

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE MUZYKI KLAWESYNOWEJ W II POŁOWIE XVIII WIEKU, CZ. 1. DYNAMIKA

Niniejszy artykuł, powiązany tematycznie z tekstem *Klawesyn czy fortepian? Różne koncepcje w wykonawstwie muzyki klawiszowej XVIII wieku*, opublikowanym przez autora w „Notesie Muzycznym” nr 1(9)2018, stanowi kontynuację rozważań na temat możliwości i sposobów wykonania muzyki okresu klasycyzmu, rozumianej współcześnie jako fortepianowa, na klawesynie. Ze wspomnianego artykułu wynika, że muzyka tego czasu wykonywana była na wielu typach dostępnych wówczas instrumentów klawiszowych. Obok klawesynów były to najczęściej klawikordy i ówczesne modele fortepianów, całkowicie odmienne od współczesnych.

Przystępując dzisiaj do wykonywania muzyki okresu klasycyzmu na klawesynie, musimy dokonać gruntownej weryfikacji współczesnych konwencji wykonawczych, którymi jest ona obarczona. Dzieła Mozarta czy Haydna nabiorą właściwego wyrazu dopiero wtedy, gdy sięgniemy po zasób manier właściwych dla tego instrumentu i opisanych w źródłach XVIII-wiecznych. Również sam wykonawca musi być przekonany do takiego kierunku i szukać sposobów interpretacji, opierając się na doświadczeniu, jakie zdobył, grając wcześniejszą literaturę na instrumentach historycznych, a nie późniejszą literaturę na współczesnych! Musi on sam ocenić, czy dana kompozycja nadaje się bardziej na klawesyn, klawikord, *pianoforte*¹ czy organy?

Paradoksalnie, na instrumencie, na którym w powszechnym mniemaniu nie da się realizować dynamiki, zagadnienie różnicowania siły dźwięku ma również znaczenie. Współcześnie dynamika zaliczana jest do niezmiennych – ustanowionych przez kompozytora elementów dzieła muzycznego. Samowolne zmiany w dynamice mogą oznaczać ingerencję w dzieło. Wyjątkiem bywa muzyka współczesna, gdzie często kompozytor określa swobodę wykonawcy w zakresie dynamiki. Warto zauważyć, iż w XVIII wieku dynamika nie występowała jako samodzielne pojęcie (tzn. nie używano słowa „dynamika”), ale zawsze była omawiana w związku ze wskazówkami wykonawczymi, w kontekście siły dźwięku, nacisku, lekkości, ale też *forte*, *piano* i innych oznaczeń. Kształtowanie siły dźwięku należało do obszaru wykonawstwa, dlatego jego notacja w utworze była najczęściej schematyczna, szcątkowa lub niekonsekwentna.

Wytyczne dotyczące tego zagadnienia przedstawione w rozdziałach poświęconych sztuce wykonawczej na instrumentach klawiszowych w podręcznikach XVIII-wiecznych, odnosiły się najczęściej do klawikordu, dającego możliwości wyrafinowanej realizacji niuansów dynamicznych. Ich dokładny zapis był jednak wręcz niemożliwy:

¹ W odniesieniu do historycznych fortepianów z końca XVIII wieku i początku XIX wieku wymiennie używane są określenia *pianoforte* i *fortepiano*.

Używając nawet najstaranniejszych określeń, nie da się opisać każdego wymaganego stopnia siły dźwięku. Niezależnie od tego, ile słów użyjemy, są one dalece niewystarczające, aby opisać wszystkie stopnie. Grający powinien sam wyczuć i ocenić, w jakim stopniu dynamicznym powinien przedstawić charakter danego miejsca. Oznaczenia *forte* i *piano* określają ekspresję tylko ogólnie; jakże przeładowany byłby zapis nutowy, gdyby każda nuta wymagająca szczególnego cieniowania miała być nimi oznaczona².

Na klawesynie oczywiście tego rodzaju cieniowanie nie jest możliwe, jednak jego brak nie jest wystarczającym powodem lub argumentem dla rezygnacji z wykorzystania tego właśnie instrumentu. Możemy przyjąć, iż w muzyce na instrumenty klawiszowe dynamika (rozumiana jako możliwość wpływania na siłę brzmienia poszczególnych dźwięków) nie odgrywała takiej roli, jak ma to miejsce dziś, i funkcjonowała w nieco innym kontekście.

W czołowych podręcznikach z epoki (J. J. Quantz³, C. Ph. E. Bach⁴, D. G. Türk⁵) nie istniała hierarchizacja instrumentów klawiszowych ze względu na jakąś szczególną ich cechę – np. możliwości dynamiczne. Wskazywano wprawdzie na pewną wyższość klawikordu nad innymi instrumentami klawiszowymi, ponieważ można było na nim wykonać w szybkim następstwie różnice dynamiczne dźwięku, a co za tym idzie – grać z o wiele większą ekspresją niż np. na klawesynie⁶. Jednak uwaga ta nie miała charakteru ogólnego – dotyczyła tylko części praktyki wykonawczej – mianowicie grania dla samego siebie, ponieważ klawikord był instrumentem bardzo cichym (co zresztą Türk traktował jako wadę⁷). W połowie XVIII wieku istniało tyle różnego rodzaju instrumentów klawiszowych⁸, że nie było jeszcze mowy o jakichś standardach czy priorytetach dotyczących barwy, siły czy sprawności mechaniki. Każdy instrument miał jakieś wady i jakieś zalety⁹. Do końca XVIII wieku na pewno nie było też mowy o wypieraniu klawesynu przez fortepian, a jeżeli proces taki był widoczny, to dokonywał się nierównomiernie w zależności od regionu. Nie jest też pewne, że to właśnie same tylko możliwości zróżnicowanego wydobywania dźwięku pod względem siły zdecydowały o przejściu dominującej roli przez fortepian w XIX wieku (skoro klawikord już to potrafił), czy raczej przyczyniła się do tego ogólna tendencja do zwiększania wolumenu brzmieniowego całego aparatu wykonawczego.

² Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weyten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Das bezefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhaupt würden aber diese Worte beygefügt werden müsse, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattierung verlangt, damit bezeichnet werden sollte. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, s. 348. Tłumaczenie własne.

³ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

⁴ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin 1753, 1762.

⁵ D. G. Türk, *Klavierschule...*, dz. cyt.

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ Tamże, s. 7-8.

⁸ Tamże, s. 2-3.

⁹ Tamże, s. 8-9.

W czasach Mozarta wiodącymi instrumentami były jeszcze klawesyn i klawikord¹⁰. Mimo iż *pianoforte* wchodziło do użytku, należy zdać sobie sprawę z faktu, iż były to instrumenty całkowicie odmienne od współczesnych, których brzmienie i technika gry bliższa była klawikordom czy klawesynom. W 1753 roku C. Ph. E. Bach tak opisywał instrumenty klawiszowe:

Oprócz wielu rodzajów instrumentów klawiszowych, które częściowo z powodu swoich wad pozostały nieznanne, lub jeszcze nie wszędzie zostały wprowadzone, mamy głównie dwa rodzaje, mianowicie klawesyn (*Flügel*) i klawikordy, które do dziś zyskały największe uznanie. Klawesyny są potrzebne ogólnie do muzyki mocniejszej, klawikordy do grania samemu. Nowe fortepiany jeśli są wykonane trwale i dobrze, mają wiele zalet. Nie bacząc na to, ich użycie wymaga szczególnego studiowania i nie jest osiągalne bez trudu. Dobrze się one sprawdzają w grze w pojedynkę lub w muzyce niezbyt silnej [głośniej]. Myślę jednak, że dobry klawikord, pomijając słaby dźwięk, ma wszystkie piękności z nim wspólne, a ponadto jeszcze *Bebung* i *Tragen der Töne*, dzięki którym każdy dźwięk po jego zagraniu może jeszcze wzmocnić. Klawikord jest więc tym instrumentem, dzięki któremu wykonawcę można ocenić w sposób najdokładniejszy¹¹.

C. Ph. E. Bach wskazuje zatem na wyższość klawikordu nad *fortepiano*, dzięki możliwości wpływania na dźwięk jeszcze po jego odezwaniu się – to cecha, której nie będą już mieć kolejne instrumenty klawiszowe. Bach w dalszym paragrafie mówi o konieczności grania utworów wymiennie i stwierdza, że każdy, kto gra na instrumentach klawiszowych („Clavirist”), powinien posiadać dobry klawesyn i klawikord. Następnie wskazuje na ważny element metodyczny, mówiąc, iż ten, kto potrafi dobrze grać na klawikordzie, będzie też potrafił osiągnąć to samo na klawesynie, jednak nie na odwrót!¹². Jest rzeczą charakterystyczną, iż przy tej okazji nie wspomina on o problemie braku możliwości wpływania na siłę pojedynczego dźwięku na klawesynie – problemie, który dziś stawiany jest często jako główny argument dzielący literaturę na klawesynową (bez dynamiki) i fortepianową (z dynamiką) w miejscu, gdzie podział taki nie istniał. Możemy założyć, że gdyby istniał problem podziału literatury na tę, którą możemy wykonać na instrumencie „dynamicznym”, a tę, którą wykonuje się na „niedynamicznym”, zostałyby on wspomniane.

Brak możliwości wpływania na dynamikę pojedynczych dźwięków na klawesynie, podobnie jak na organach, nie był przeszkodą do tego, aby przez wieki powstawały arcydzieła przeznaczone na te właśnie instrumenty. Ważniejsze wydaje się więc pytanie o to, czy brak

¹⁰ S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, s. 22-23.

¹¹ „Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, haupsächlich zwei Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Bayfall erhalten haben. Jene braucht man insgemein zu starcken Musicken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte Piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Trectirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiert werden muss. Sie thun gut beym allein spielen und bei einer nicht gar zu starck gesetzten Music, ich glaube aber doch, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die *Bebung* und das *Tragen der Töne* voraus hat, weil ich nach dem Anschlag noch jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, woraus man einen Claviristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.” C. Ph. E. Bach, dz. cyt., s. 8.

¹² Tamże, s. 11.

możliwości zróżnicowania dynamicznego poszczególnych dźwięków wiąże się z brakiem możliwości grania ekspresyjnego na klawesynie? Zagadnienie to porusza w swym krótkim traktacie François Couperin, wskazując na zabiegi artykulacyjne ożywiające interpretację:

Dźwięki klawesynu, będąc z góry ustalone, każdy z osobna, w konsekwencji nie mogą narastać ani być wyciszane; twierdzenie, że można w ten instrument tchnąć ducha, wydawało się nie do utrzymania. Dzięki własnym staraniom w tym względzie, którymi wykształciłem skromny dar otrzymany z nieba, chciałem podjąć próbę wyjaśnienia, dzięki czemu pozyskałem to szczęście, aby poruszyć ludzi dobrego gustu [...]. Wrażenie, o którym mówię, zawdzięcza swój efekt jednoczesnemu zastosowaniu zerwania dźwięku (*cessation*) i opóźnieniu (*suspension*) użytych w odpowiednim miejscu i zgodnie z charakterem, jaki wymaga melodia preludów i utworów. Te dwa ozdobniki, dzięki temu, że są przeciwstawne, powodują u słuchacza niepewność tego rodzaju, że w miejscu, gdzie instrumenty smyczkowe nabrzmiewają dźwięk, powstrzymanie dźwięku klawesynowego (dzięki odwrotnemu działaniu) przekazuje uchu to samo wrażenie¹³.

Problem braku możliwości zmian dynamicznych na klawesynie był omawiany wprawdzie w XVIII wieku, ale nie w kontekście utworów solowych, lecz w kontekście akompaniamentu na jednomanuałowym instrumencie, na którym realizacja dynamiki była możliwa jedynie za pomocą dobierania odpowiedniej faktury. C. Ph. E. Bach określał ten stan rzeczy jako „niedoskonałość instrumentu” (*Unvollkommenheit des Instruments*), która najczęściej wpędzała w zakłopotanie akompaniatora¹⁴. Jednak (według C. Ph. E. Bacha) „niedoskonałość” ta wydaje się już usunięta dzięki wynalazkowi pana Solefelda¹⁵, który wynalazł *Fusstritt* (*Machine*) pozwalający włączać i wyłączać rejestry w czasie gry¹⁶. Jeśli chodzi o akompaniament, to nawet mimo wynalezienia *Fusstritt*, klawikord i fortepiano przewyższają nieco klawesyn i organy dzięki możliwości różnorodnego wykonania *forte* i *piano*¹⁷.

Warto zauważyć, że powyższe uwagi Bacha dotyczą muzyki kameralnej – akompaniamentu, a nie muzyki solowej. Podaje on reguły dotyczące realizacji *forte* i *piano* w przypadku organów i klawesynu dwumanuałowego. *Fortissimo* i *forte* należy grać na najmocniejszym manuale.

¹³ Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés, ni diminués, il a paru presque insoutenable jusqu'à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument ; cependant, par les recherches dont j'ai appuyé le peu de naturel que le ciel m'a donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j'ai su acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût [...]. L'impression sensible que je propose, doit son effet à la cessation, et à la suspension des sons, faites à propos, et selon les caractères qu'exigent les chants des preludes, et des pièces. Ces deux agréments par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée, en sorte que dans les occasions où les instruments à archet enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée. F. Couperin, *L'Art de toucher de Clavecin*, Paris 1716, s. 15-16. Tłumaczenie własne.

¹⁴ C. Ph. E. Bach, dz. cyt., s. 245.

¹⁵ Jest to jeden z dwóch ważnych wynalazków konstrukcyjnych dotyczących klawesynu, jakie pojawiły się w latach 60. XVIII wieku. Bach pisze o *Fusstritt*, rozpowszechnionym raczej pod nazwą *Maschin* (lub angielską: *Machine stop*). Za pomocą pedału i odpowiedniej dźwigni możliwe było kolejne włączanie rejestrów klawesynowych. Innym ważnym wynalazkiem, którego Bach mógł jeszcze nie znać, był tzw. *Venezian swell* lub *Nag's head swell* – żaluzja, na wzór organowej szafy ekspresyjnej, zamontowana horyzontalnie pomiędzy strunami a klawesynu. Umożliwiała ona cieniowanie dźwięku po jego wydobyciu. Oba wynalazki rozpowszechnił w Anglii budowniczy klawesynów – Burkat Shudi (1702-1773). Por. S. Rampe, dz. cyt., s. 25.

¹⁶ C. Ph. E. Bach, dz. cyt., s. 245.

¹⁷ Tamże.

W przypadku akordów konsonansowych możliwe jest też dwojenie wszystkich składników, zaś w przypadku dysonansów dwoić powinno się tylko składniki konsonansowe, przy czym w obu wypadkach konieczne jest zachowanie dźwięku basowego – podstawowego. Podwajanie to nie powinno mieć miejsca w niskim rejestrze, ale tuż obok prawej ręki, po to, aby harmonia obu rąk graniczyła ze sobą i nie powstała wolna przestrzeń. Samo tylko podwojenie nuty basowej lewą ręką o oktawę niżej ma również przenikliwy efekt i jest nieodzowne, gdy nuty basowe nie są zbyt szybkie i mogą być łatwo wykonane. W fudze, gdy wchodzi temat, w imitacjach, które powinny być wykonane mocniej, bardzo dobrze sprawdzają się takie podwojenia dźwięku basowego. Jeżeli jednak w temacie czy w innej muzycznej myśli, która wymaga szczególnego wyrazu, występują bujne figuracje, które nie mogą być dobrze wykonane jedną ręką w oktawach, wówczas podwaja się przynajmniej nutę główną, a pozostałe należy grać normalnie (przykład 1)¹⁸.



Przykład 1. Dwojenie dźwięków basowych w figuracji, C. Ph. E. Bach, *Versuch....*, s. 246

W *mezzoforte* lewa ręka z dźwiękami basowymi może grać na manuale mocniejszym, podczas gdy prawa gra swą harmonię na słabszym. W *piano* obie ręce grają na słabszym manuale. *Pianissimo* wykonuje się na tymże manuale poprzez zmniejszenie faktury. Aby taki sposób wykonania dobrze zadziałał, należy bardzo uważnie słuchać głosu solowego, ponieważ dynamika nie zawsze jest dokładnie rozpisana i zależy od swobody osoby, która go wykonuje¹⁹.

Podobne stanowisko zajmuje Quantz:

Granie mocno i słabo zwłaszcza na jednomanualowym klawesynie, nie może być wyrażone w sposób tak płynny, jak na instrumencie, który nazywa się *Pianoforte*, gdzie struny nie są szarpane piórkami, ale uderzane młoteczkami. Jednak nie zważając na to, w przypadku klawesynu wiele zależy od rodzaju wydobycia dźwięku. Dlatego, podczas wykonywania na nim *piano*, pomocne będzie zarówno ograniczenie uderzenia, jak i zmniejszenie ilości głosów, a w *forte* mocniejsze uderzenie i zwiększenie liczby głosów w obu rękach²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 246.

¹⁹ C. Ph. E. Bach, dz. cyt., s. 245–246.

²⁰ Das stark und schwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Clavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrückt werden, als auf dem Instrumente, welches man Pianoforte nennet, allwo die Seyten nicht mit Federn gerissen, sondern durch Hämmer angeschlagen werden: dessen ungeachtet aber, kömmt doch, bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an. Man kann sich deswegen auf demselben, bey dem Piano, so wohl Mäßigung des Anschlages, als durch die Verminderung der Stimmen; und bey dem Forte, durch stärkeres Schlagen, und durch die Vermehrung der Stimmen in beyden Händen, helfen. J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung....*, dz. cyt., s. 225–226.

Właściwe rozumienie dynamiki jest związane nie tylko z fakturą, ale także z budową harmoniczną utworu. Dysonans powinien być zagrany głośniejsz niż zwykła harmonia. Cytowani tu autorzy wskazują na klasyfikację dysonansów w zależności od ich rodzaju, podporządkowując się ich oddziaływaniu danemu stopniowi dynamicznemu. Tak więc według Quantza powstają trzy kategorie dynamiczne: *mezzo forte*, *forte* i *fortissimo*, do których przyporządkowane zostały następujące rodzaje akordów²¹:

mezzo forte: sekunda + kwarta, kwinta + seksta wielka, seksta wielka + tercja mała, septyma mała + tercja mała, septyma wielka

forte: sekunda + kwarta zwiększona, tryton + seksta mała

fortissimo: sekunda zwiększona + kwarta zwiększona, tercja + kwarta zwiększona, tryton + seksta wielka, seksta zwiększona, septyma mała, septyma wielka + sekunda i kwarta

Do tej klasyfikacji Quantz dodaje kompozycję *Adagio (Affettuoso di molto)* własnego autorstwa. Na jej przykładzie proponuje on ćwiczenie opisanego przez siebie sposobu „dynamicznej” realizacji harmonii. Jego zdaniem takie wolne tempo najbardziej sprzyja dokładnemu wyrażeniu różnorodności dysonansów. Partia basu zaopatrzona jest w oznaczenia dynamiczne, których realizacja ma się opierać na podanych wytycznych bazujących na klasyfikacji dysonansów na trzy grupy. Opis realizacji tej dynamiki odnosi się również do klawesynu.

²¹ J. J. Quantz, dz. cyt., s. 228.

Affettuoso di molto

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Affettuoso di molto'. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *pp*. Trills (*tr*) are indicated above several notes. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes, often with a '+' sign indicating a grace note. The bass line features a steady eighth-note accompaniment throughout.

System 1:
 Treble: *p* *mf* *f* *mf* *f* *p* *mf*
 Bass: *p* *mf* *p* *f* *p* *mf*

System 2:
 Treble: *f* *p* *mf* *p* *f* *ff* *p* *f* *p* *mf*
 Bass: *f* *p* *mf* *p* *f* *ff* *p* *f* *p* *mf*

System 3:
 Treble: *p* *mf* *ff* *p* *f* *p*
 Bass: *p* *mf* *ff* *p* *f* *p*

System 4:
 Treble: *pp* *f* *p* *mf* *ff* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *p*
 Bass: *pp* *f* *p* *mf* *ff* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *p*

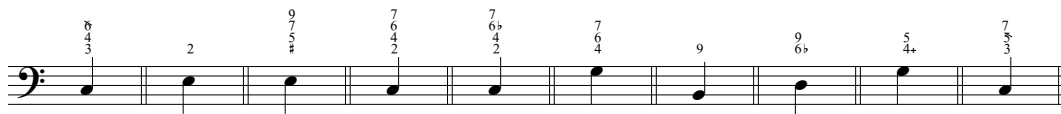
mf f ff p f p pp f p
pp mf f ff p mf f p mf p f p
f p ff p pp ff
p mf p pp f p f p pp

Przykład 2. J. J. Quantz, *Affettuoso di molto, Versuch...*, dz. cyt, Tab. XXIV

[...] zakładam, że akordów konsonujących granych do sola w *adagio* nie należy wykonywać najmocniej, lecz należy akompaniować w ogóle *mezzo piano*, aby zachować sobie możliwość, gdzie to będzie konieczne, grania mocniej lub słabiej. Gdy w niektórych miejscach zanotowane jest *piano* lub *pianissimo*, wówczas dysonanse tam występujące powinny być wykonane z proporcjonalną siłą, w ten sposób, że w *pianissimo* dysonanse z trzeciej klasy otrzymają siłę tylko z pierwszej, a w *piano* – siłę z drugiej klasy, zaś pozostałe, według tego stosunku zostaną złagodzone. W przeciwnym razie, jeśli przejścia między akordami będą zbyt gwałtowne, sprawią słuchaczowi więcej przykrości niż przyjemności. Tym sposobem akompaniowania chcemy stworzyć naśladownictwo głosu ludzkiego i takich instrumentów, które posiadają zdolność narastania i opadania dźwięku. Oczywiście do tego sposobu akompaniowania na klawesynie wiele musi wnieść również umiejętność oceny i subtelne odczucia duszy²².

²² Ich habe zu diesem Beyspiele ein Adagio erwählet; denn dieses Zeitmaaß ist, zu genauer und deutlicher Ausdrückung der Verschiedenheit der Dissonanzen, das bequemste. Ich setze dabey voraus, daß man die consonirenden Accorde des Adagio zu einem Solo nicht in der äußersten Stärke, sondern überhaupt *mezzo piano*

Również Türk rozróżnia stopnie dynamiczne poszczególnych dysonansów i podaje przykłady nutowe dla akordów mocno dysonujących, które powinny zostać zagrane mocno i mniej dysonujących, wymagających słabszego uderzenia (przykłady 3 i 4)²³.



Przykład 3. Akordy mocno dysonujące, wymagające mocniejszego wykonania, D. G. Türk, *Klavierschule*, s. 351



Przykład 4. Akordy mniej dysonujące, wymagające słabszego wykonania, D. G. Türk, *Klavierschule*, s. 351

Siła, z jaką akord należy zagrać, zależy również od kontekstu harmonicznego. Mocniej zagrane powinny być akordy, dzięki którym następuje nagłe przejście do innej tonacji, oraz akordy zwodnicze. Im bardziej zaskakujący efekt lub dalsza tonacja, tym mocniej akord powinien być zagrany (przykłady 5 i 6):

Przykład 5. Akordy, dzięki którym następuje nagłe przejście do innej tonacji, D. G. Türk, *Klavierschule*, s. 351-352

accompagniren müsse, damit man den Vortheil behalte, wo es nöthig ist, schwächer und stärker spielen zu können. Wenn aber an einigen Orten piano oder pianissimo dabey gesetzt ist; so müssen alsdenn, die darinne vorkommenden Dissonanzen, mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrucket werden; dergestalt, daß bey dem Pianissimo die Dissonanzen aus der dritten Classe, nur die Stärke von der ersten; und bey dem Piano die Stärke von der zweyten Classe bekommen: die übrigen aber nach diesem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn solcher mit einer allzu großen Heftigkeit geschähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken. Man will durch diese Art zu accompagniren, eine Nachahmung der Menschenstimme, und solcher Instrumente, welche das Wachsen und Verlieren des Tones in ihrer Gewalt haben, anstellen. Es muß aber freylich auch, bey dieser Art mit dem Clavicymbal zu accompagniren, die gute Beurtheilungskraft, und eine feine Empfindung der Seele, ein vieles wirken. J. J. Quantz, dz. cyt., s. 229.

²³ D. G. Türk, dz. cyt., s. 351.

Przykład 6. Przykłady rozwiązań zwodniczych, D. G. Türk, *Klavierschule*, s. 352

Powyższe wypowiedzi świadczą o istnieniu w XVIII wieku zależności pomiędzy budową harmoniczną, dynamiką i fakturą kompozycji. Dynamika wynikała z harmonii, a w przypadku realizacji *basso continuo* wykonawca powinien kształtować fakturę zgodnie z budową harmoniczną. Jeśli pojawia się harmonia mocna, wówczas mamy do czynienia z *forte*. Granie *piano* czy *pianissimo* ostrych dysonansów wydaje się cechą późniejszych kompozycji. Znaczenie ma również sam układ i pozycja dźwięków w akordzie dysonansowym. Układ skupiony, np. w akordzie zmniejszonym, daje efekt brzmienia mocniejszego, zaś ten sam akord zagrany w układzie rozległym, daje brzmienie słabsze²⁴.

Dalsze możliwości kształtowania dynamiki za pomocą faktur, proponowane przez Quantza w przypadku gry na klawesynie jednomanuałowym²⁵:

- *piano*, poprzez zmniejszenie liczby głosów i słabsze uderzenie;
- *mezzo forte*, poprzez podwojenie oktawy w basie;
- *forte*, przez podwojenie oktawy w basie oraz ewentualnie podwojenie niektórych składników konsonansowych w partii lewej ręki;
- *fortissimo*, poprzez szybkie łamanie akordów z dołu do góry, podwojenie oktaw i konsonansów oraz poprzez szybsze i gwałtowniejsze uderzenie.

Na klawesynie dwumanuałowym mamy oczywiście do dyspozycji dodatkowo drugi manuał dla *pianissimo*. Na klawesynie jakość dźwięku również zależy od uderzenia i sposobu wydobywania dźwięku:

Nie zważając na to, iż można by myśleć, że na tym instrumencie nie wszystko zależy od wykonawcy, ale od samego instrumentu [tzn. że grający nie ma żadnego wpływu na dźwięk], doświadczenie pokazuje, że w zależności od tego, kto gra, dźwięk jest raz lepszy raz gorszy. Przyczyna tego musi leżeć w sposobie uderzenia, które każdy ma inne. Efekt zależy od tego, czy odbywa się ono dla każdego palca z tą samą siłą i naciskiem oraz właściwym ciężarem; czy strunom zostawi się dostatecznie dużo czasu, aby bez przeszkód mogły zostać wprawione w sobie właściwe drgania; albo czy palce naciska się z za dużym spokojem i poprzez brak odpowiedniego przyspieszenia ruchu nie nadaje się im dostatecznej siły,

²⁴ J. J. Quantz, dz. cyt., s. 230.

²⁵ Tamże.

aby dzięki dłużej trwającym drganiom uzyskać dłuższy dźwięk. Wszystko po to, aby uniknąć wady, jaką ten instrument ma z natury, mianowicie to, że dźwięków nie można ze sobą łączyć. Wiele zależy też od równomiernej siły uderzenia palców. Nierówności mogą wynikać z przyzwyczajenia, aby jedne palce prostować, a inne podginać, co powoduje nie tylko nierówności w sile dźwięku, ale również uniemożliwia wykonanie szybkich pasaży w sposób okrągły, wyraźny i przyjemny²⁶.

Quantz był zatem zwolennikiem bardzo subtelnego różnicowania dynamiki zarówno w obszarze faktury, jak i sposobu wydobycia dźwięku. „Wadą” klawesynu nie jest, jak czytamy, brak możliwości dynamicznych, ale brak możliwości grania ścisłego *legato*.

Z powyższych analiz wynika, iż dynamika może być rozumiana szerzej niż tylko zagranie ciszej lub głośniej w oznaczonym miejscu. Dynamika może być zawarta również już w samej fakturze kompozycji, a jej oznaczenia stanowią czasami tylko dodatkowy komentarz.

Pytanie o to, czy dynamika była tym czynnikiem, który spowodował wyparcie klawesynu przez fortepiany, oraz o to, jak wielkie znaczenie miały te (dynamiczne) właściwości instrumentu, wydaje się zasadne w kontekście twórczości Mozarta. W obszernie zachowanej korespondencji członków rodziny Mozarta brak jest jakiegokolwiek krytyki odnoszącej się do klawesynu. Można więc założyć, że Mozart traktował klawesyn jako stosowny instrument do muzyki solowej²⁷. Z kolei to, co Mozart cenił najbardziej w fortepianach Johanna Andreasa Steina (1729-1792), to nie możliwości dynamiczne, ale przede wszystkim dobre tłumienie i sprawność mechaniki oraz solidna konstrukcja:

Zanim poznałem instrumenty jego [Steina] roboty, najbardziej ceniłem fortepiany Spätha, teraz jednak oddaję pierwszeństwo steinowskim, bo lepiej od ratybońskich tłumią dźwięki. Kiedy uderzam mocno, to na klawiszu palec mogę zatrzymać lub podnieść, a dźwięk i tak zginie zaraz po uderzeniu. Jakkolwiek by w klawisz uderzyć, dźwięk zawsze jest jednaki, nie brzęczy, nie jest za głośny ani za cichy i zawsze, po każdym uderzeniu odzywa się niezawodnie, słowem – jest zawsze taki sam. [...] Jego instrumenty różnią się tym od innych że mają mechanizm wymykowy, a na stu budowniczych nawet jeden się o to nie troszczy²⁸.

²⁶ Wie auf einem jeden Instrumente der Ton auf verschiedene Art hervor gebracht werden kann; so verhält es sich auch gleichergestalt mit dem Clavicymbal: ungeachtet man glauben sollte, daß es bey diesem Instrumente nicht auf den Spieler, sondern nur auf das Instrument allein ankäme. Dennoch giebt es die Erfahrung, daß wenn das Instrument bald von dem einen, bald von den andern gespielt wird, der Ton von dem einem besser als von dem andern heraus gebracht wird. Die Ursache davon muß folglich auf den Anschlag, den ein jeder verschieden hat, ankommen: ob derselbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geschieht; ob man den Seyten die gehörige Zeit gönnet, daß sie ihren Schwung ungehindert machen können; oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelassenheit niederdrückt, und ihnen nicht, durch einen Schneller, eine gewisse Kraft giebt, daß die Seyten, um den Ton länger auszuhalten, in eine langer anhaltende Zitterung versetzt werden können; um den Fehler, so dieses Instrument von Natur hat, daß sich die Töne nicht, wie auf andern Instrumenten, an einander verbinden, so viel als möglich ist zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit einem Finger stärker als mit dem andern stößt. Dieses kann daraus folgen, wenn man sich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszustrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verursacht; sonder auch hinderlich ist, geschwinde Passagen rund, deutlich und angenehm vorzutragen. J. J. Quantz, dz. cyt., s. 231.

²⁷ Por. S. Rampe, *Mozarts Claviermusik...*, s. 45

²⁸ W. A. Mozart, *Listy*; Wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy, Ireneusz Dembowsky, PWN, Warszawa 1991, s. 170.

W opisie tym mowa jest o instrumentach z mechaniką zwaną później „wiedeńską”, z tzw. wymykiem (*Prellungenmechanik*) w przeciwieństwie do licznych wtedy jeszcze mechanik bez wymyku. W tym samym liście, tym razem w kontekście organów, również mamy do czynienia z wypowiedzią Mozarta świadczącą o jego stosunku do problemu dynamiki:

Pan Stein był bardzo zdziwiony, kiedy mu powiedziałem, że chciałbym zagrać na jego organach²⁹, bo organy są moją pasją:

– Jak to możliwe – zapytał – by pan, wielki pianista, chciał grać na instrumencie pozbawionym miękkości i wyrazu, gdzie nie ma ani piano, ani forte, a wszystko jest zawsze jednakowe?

– To nic nie znaczy. W moich oczach i dla moich uszu organy są królem instrumentów³⁰.

Podsumowanie

Możliwość realizacji dynamiki, rozumianej jako możliwość wpływania na siłę pojedynczych dźwięków, nie jest warunkiem koniecznym do wykonania kompozycji klawiszowych z okresu drugiej połowy XVIII wieku. Nie jest też cechą porządkującą instrumenty klawiszowe w określonej hierarchii wartości. Wśród XVIII-wiecznych źródeł trudno doszukać się wypowiedzi, z których wynikałoby, iż klawesyny były postrzegane jako gorsze od innych instrumentów klawiszowych ze względu na brak możliwości kształtowania dynamiki pojedynczych dźwięków. Kompozytorzy sami grali, a nawet rekomendowali wykonywanie utworów klawiszowych na ich różnych odmianach (C. Ph. E. Bach). W centrum uwag dotyczących wykonania stoją zagadnienia związane z ekspresją. Dynamika nie jest jedynym środkiem sprawiającym, że wykonanie staje się pełne wyrazu. W przypadku klawesynu możliwe jest granie z ekspresją, jednak uzyskuje się ją za pomocą zabiegów artykulacyjnych, niuansów agogicznych, dzięki odpowiedniemu sposobowi uderzenia klawisza i odpowiedniemu doborowi faktury w grze *basso continuo*. O tym, czy dana kompozycja nadaje się na klawesyn, musi zdecydować sam wykonawca w oparciu o swe doświadczenie.

²⁹ Stein był również budowniczym organów.

³⁰ W. A. Mozart, dz. cyt., s. 170–171.

BIBLIOGRAFIA

- Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Faximile-Reprint, wyd. Bärenreiter 1994.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*; Wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy, Ireneusz Dembowski, PWN, Warszawa 1991.
- Quantz Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Reprint der Ausgabe, Berlin 1752, wyd. Bärenreiter 1997.
- Rampe Siegbert, *Essey: „Hier ist doch das Clavierland“ – Mozart und das Klavier, w: Mozarts Klavier- und Kammermusik*, Herausgegeben von Matthias Schmidt, wyd. Laaber 2005.
- Rampe Siegbert, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, wyd. Bärenreiter, 1995.
- Rampe Siegbert, *Vorwort* [przedmowa do reprintu facsimile *Klavierschule* D. G. Türka z roku 1789], wyd. Bärenreiter, 1997.
- Türk Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, wyd. Bärenreiter 1997.

PERFORMANCE TOPICS IN HARPSICHORD MUSIC IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY – PART 1

The present article is connected in terms of its topic with the text entitled *Harpsichord or piano? Different concepts in the 18th century keyboard music* published by the author in “*Notes Muzyczny*” no. 1 (9) 2018, and it is the continuation of the discussion on the capacities and ways of performance of music from the Classical period, which is now understood as piano music, on the harpsichord.

Subsequent parts will touch on peculiar performance topics connected with the role of the harpsichord in that period: the understanding and rendering of the dynamics, the performance of arpeggios, and the ornamentation. The starting point of the author’s deliberations is the textbook by Daniel Gottlob Türk entitled *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. (Leipzig, Halle 1789) and textbooks by other theoreticians of that period (J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach), as well as modern publications (F. Neumann, C. Brown, S. Rampe, J. Trinkewitz).

The possibility of the rendering of the dynamics understood as the capacity to influence the strength of single sounds is not the necessary condition for performing keyboard compositions from the second half of the 18th century. Neither is it the feature placing keyboard instruments in any particular hierarchy of values. In the 18th century sources it is hard to find any opinions stating that harpsichords were perceived as worse than other keyboard instruments due to the impossibility of shaping the dynamics of individual sounds. The most significant remarks referring to the performance are the topics connected with expression. The dynamics is not the only mean thanks to which a performance becomes expressive. It is possible to play in an expressive way on the harpsichord, yet it is achieved thanks to articulatory measures, agogic nuances, the right way of hitting keys and the proper selection of texture while playing *basso continuo*.

Keywords: Dynamics, harpsichord, classical music, piano, clavichord, performance mannerisms