Hinweise zur Interpretation Florian Noetzel, Wilhelmshaven 1999.
- Maunder Richard, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Oxford, Clarendon Press 1998.
- Mądry Alina, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka – stylistyka – dzieło*, Rhythmos, Poznań 2003.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*; Wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy, Ireneusz Dembowski, PWN, Warszawa 1991.
- Mozarts Klavier- und Kammermusik*, red. Matthias Schmidt, Laaber Verlag, 2006.
- Neumann Frederick, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton University Press, 1989.
- Rampe Siegbert, *Essey: "Hier ist doch das Clavierland" – Mozart und das Klavier*, w: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, red. Matthias Schmidt, Laaber Verlag 2006, s. 220–234.
- Rampe Siegbert, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter Kassel, 1995.
- Rampe Siegbert, *Vorwort* [przedmowa do reprintu facsimile *Klavierschule* D. G. Türka z roku 1789], Bärenreiter Kassel, 1997.
- Rosenblum Sandra R., *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988.
- Rowland David, *Early Keyboard Instruments. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2001.

Smallman Basil, *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

Wiese Walter, *Mozarts Kammermusik*, Amadeus Verlag 2001.

Wolf Christoph, *Vorwort [przedmowa do:]* Neue Mozart Ausgabe. Serie V, Werkgruppe 15, Band 3, *Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen*, Bärenreiter Kassel 1976.

### **3. Teksty źródłowe**

Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Faximile-Reprint der Ausgaben 1753, 1762, Bärenreiter Kassel 1994.

Türk Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, Bärenreiter Kassel 1997.

## HARPSICHORD OR PIANO? DIFFERENT CONCEPTS IN THE 18<sup>TH</sup> CENTURY KEYBOARD MUSIC

The article touches on the problem musicians come across while referring to compositions without a specified instrument they were meant for. This problem is particularly noticeable in the harpsichord music from the end of the 18<sup>th</sup> century when there were numerous keyboard instruments. Some of them, so to say, were at the end of their career (harpsichord, clavichord), others only at the beginning (piano). The author of the article is primarily interested in the dependency between the piano and the harpsichord, so he asks himself whether keyboard music from the Classical period can still be part of the harpsichord repertoire and to what degree harpsichord performances of Classical compositions can be justified in performance practice. The problem is discussed especially in reference to music by W.A. Mozart.

The article presents the history of views on the possibility of Mozart's works to be performed on historical instruments. It also provides the most up-to-date information on the position of the harpsichord at the end of the 18<sup>th</sup> century. The last part of the article discusses this instrument's role in the creative output of W.A. Mozart. It is mainly based on the latest knowledge Siegbert Rampe acquired in recent years.

**Keywords:** harpsichord, cembalo, clavicembalo, piano, Viennese piano, pianoforte, fortepiano, Hammerflügel, Tangentenflügel, keyboard instruments, Mozart, Haydn, Claviermusik, Stein, Shudi, Walter, square piano, Prellmechanik, Hammerklavier, Prellzungenmechanik.