

III.

Twórczość na instrumenty klawiszowe Carla Philippa Emanuela Bacha

1. Zarys życia, działalności i twórczości na instrumenty klawiszowe Carla Philippa Emanuela Bacha

Carl Philipp Emanuel Bach urodził się 8 marca 1714 roku w Weimarze. Był drugim synem Jana Sebastiana Bacha z pierwszego małżeństwa, z Marią Barbarą. Na ojca chrzestnego został wybrany G. Ph. Telemann. Gdy Carl Philipp Emanuel miał trzy lata (wówczas jego starszy brat, pierwszy syn Jana Sebastiana – Wilhelm Friedemann miał lat 7), rodzina przeniósła się do Köthen. W wieku siedmiu lat, po śmierci jego matki, ojciec zawarł drugie małżeństwo, z Anną Magdaleną. Jako dziewięcioletni chłopiec osiadł z rodzicami i rodzeństwem w Lipsku, gdzie Jan Sebastian otrzymał posadę kantora w kościele św. Tomasza. W Köthen ojciec posłał Carla Philippa Emanuela do luterkańskiej szkoły, a nie do lepiej wyposażonej szkoły kalwińskiej, co ujawnia konserwatywne zapatrywania Jana Sebastiana. W Lipsku natomiast obaj – Carl Philipp Emanuel i Wilhelm Friedemann – byli uczniami *Thomasschule*, gdzie uczęszczali na zajęcia z takich przedmiotów jak: język ojczysty, greka, łacina¹, historia, geografia i matematyka.

Carl Philipp Emanuel jasno wyraził w swojej *Autobiografii*, że nigdy nie miał innego nauczyciela muzyki poza swoim ojcem i nigdy nie uczył się gry na innym instrumencie, tylko na instrumencie klawiszowym². W wieku 11 lat potrafił już zagrać a vista wszystkie dzieła swojego ojca przeznaczone na instrumenty klawiszowe³. Carl Philipp Emanuel prawie w ogóle nie podróżował w ciągu swojego długiego życia. A warto zaznaczyć, że w tym czasie muzycy podróżowali bardzo dużo, szczególnie do

¹ G. Ottenberg wspomina w monografii o kompozytorze, że zajęcia z greki i łaciny były prowadzone na bazie oryginalnych antycznych dzieł. Korzystano m.in. z pism Plutarcha, Herodota, Eurypidesa, ćwicząc na nich i poznając zarówno gramatykę, jak i prawidła obowiązującej wówczas retoryki. Od samego początku swojej edukacji był zatem Carl Philipp Emanuel wprowadzany w tajniki tej sztuki, co miało później ogromne znaczenie dla jego twórczości. Por. H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1988, s. 21 i n.

² H. G. Ottenberg, op. cit., s. 17.

³ E. Helm, hasło: *Bach Carl Philipp Emanuel*, w: „The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, London 1980, s. 844.

Włoch. Te podróże były uznawane za bardzo istotny punkt muzycznego wykształcenia. Brak takich doświadczeń mógł spowodować zawężenie jego horyzontów, pomimo że jego nauczycielem był Jan Sebastian. Jednak w jego przypadku było wręcz odwrotnie. Studiowanie muzyki francuskiej i włoskiej przez jego ojca, bardzo częste wizyty w domu Bachów uznawanych muzyków z różnych części Europy, przedstawiciele wielu stylów, odcieni, rodzajów, narodowych idiomów w muzyce instrumentalnej i wokalne, kościelnej i świeckiej – dało młodemu adeptowi sztuki muzycznej ogromny bagaż muzycznej wiedzy i doświadczenia. Jedynym zamkniętym, niepoznanym gatunkiem muzyki dla niego jako małego chłopca pozostała opera.

W szkole działającej przy kościele św. Tomasza w Lipsku Carl Philipp otrzymał również podstawy muzycznej edukacji. Dobrzy uczniowie tej szkoły mieli ułatwiony wstęp na uniwersytet, z którym szkoła ściśle współpracowała. Carl Philipp wstąpił w uniwersyteckie progi 1 października 1731 roku, rozpoczynając studia prawnicze. Nadal mieszkał w domu rodzinnym i ciągle pełnił funkcję najważniejszego asystenta muzycznego swojego ojca. W 1733 roku starał się, bez sukcesu niestety, o posadę organisty w Naumburgu. 9 września 1734 roku przeniósł się na uniwersytet do Frankfurtu nad Odrą, ponownie jako student prawa. I pozostał tam, zgodnie z tym, co napisał w swojej *Autobiografii*, do końca roku akademickiego 1738, zabezpieczając sobie byt w tym muzycznie jałowym mieście głównie przez udzielanie lekcji gry na instrumencie klawiszowym i komponowanie. Dyrygował również swoimi utworami, głównie okazjonalnymi kantatami, pisanyymi między innymi na uroczystości związane z renowacją kościoła czy uświetniające wizyty królewskie itp. Wówczas powstały jego pierwsze prawdziwie samodzielne kompozycje. Lata 1731-1738 zaznaczyły się jako prawdziwy początek jego kompozytorskiej kariery. W 1731 roku skomponował swoje pierwsze opusowane dzieło *Menuet pour le clavessin (C-dur)*⁴, które zostało zakatalogowane jako Wq 111, H 1.5⁵. Do 1734 roku, ciągle praktykując pod okiem ojca, ukończył między innymi trzy sonaty na instrument klawiszowy (3 *Sonaten: F-dur, a-moll, d-moll* Wq 65.1-3, H 3-5), siedem triów z *basso continuo* (3 *Trios* H 566 – zaginione, 6 *Trios* Wq 143-148, H 567-572), utwory solowe na obój lub flet z *basso continuo* (np. *Solo g-moll* Wq 135, H 549 lub *Solo G-dur* Wq 134, H 548), suitę na instrument klawiszowy (*Suita e-moll* Wq 65.4, H 6), dwa koncerty klawesynowe (*a-moll* Wq 1, H 403, *Es-dur* Wq 2, H 404) i sześć klawiszowych sonatin (6 *Sonatinen* Wq 64, H 7-12)⁶. Do 1738 roku, działając już bez opieki ojca, dodał do tej listy około 12 instrumentalnych dzieł.

⁴Warto zaznaczyć, że pierwsze kompozycje C. P. E. Bacha nieopusowane zostały umieszczone przez jego ojca między innymi w *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Znalazły się tam takie kompozycje jak: *March D-dur* (= BWV Anh. 122, H 1), *Polonaise g-moll* (= BWV Anh. 123, H 1), *March G-dur* (= BWV Anh. 124, H 1), *Polonaise g-moll* (= BWV 125, H 1). Patrz: U. Leisinger, hasło: *Bach Carl Philipp Emanuel (Werkverzeichnis)*, w: „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, Kassel 1999, Personenteil, t. 1, szp. 1339 i n.

⁵E. Helm, op. cit., s. 845.

⁶U. Leisinger, op. cit., *Werkverzeichnis* szp. 1319-1342.

Zatem jest faktem niezaprzeczalnym, że przed dwudziestym czwartym rokiem życia Carl Philipp Emanuel rozpoczął profesjonalną karierę jako kompozytor i jednocześnie studiował prawo (studia trwały prawie 7 lat). Pytaniem otwartym pozostanie kwestia, czy zamierzał kiedykolwiek poświęcić się karierze prawniczej. Z całą pewnością był nakłaniany przez ojca, aby sfinalizować te studia. Warto nadmienić, że w owym czasie prawo studiowali tacy muzycy i teoretycy niemieccy, jak G. F. Händel, J. Mattheson, J. F. Agricola, H. Schütz, J. Kuhnau, J. D. Heinichen i wielu innych. Jan Sebastian Bach był przekonany, że Carl Philipp Emanuel powinien zdobyć tę uniwersytecką edukację, której jemu zabrakło – nie chciał, aby synowie doznawali z tego powodu zniewagi, jakiej on doświadczał. Trzej synowie – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich zostali wprowadzeni przez niego na uniwersytet w Lipsku jako studenci prawa (Wilhelm Friedemann studiował także matematykę i filozofię). Z nich trzech tylko Carl Philipp Emanuel dostrzegał wyraźnie czy uświadamiał sobie wartość tej edukacji, bo, niestety, w XVIII wieku muzyk pozostawał nadal jedynie zwykłym sługą⁷.

„Kiedy skończyłem rok akademicki 1738 i pojechałem do Berlina” – napisał Carl Philipp Emanuel w *Autobiografii* – „otrzymałem korzystną propozycję towarzyszenia młodemu człowiekowi w zagranicznej podróży”⁸. Jednak nieoczekiwane wezwanie do Ruppina przez księcia pruskiego, czyli przyszłego króla Fryderyka II, spowodowało zmianę planów. Tym młodym człowiekiem, któremu Carl Philipp Emanuel miał towarzyszyć jako przewodnik w podróży do Austrii, Włoch, Francji i Anglii, okazał się Heinrich Christian Graf von Keyserlingk, syn rosyjskiego ambasadora w Dreźnie – Reichsgrafa Hermanna von Keyserlingka, z którym Jan Sebastian Bach był zaprzyjaźniony i któremu zadedykował swoje *Wariacje Goldbergowskie*. Carl Philipp Emanuel otrzymał zatem prawie jednocześnie dwie propozycje: wyjazdu za granicę i zatrudnienia na książęcym dworze. Musiał zrezygnować z podróży (z pewnością bardzo tego żałował), bo propozycji zatrudnienia na dworze Fryderyka nie można było odrzucić; to była przecież oferta przyszłego króla i nie należało odmawiać. Tak też kompozytor uczynił i otrzymał zatrudnienie na dworze Fryderyka II. Kiedy Carl Philipp dołączył do dworskich muzyków, Fryderyk dysponował już wówczas 17 muzykami uprawiającymi głównie muzykę kameralną, w której sam król uczestniczył jako flecista. Wśród nich byli między innymi J. J. Quantz, C. H. i J. G. Graun oraz Franz i Johann Benda.

Fryderyk II mógł być zafascynowany dziełami Carla Philippa Emanuela, które powstały do 1738 roku, a kompozytor, prawdopodobnie będąc jeszcze we Frankfurcie, czynił starania o uzyskanie tej posady. Początkowa pensja kompozytora była bardzo niska. W latach 1744–1745 Fryderyk płacił mu 300 talarów, podczas gdy J. J. Quantz

⁷ E. Helm, op. cit., s. 845.

⁸ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 48.

i C. H. Graun otrzymywali w tym czasie 2000 talarów, J. G. Graun – 1200, a Franz Benda – 800 talarów. Dla lepszego porównania warto jeszcze nadmienić, że kastraci w tym czasie zarabiali 3000 talarów.

C. P. E. Bach związany był z Fryderykiem niemal 30 lat. Jego rola jako akompaniatora na instrumentach klawiszowych w zespole kameralnym nie zmieniła się przez te lata. Fryderyk urządzał muzyczne wieczory kameralne przynajmniej trzy razy w tygodniu, czynnie w nich uczestnicząc jako flecista. Kompozytor zamieniał się co czwarty tydzień z innym muzykiem – akompaniatorem, między innymi od 1741 roku z C. F. Schale; w latach 1744–1756 doszedł jeszcze uczeń J. S. Bacha – Christoph Nichelmann, a od 1756 roku – C. C. F. Fasch.

Fryderyk Wielki – monarcha dobrze, ale nieprofesjonalnie, grający na flecie dla którego muzykowanie było odpoczynkiem od obowiązków państwowych – codziennie pracował z muzykami, co musiało być bardzo stymulujące dla Carla Philippa Emanuela, szczególnie na początku. Partie akompaniamentu zawarte w jego najważniejszej teoretycznej pracy *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753, 1762) były głównie rezultatem jego pracy jako akompaniatora królewskiego – fragmenty te wyrosły na gruncie tych doświadczeń. Kompozytor był również bezpośrednim świadkiem otwarcia przez Fryderyka opery berlińskiej (1742). W tym w tym czasie do Berlina przybywali włoscy śpiewacy, francuscy tancerze, wybitni instrumentalisci (skład do opery *seria*), a zatem Carl Philipp Emanuel miał sposobność zetknięcia się z operą jako gatunkiem muzycznym stylistycznie zróżnicowanym. To zapewne był jego pierwszy bezpośredni kontakt z muzyką operową. Słyszał opery Hassego i Grauna – ten styl dramatyczny odbił się w jego kompozycjach. Nigdy jednak nie skomponował opery (spośród synów J. S. Bacha jedynie Johann Christian mógł pochwycić się w swoim dorobku operą), ale za to wprowadzał dramatyczny impuls do instrumentalnych dzieł, rozpoczynając od *Preußische Sonaten* (Wq 48, H 24–29) dedykowanych Fryderykowi II w 1743 roku i *Württembergische Sonaten* (Wq 49, H 30–34,36) powstałych w 1744 roku⁹. Ten dramatyczny impuls, który przybierał różne formy, był przez długie lata kontynuowany w jego twórczości.

Jednakże rozkwit muzyki pod panowaniem Fryderyka nie był pozbawiony cieni. Największą i najbardziej zniechęcającą Carla Philippa Emanuela niedogodnością był konserwatywny gust króla, który nie uznawał prawie żadnych innych dzieł operowych oprócz Hassego i Grauna i praktycznie tylko te rozbrzmiewały w operze berlińskiej. Natomiast na wspomnianych wcześniej muzycznych wieczorach organizowanych przez króla zawsze centralnym punktem były koncerty fletowe Quantza, przeplatane kompozycjami fletowymi Fryderyka, oczywiście z nim jako solistą w roli

⁹ E. Helm, op. cit., s. 846, także H. G. Ottenberg, *Carl Philipp...*, s. 57–66. Dokładniejsza analiza tych sonat będzie zaprezentowana w dalszej części pracy.

główniej. Johann Joachim Quantz – ulubieniec królewski, wprasząc się w łaski, aby otrzymać dodatek do pensji, skomponował około 300 fletowych koncertów na wyłączny użytek króla. Innym ważnym człowiekiem tego kameralnego zespołu był Franz Benda, który utrzymywał dumnie w swojej *Autobiografii*, napisanej w 1763 roku, że on akompaniował królowi „co najmniej 10 000 razy”. Z tej statystyki wynika, że pozostało niewiele miejsca dla Carla Philippa Emanuela jako królewskiego akompaniatora; należy przypuszczać, że jest to liczba z całą pewnością przesadzona¹⁰. Dzieła naszego kompozytora były rzadko wykonywane, a ich prawdziwa wartość, jak i wartość samego twórcy, nigdy przez króla nie była zrozumiana i doceniona. Niezależność umysłu Carla Philippa Emanuela obrażała monarchę, który był przyzwyczajony do posłuszeństwa w sprawach artystycznych tak samo, jak w kwestiach państwowych. Inni akompaniatorzy potrafili znosić niekonsekwencje rytmiczne króla czy niezgodność wykonania z zapisem nutowym, a także jego muzycznie wąski horyzont – dla C. P. E. Bacha możliwość akceptacji tych rzeczy była nie do przeskokienia i Fryderyk zdawał sobie z tego sprawę.

Starania kompozytora o pozyskanie stanowiska kantora w Zittau w 1753 roku potwierdzają tylko jego niezadowolenie z berlińskiej pozycji. W 1755 roku jego pensja nadal wynosiła 300 talarów (po 15 latach!), podczas gdy płaca J. F. Agricoli i C. H. Nichelmannna, uczniów Carla Philippa Emanuela, wzrosła ponad jego dochody. Gdy kompozytor zagroził rezygnacją i odejściem, król podwyższył jego zarobki do 500 talarów. W tym samym roku kompozytor starał się bezskutecznie o posadę kantora w Lipsku, zwolnione przez Gottloba Harrera, następcę jego ojca.

Lata 1756-1763 oznaczają w historii wojnę siedmioletnią. Spowodowała ona, że muzyka w Berlinie odgrywała marginalną rolę. W sierpniu 1758 roku nastąpił atak Rosjan na miasto, a to zmusiło Carla Philippa Emanuela do przeniesienia się z rodziną do Zerbst, do Johanna Friedricha Fascha, z którym od lat był zaprzyjaźniony. Kompozytor powrócił jednak do Berlina na początku grudnia. Podczas wojny wszystkim osobom zatrudnionym na dworze wypłacano honorarium w papierowych pieniądzech, które dosięgła inflacja i straciły prawie całkowicie wartość. W końcu wojny (lata 1762-1763) pensja Carla Philippa ciągle wynosiła 500 talarów. Fryderyk, walczący o egzystencję Prus, stracił zupełnie zainteresowanie dla muzyki na swoim dworze¹¹. Berlin oferował jednak jakąś rekompensatę muzykom dworskim – kompozytor miał czas na to, aby udzielać lekcji gry na instrumencie, znajdując uczniów pośród ludzi dworu i osób prywatnych. Jednak najważniejszym jego uczniem w tym czasie był przyrodni brat Johann Christian (1750-1754). Innymi godnymi wspomnienia uczniami byli: J. A. P. Schulz i F. W. Rust. Najważniejszymi kompozycjami powstałymi w tym

¹⁰ E. Hehn, op. cit., s. 846.

¹¹ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 130 i n.

czasie są pieśni, które ukazały się w 1758 roku pod znamienym tytułem *Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Liedern mit Melodien* (Wq 194, H 686). Napisał ich aż 54, co spowodowało, że nagle stał się jednym z najbardziej poważanych twórców pieśni w Niemczech. Obok nich najbardziej znaczącymi utworami na instrumenty klawiszowe, oddanymi do druku w 1760 roku, są z całą pewnością *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (Wq 50, H 126, 136-40) – sonaty „ze zmiennymi powtórzeniami”, którymi posłużył się, starając się o stanowisko kapelmistrza w Hamburgu, z pozytywnym zresztą skutkiem¹². Owocem tych niesprzyjających wówczas warunków było także opublikowanie pierwszej części jego najważniejszej, wspomnianej już tu wielokrotnie rozprawy teoretycznej *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Pierwsza jej część ukazała się w 1753 roku, w rok po szkole fletowej Quantza, druga zaś w 1762 roku. Umocniło to pozycję kompozytora jako najlepszego nauczyciela w zakresie gry na instrumentach klawiszowych tych czasów.

Kiedy w 1763 roku nastąpił koniec wojny i stało się jasne, że Fryderyk II nie zamierzał rekompensować strat finansowych, jakie ponieśli jego muzycy podczas wojny – Carl Philipp Emanuel stracił wszelkie sentymenty do swego pracodawcy i zaczął poszukiwać nowych możliwości kariery. Przez wiele lat kompozytor korespondował ze swoim ojcem chrzestnym G. P. Telemannem, który pełnił od 1721 roku funkcję kantora i kapelmistrza w Hamburgu. H. G. Ottenberg przypuszcza, że Telemann mógł przygotowywać swojego chrzestnego syna jako następcę na piastowane przez siebie stanowiska¹³. W listach wymieniali się utworami, dyskutowali o sytuacji i o obowiązkach, jakie Carl Philipp Emanuel musiał wypełniać na dworze Fryderyka. Nie brakowało też gorzkich słów na temat sytuacji w powojennym Berlinie. Śmierć Telemanna w 1767 r. otworzyła kompozytorowi możliwość uwolnienia się od ciężącej mu już służby u króla. Rywalizację o zwolnioną posadę podjęli jeszcze inni znakomici konkurenci, dobrze znani wówczas muzycy – jego brat Johann Christoph Friedrich Bach, Hermann Friedrich Raupach i Johann Heinrich Rolle. Po pięciu miesiącach nadeszła pozytywna wiadomość dla C. P. E. Bacha – to on został wybrany. Telemann prawdopodobnie polecił go jako swego następcę, jego kandydatura została także poparta przez wnuka Georga Michaela Telemanna. Fryderyk II niechętnie jednak udzielił swemu nadwornemu klawesyniści zwolnienia ze służby. Dopiero po powtarzających się prośbach i protestach kompozytora król zwolnił go. Po tych prawie trzydziestu latach, podczas których obaj nie skrywali antypatii względem siebie, Fryderyk z pewnością był świadom wartości artystycznej, jaką posiadał jego nadworny klawesynista. W marcu 1768 roku w wieku 54 lat najbardziej znany w Europie wykonawca utworów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe, szanowany kompozytor i nauczyciel

¹² G. Wagner, hasło: *Carl Philipp Emanuel Bach*, w: „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, Kassel 1999, Personenteil, t. 1, szp. 1316.

¹³ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 143.

gry, znalazł swoje nowe miejsce w Hamburgu. Oficjalnie powitano i przyjęto go 19 kwietnia 1768 roku z wyszukaną ceremonią, stosownie do zwyczajów miejscowych.

Z berlińskiego okresu warto odnotować jeszcze kilka istotnych faktów z życia Carla Philippa Emanuela Bacha. W 1744 roku poślubił Johannę Marię Dannemannin, córkę sprzedawcy wina. Z tego związku pochodziło troje dzieci: pierwszy syn Johann August [Adam?] (1745-1789) – późniejszy adwokat; córka Anna Carolina, urodzona w 1747 roku (zmarła w 1804 r.) oraz drugi syn, urodzony rok później Johann Sebastian (1748-1778). Zgodnie z relacjami Friedricha Rochlitz¹⁴, mimo że Carl Philipp Emanuel pielęgnował w swoim domu tradycje muzyczne, to żadne z jego dzieci nie przejawiało szczególnych zdolności muzycznych. Johann August został prawnikiem, Johann Sebastian malarzem, zresztą nieźle się zapowiadającym. Jednak jego kariera skończyła się nagle przez śmierć w Rzymie w 1778 roku. Wydatki związane z jego leczeniem poważnie wówczas obciążyły kasę rodzinną kompozytora – jego syn cierpiał ponad pięć miesięcy. Kompozytor opisał to w liście do Forkela, w którym wyraża swój ból z powodu wydatków i cierpienia związanego ze śmiercią syna¹⁵. Ten list jest często cytowany w literaturze dotyczącej kompozytora jako przykład jego małości, ale jeśli pozna się całość, okazuje się, że Carl Philipp prosił Forkela o pomoc w sfinalizowaniu szybkiej publikacji nowych sonat, co jest wyrazem borykania się z finansowym kryzysem. Córka Anna Carolina Philippina nigdy nie wyszła za mąż, nie miała też dzieci – ta linia rodziny Bachów wymarła zatem w 1804 roku wraz z jej śmiercią.

W pierwszych latach pobytu Carla Philippa Emanuela w Berlinie jego ojciec Jan Sebastian odwiedził go dwukrotnie. Po raz pierwszy nastąpiło to w sierpniu 1741 roku. Wizyta Jana Sebastiana miała charakter ojcowski – odwiedził swojego syna jako niedawno mianowanego klawesynistę królewskiego. Złożył również kurtuazyjną wizytę królewskiemu lekarzowi Georgowi Ernstowi Stahlowi. Jan Sebastian Bach był oczarowany artystycznym klimatem Berlina. Druga wizyta miała miejsce w 1747 roku na zaproszenie Fryderyka II, który przyjął go na audyencji 7 i 8 maja. Rezultatem tego było powstanie jednego z największych dzieł Jana Sebastiana *Musikalisches Opfer*.

W swoim domu Carl Philipp Emanuel kontynuował i pielęgnował tradycje gościnności wyniesione z rodzinnego domu. Grono jego przyjaciół i stałych „domowych” bywalców było duże. Obok kolegów z królewskiej kapeli przyjmował i utrzymywał liczne kontakty przede wszystkim ze współczesnymi twórcami, uczonymi, teoretykami muzyki. Do najważniejszych należą tu takie osobistości jak: Nichelmann, F. W. Marburg, J. P. Kirnberger, Ch. G. Krause, J. F. Agricola, J. G. Sulzer oraz J. A. P. Schulz, który głównie opiekował się spuścizną, jaką C. P. E. Bach otrzymał po ojcu. Z kręgu literatów największy wpływ na poglądy kompozytora mieli poeci: G. E. Lessing, K. W. Ramler oraz J. W. L. Gleim. Często przebywał również

¹⁴ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 72 i n.

¹⁵ E. Helm, hasło: *Carl Philipp...*, s. 847.

w otoczeniu żydowskiej rodziny bankiera Isaaka Daniela Itziga, dzięki tym kontaktom poznał Sarę Levy – ciotkę F. Mendelssohna-Bartholdego. Do grona jego wielbicieli i gorących protektorów zaliczyć należy przede wszystkim siostrę Fryderyka II, księżniczkę Annę Amalię, której zadedykował wspomniane już wcześniej *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (Wq 50, H 126, 136-140)¹⁶.

W Berlinie Carla Philippa Emanuela zastała wiadomość o śmierci ojca, która nastąpiła w 1750 roku. Wraz z jego śmiercią kompozytor wszedł w posiadanie 1/3 dorobku muzycznego ojca, włączając w to *Alt-Bachisches Archiv* (rodzinne archiwum) z muzyką, portretami i dokumentami wcześniejszych pokoleń Bachów. Carl Philipp Emanuel był krytykowany za wystawienie części tych zbiorów na sprzedaż¹⁷. Miało to miejsce we wrześniu 1756 roku, po wybuchu wojny siedmioletniej. Chciał się wówczas pozbyć jednej z najcenniejszych części swojego spadku – miedzianych tablic, matryc do ojcowskiego dzieła *Kunst der Fuge*, z których do tego czasu wykonano jedynie 30 kopii. Jednak jego celem nie był zysk, ale przede wszystkim możliwość dalszej publikacji tego dzieła i zagwarantowanie mu bezpiecznego przetrwania wojny. Te tablice (całość *Kunst der Fuge* składała się z 60 tablic) były nieporęcznym bagażem w wypadku, gdyby ewakuacja z Berlina była konieczna i wtedy kompozytor prawdopodobnie musiałby je pozostawić. Carl Philipp Emanuel w rzeczywistości był godnym strażnikiem spuścizny swego ojca i Bachowskiego rodu.

W marcu 1768 roku atmosfera w Berlinie nie sprzyjała sztuce. W czasach wojny i pierwszych latach powojennych miasto kulturalnie nie przedstawiało się z najlepszej strony, było pod tym względem wyniszczone – służba na dworze stała się mało atrakcyjna i nie pobudzała twórczych aspiracji Carla Philippa Emanuela Bacha. Obok niezadowolającej gratyfikacji finansowej to było głównym powodem, dla którego zdecydował się na odejście ze służby u króla Fryderyka II. W Hamburgu pragnął w pełni zrealizować swe twórcze możliwości. To miasto dawało mu taką szansę – otwarte „na świat” pod każdym względem okazało się dla niego interesujące i inspirujące. Miał świadomość tego, że żyli i tworzyli tu znani i wielcy muzycy, między innymi G. F. Händel, J. Mattheson, G. P. Telemann i znajdowali dobre warunki dla swojego rozwoju. Zatem spędzenie najbliższych lat w Hamburgu było dla Carla Philippa Emanuela pożądaną zmianą po trzydziestu latach spędzonych na dworze Fryderyka II, zmianą zajmującą i podnoszącą na duchu. Życie w hanzeatyckim mieście, jakim był Hamburg¹⁸, było dla Carla Philippa Emanuela Bacha zupełnie nowym doświadczeniem. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że już w XVII wieku w tym mieście rozwijała się

¹⁶ G. Wagner, op. cit., szp. 1315 i n.

¹⁷ E. Helm, op. cit., s. 847.

¹⁸ Hanza – niem. *Hanse* – stowarzyszenie handlowe – związek kupców lub poszczególnych miast mający na celu uzyskiwanie przywilejów i ułatwień w handlu. Władza rynkami północnoeuropejskimi i wywierała wpływ na losy państw nadbałtyckich i skandynawskich, prowadząc bardzo ekspansywną po-

barokowa poezja mieszczańska oraz działały tak zwane „towarzystwa językowe”, których celem było dbanie o poprawność ojczystej mowy i oczyszczanie jej z obcych naleciałości i wulgaryzmów, a także dokonywanie przekładów obcej poezji, które miały służyć za podstawę do dysput nad problemami literatury i sztuki. Hamburg był zatem potęgą nie tylko gospodarczą (i to o utrwalonej pozycji), ale także silnym ośrodkiem kulturalnym i uniwersyteckim¹⁹.

Carl Philipp Emanuel Bach objął w Hamburgu stanowisko *Musikdirektor* w pięciu głównych kościołach miasta oraz posadę kantora w *Johanneum*. Zatem jego obowiązki były podobne do tych, jakie sprawował jego ojciec w Lipsku. Do jego obowiązków należało nauczanie zarówno muzycznych, jak i ogólnokształcących przedmiotów w *Johanneum*, jednak podobnie jak Telemann, został z nich zwolniony. Udzielono mu ponadto dodatkowego przywileju – możliwości zatrudnienia i opłacenia pomocnika do nauczania muzyki w szkole. Mimo to praca, jaką musiał wykonać, była ogromna: przeprowadzić około 200 muzycznych przedstawień (włączając w to 10 pasji w ciągu 13 dni) rocznie w 5 kościołach, tworzyć muzykę kościelną na potrzeby szkolne, komponować kantaty żałobne, inauguracyjne, prymicyjne z okazji przybycia nowych pastorów, gratulacyjne, muzyczne celebracje na różne miejskie okazje, święta, muzykę świecką dla prezentacji w szkołach i na szkolne uroczystości poza szkołą, urodzinowe kantaty dla ważnych osobistości miejskich, na wizyty członków królewskiej rodziny itp. Tak samo jak Telemann, C. P. E. Bach poszukiwał inspiracji, aby podołać tworzeniu tak wielkiej liczby kompozycji okolicznościowych. Znajdował ją najczęściej we własnych utworach. Przez 20 lat spełniał oczekiwania władz miejskich i szkolnych i z całą pewnością nie był to obowiązek prosty do wypełnienia. Po jego śmierci ogłoszono „Raport” dotyczący nowej organizacji muzyki kościelnej w Hamburgu na rok 1789-1790. Zalecano w nim przede wszystkim zmniejszenie o połowę liczby przedstawień muzycznych w 5 kościołach w tym celu, aby poprawić jakość tych przedstawień i oszczędzić tych wykonawców, którzy byli przepracowani²⁰.

Niezwykle pozytywną stroną było to, że C. P. E. Bach rozwijał się we wszystkich dziedzinach twórczej działalności. Jego podstawowa pensja była dość skromna i wynosiła 600 marek (podczas gdy rektor *Johanneum* otrzymywał 1000 marek), ale do tego dochodziły jeszcze dochody czerpane z pracy poza szkołą i kościołem. Kompozytor

litykę handlową (między innymi posiadanie własnych eksterytorialnych faktorii handlowych). Sprzeczności między samymi miastami-członkami doprowadziły do stopniowego upadku Hanzy. Od połowy XVII w. faktycznie przestała istnieć (ostatni zjazd 1669). Lubeka, Hamburg, Brema aż do 1934 roku nosiły nazwę „wolnych miast hanzeatyckich”. Za: Wielka Encyklopedia Powszechna, hasło: *Hanza*, autor B. Zientara, Warszawa 1964, t. 4, s. 559.

¹⁹ A. Buca, *Historia Niemiec XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1998, s. 136 i n. Warto wspomnieć za autorem książki, że to właśnie w Hamburgu w 1737 roku została założona pierwsza loża masońska w Niemczech (s. 179).

²⁰ E. Helm, op. cit., s. 848.

w Hamburgu nie narzekał na swoją sytuację finansową, jak miało to miejsce w Berlinie. Do obowiązków Carla Philippa Emanuela należało również wykonywanie wielu czynności administracyjnych związanych z jego stanowiskiem. Wymienić należy choćby te najważniejsze: rekrutacja i opłacanie wykonawców i kopistów oraz prowadzenie rachunków, co czynił z łatwością i niezwykle kompetencją.

Kompozytor czuł się w Hamburgu bardzo dobrze. Podobnie jak w Berlinie, jego najbliższymi przyjaciółmi byli pisarze, poeci, profesorowie uniwersyteccy, intelektualiści, którzy jak on byli zauroczeni wolnością i otwartością Hamburga. Do najściślejszego grona osób, które odwiedzały jego dom, należeli: Johann Georg Büsch – profesor matematyki na *Handelsakademie*, Christoph Daniel Ebeling – profesor historii i języka greckiego, lekarze Johann Albert Heinrich Reimarus i Johann August Unzer, wydawca Johann J. Christoph Bode, pastor Christoph Christian Sturm, poeci F. G. Klopstock, G. E. Lessing i M. Claudius. Johann Friedrich Reichardt, który również dostąpił zaszczytu gościny w domu kompozytora, tak oto skomentował ów fakt w liście do swojego przyjaciela Carla Gottlieba Bocka z 1776 roku:

Wiesz jak długo już i jak bardzo życzyłem sobie, jaka żądza mnie rozpałała, aby poznać wielkiego Bacha. Teraz miałem to szczęście i spieszę Cię o tym zawiadomić [...]²¹.

Znane są również odwiedziny w jego domu Ch. Burneya, D. Diderota i A. Lolii. Szczególnie wizyta Burneya w 1773 roku zaowocowała notatką w jego pracy *Present State of Music in Germany (Aktualny stan muzyki w Niemczech)*, opisującą, z jaką pasją C. P. E. Bach improwizował dla przyjaciół:

Po obiedzie, który był elegancko podany i zjedzony w wesołej atmosferze, domagałem się od niego [C. P. E. Bacha], aby z powrotem usiadł do klawikordu; grał z niewielką przerwą niemalże do siódmej wieczorem. Podczas tego czasu wzrastał w natchnieniu i opętaniu – nie tylko grał, ale wyglądał jakby był natchniony. [...] Mówił, że gdyby miałby być zapędzany do pracy w ten sposób, to mógłby znowu się odmłodzić²².

Ch. Burney, doktor muzyki – tak określił się na karcie tytułowej jednej ze swoich prac, której niemiecki tytuł brzmi *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* – był wówczas w trakcie podróży po środkowej Europie, której efektem była właśnie owa praca. Burney jako współczesny C. P. E. Bachowi dostarczył nam licznych i cennych wskazówek i uwag o jego życiu, sztuce improwizacji itd. Pisał w swojej pracy między innymi:

Hamburg, poza Panem Kepelmistrzem Carlem Philippem Emanuelem Bachem, nie posiada obecnie żadnego innego wybitnego kompozytora, ale on jest wartościowszy od całego

²¹ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 207.

²² Wspomniany bywalec domu C. P. E. Bacha, historyk C. D. Ebeling, przetłumaczył tę pracę Ch. Burneya na język niemiecki. Za: E. Helm, op. cit., s. 849.

legionu! Długo przypatrywałem się jego wytwornym i oryginalnym kompozycjom z najwyższą przyjemnością; one wywołały we mnie porywającą tęsknotę do ciągłego ich oglądania i słuchania, tak że nie potrzebowałem już żadnych innych pokus muzycznych, które mnie w tym mieście wabiły wcześniej²³.

Cytaty te świadczą o tym, jak wielkim prestiżem i uznaniem cieszył się kompozytor w oczach swoich współczesnych²⁴. Kompozytor również bardzo sobie cenił kontakty z kręgiem swoich przyjaciół, którymi się otaczał. Poszerzali oni jego pole widzenia na wiele spraw z obszaru literatury, filozofii, a to dostarczało mu wielu nowych pomysłów, impulsów dla jego dzieł. Wszystko to kształtowało muzyczne zapatrywania i indywidualność kompozytorską C. P. E. Bacha.

Ważne dla Carla Philippa Emanuela były także kontakty z baronem Gottfriedem van Swieten, ambasadorem austriackim w Berlinie. Specjalnie przyjechał on do Hamburga, aby spotkać się z kompozytorem, który napisał dla niego w 1773 roku sześć symfonii (6 *Sinfonien* Wq 182, H 657-62) i dedykował mu trzeci zbiór z sonatami „dla znawców i amatorów” (*Dritte Sammlung für Kenner und Liebhaber, G. van Swieten gewidmet* Wq 57.2, 57.4, 57.6, H 247, 208, 173). Baron van Swieten poprzez wiedeńskie wydawnictwo *Artaria* i organizowanie w Wiedniu koncertów, podczas których wykonywano muzykę C. P. E. Bacha i jego ojca, zapewnił kompozytorowi rozgłos na obszarze austriackim. Jak się później okazało, koncerty te stały się źródłem inspiracji dla Mozarta. Carl Philipp Emanuel prowadził ponadto ścisłą korespondencję z tak znanymi osobami jak choćby Johann H. Voß, H. W. Gerstenberg i J. N. Forkel²⁵.

Przez rozgłos i prowadzoną korespondencję krąg wpływów Carla Philippa Emanuela Bacha ciągle się poszerzał. Wiemy, że Diderot, szukając odpowiednich utworów dla swojej córki grającej na klawesynie, skierował do niego list datowany na 30 marca 1774 roku z prośbą o przesłanie kilku sonat jego autorstwa przeznaczonych do grania na instrumencie klawiszowym, które jeszcze nie zostały wydane²⁶. J. Haydn odkrył

²³ Ch. Burncy, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Hamburg 1773, Bd. 3, s. 187. Za: H. G. Ottenberg, op. cit., s. 317.

²⁴ Warto tu odnotować, na potwierdzenie tego faktu, że istnieje ogromna korespondencja, która dokładnie zdaje nam relację z atmosfery, jaka otaczała C. P. E. Bacha. W dużej mierze została ona przytoczona i opracowana w dwóch pozycjach znanych autorce: E. Suchalla (red.), *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit*, Hildesheim 1993 oraz H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten Seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1994.

²⁵ G. Wagner, op. cit., s. 1318 i n.

²⁶ Ottenberg, op. cit., s. 199-201. Na tych stronach cytowany jest cały list Diderota do C. P. E. Bacha. Autorka pozwoli sobie jedynie zacytować końcowy jego fragment: „[...] Wenn dieser Emanuel Vater ist und wenn er weiß, was für ein Vergnügen es einem Vater bereitet, seinem Kind eine Freude machen zu können, wird er meine Bitte verstehen, die ich ihm hiermit antragen möchte: er möge mir einige Klaviersonaten schicken, die noch nicht veröffentlicht sind, so er die Manuskripte davon übrig hat. Er möge die Güte haben, dafür einen Preis festzusetzen, den ich demjenigen übergeben werde, der mir die Sonaten bringen wird. [...]” – Jeśli Emanuel jest ojcem i jeśli wie, jaką przyjemność sprawia ojcu czynienie

jeden lub dwa zbiory muzyki przeznaczonej na instrument klawiszowy C. P. E. Bacha (prawdopodobnie były to *Sonaty pruskie* i *Sonaty wirtemberskie*) i zaświadczał później, że nie mógł odejść od klawiatury, dopóki nie zagrał wszystkich²⁷. C. G. Neefe, nauczyciel L. van Beethovena w Bonn, był jednym z najbardziej zagorzałych zwolenników muzyki Carla Philippa Emanuela i bardzo wysoko cenił jego pracę teoretyczno-dydaktyczną (*Versuch...*), którą wykorzystywał w pracy ze swoim uczniem. Z kolei kontakty C. P. E. Bacha z Klopstockiem, Claudiussem i Gerstenbergiem, w czasie których poruszano problem estetycznej granicy, rozgraniczenia pomiędzy słowem a dźwiękiem (rozważania dotyczące generacji poetów *Sturm und Drang*), rzuca pewne światło na *empfindsamer Stil* w jego dziełach instrumentalnych²⁸.

Kompozytor rozwijał w tym mieście, zbudowanym na wolnej przedsiębiorczości, również swoje talenty organizacyjne. Za przyzwoleniem władz miejskich urządzał publiczne koncerty w jednej z pierwszych sal koncertowych w Niemczech – w *Konzertsaal auf dem Kamp* (*Valentinskamp*). Sam występował w roli wykonawcy i cieszył się uznaniem doskonałego wirtuoza i genialnego improwizatora. Dla finansowego zabezpieczenia się urządzał *Subskriptionskonzerte*. Zaplanował na sezon jesienno-zimowy 1768/69 roku dwadzieścia tego typu koncertów. Wydaje się jednak wątpliwym, aby ten zamysł doczekał się realizacji²⁹. Do programów koncertów dobierał Bach utwory z wielką starannością i w zgodzie ze smakiem publiczności, ale zawsze był to repertuar w pełni artystycznie wartościowy. Obok jego własnych kompozycji rozbrzmiewały oratoria, wyciągi z oper, świeckie kantaty, symfonie i koncerty instrumentalne Jana Sebastiana Bacha, Haendla, Telemanna, Grauna, Hassego i Haydna. Nie sprzeciwiał się również wykonywaniu dzieł, które obce były jego stylistyce muzycznej wypowiedzi – taką pozycją była między innymi *Alcesta* Glucka. Próby, jakie odbywał kompozytor z orkiestrą, cieszyły się dużym zainteresowaniem ze strony hamburskiej prasy. Czytamy na przykład w *Hamburgische unpartheyische Correspondent* z dnia 19 sierpnia 1776 roku następującą informację:

Przedwczoraj próbował Pan Kapelmistrz Bach w *Concert-Saal auf dem Kamp* cztery nowe, przez siebie sporządzone, wielkie symfonie. Orkiestra była przy tym tak liczna, jak Hamburg dawno już nie widział. Składała się z 40 osób z grona naszych hamburskich muzyków i kilku amatorów [*Liebhaber*], którzy im nie dorównywali, a w ich sztuce jedynie symfonie wykonane z tego rodzaju poprawnością i entuzjazmem, że Pan Bach był w stanie ze swoją

radości swemu dziecku, to zrozumie moją prośbę, z którą do niego przychodzę: on mógłby mi przysłać kilka *Klaviersonaten*, które jeszcze nie zostały wydane. On mógłby wyznaczyć cenę, a ja przekazałbym pieniądze temu, kto mi te sonaty przyniesie.

²⁷ E. Helm, op. cit., s. 849.

²⁸ H. G. Ottenberg poświęcił jeden rozdział w swojej monografii o kompozytorze (op. cit.) zatytułowany *Geniediskussion* (s. 185-189). Omawia w nich, w jaki sposób dyskutowano w kręgu C. P. E. Bacha o pojęciu geniuszu, tak zajmującego współczesnych i trwałych zwolenników *Sturm und Drang*.

²⁹ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 158.

publiczną zręcznością oddać im sprawiedliwość, mogły obecnym muzycznym słuchaczom dostarczyć przyjemności w ożywionej ekspresji³⁰.

Po kilku sezonach zaprzestał tego typu działalności z powodu zbyt wielkiej konkurencji ze strony – jak opisał to jeden z dziennikarzy – „klubów, towarzystw, zebrań, loterii, balów, bankietów, pikników”³¹. Inne jego przedsięwzięcia były bardziej udane, na przykład nauczanie (F. J. Herold, Niels Schiörring, baron von Grotthus, Dussek i N. J. Hüllmandel to tylko niektórzy z jego hamburskich uczniów). Był również animatorem i realizatorem wielu działań wydawniczych, między innymi własnych utworów. Sam często stawał się ich wydawcą, a dodatkowo jeszcze zajmował się ich rozprowadzaniem (dzięki temu dzieła kompozytora trafiły między innymi do takich miast jak: Berlin, Brunszwik, Gotha, Celle, Bückeburg, Kopenhaga, Drezno, Eisenach, Getynga, Hanower, Lipsk, St. Petersburg, Ryga, Szczecin, Weimar). W 1770 roku wydał zbiór zatytułowany *Muzyczne rozmaitości (Musikalischen Vielerley)*. Zebrał w nich łatwe i lekkie w odbiorze utwory do gry na instrumencie klawiszowym oraz pieśni z towarzyszeniem tego instrumentu, które znalazły szeroki rynek zbytu w kręgu *Liebhaber*³². Włączył do tego zbioru również muzykę kameralną berlińskich przyjaciół: Grauna, Fascha i Kirnbergera jako załączniki do własnych kompozycji. Obok działalności wydawniczej i kolporterskiej C. P. E. Bach często umieszczał zachętę do kupna czy wręcz reklamę swoich utworów, informując dokładnie, gdzie można nabyć jego dzieła z podaniem tytułów i ceny (na przykład notatka w *Hamburger unpartheiischer Correspondent* z 20 października 1773 roku)³³. Kompozytor nie narzekał na rynek zbytu – ilość rozprowadzanych i sprzedawanych kompozycji, zarówno tych lekkich i łatwych, jak i przeznaczonych dla bardziej wybrednego odbiorcy, w pełni go satysfakcjonowała.

Przez dwadzieścia lat działalności C. P. E. Bacha w Hamburgu oczekiwano od niego, aby zaprezentował się także jako kompozytor muzyki kościelnej. Po latach spędzonych w Berlinie (30 lat!) jedynym dziełem wokalnie-instrumentalnym stworzonym przez kompozytora okazał się *Magnificat* z 1749 roku. Jednak to, co stworzył w Hamburgu (między innymi 21 pasji), a zapotrzebowanie, jak wynikało z jego obowiązków, na tego rodzaju muzykę było duże, stanowiło najmniej wartościową formę jego kompozytorskiej działalności. Większość z tych utworów to pastisze, przemieszanie jego dzieł z fragmentami utworów Jana Sebastiana Bacha, Johanna Christoha Bacha czy Telemanna. Trochę zmieniał, dodał nowe partie instrumentalne i w ten sposób powstawała nowa kompozycja. Kościelne kompozycje pisane z myślą o ich publikacji

³⁰ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 159.

³¹ E. Helm, op. cit., s. 849.

³² H. G. Ottenberg, op. cit., s. 172.

³³ E. Helm, op. cit., s. 850.

były lepszymi kreacjami C. P. E. Bacha, a komponowane w tym czasie Nieliturgiczne arie, chóry, pieśni, kantaty – utworami o zdecydowanie wyższych ambicjach. Nie pozbył się jednak nigdy w tego typu utworach manieri dodawania zapożyczonych partii instrumentalnych ze swoich najlepszych kompozycji. Z okresu hamburskiego do najważniejszych kompozycji zalicza się sześć zbiorów sonat, rond i fantazji na instrument klawiszowy (*Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*). Te zbiory uważa się za najważniejsze kompozycje C. P. E. Bacha przeznaczone na klawikord. Pisanie ich rozpoczął jeszcze w Berlinie i kontynuował je niemalże do końca swojego życia; komponował te utwory dla własnej satysfakcji – mimo krytycyzmu co do ich trudności i zmniejszającej się liczby subskrybentów³⁴; 10 symfonii (Wq 182, 183; H 657-666); 12 koncertów na instrument klawiszowy (Wq 41-7, H 410, 469-479). Ponadto stworzył dzieła kameralne, między innymi kwartety i sonaty na dwa instrumenty i instrument klawiszowy *obligato* (Wq 79, 89-91, 93-95; H 522-35, 537-9). Analiza katalogu jego dzieł narzuca od razu pewien sąd – otóż C. P. E. Bach komponował dla zaspokojenia swoich aspiracji jako wykształconego kompozytora i z drugiej strony – szerszego grona odbiorców, tak zwanych *Liebhaber* – amatorów, ale posiadających wiedzę muzyczną czasami przekraczającą zakres podstawowy. Nawet tytuły jego kompozycji odzwierciedlają ten dualizm, co wykazane zostanie w poniższych rozdziałach tej części pracy. Zaskakująca jest bardzo charakterystyczna i spora zarazem liczba odmiennych wersji jednego utworu, poprawek, wariantów, które są widoczne w spisie jego dzieł. Z całą pewnością C. P. E. Bach poprzez ciągle rewizje swojej twórczości kierował się dążeniem do stworzenia maksymalnie dopracowanej formy poszczególnych kompozycji.

Kompozytor również aktywnie uprawiał krytykę muzyczną. Jego stanowisko w wielu poruszanych kwestiach było bardzo wnikliwe i czasami zaskakująco nowoczesne. Wymagał od siebie i innych kompozytorów, aby nawet w najbardziej popularnych i łatwych utworach nigdy nie zniżali się do poziomu jedynie komercyjnego. C. P. E. Bach czuł, że jego obowiązkiem jest dodawanie do tych kompozycji elementów niekonwencjonalnej twórczej pomysłowości oraz dbanie o ich nienaganną, od strony uprawianego rzemiosła, formę³⁵. Jego dobrze znane i szczegółowe rozważania porównujące muzykę jego ojca i Haendla³⁶, bardzo skrupulatne informacje dotyczące Jana Sebastiana, które dostarczał Forkelowi przygotowującemu pracę na temat jego ojca, edycja chorałów Jana Sebastiana Bacha, którą wykonał wraz z Kirnbergerem – wszystko to świadczyło, nie tylko z naszego punktu widzenia, o nim jako o człowie-

³⁴ Zbiory te będą przedmiotem zainteresowania w rozdziale 4 tej części pracy.

³⁵ E. Helm, *Liebhaber, Kenner and C. P. E. Bach in the Musical Philosophy of the Enlightenment*, w: „C. P. E. Bach. Musik für Europa”, Scria „Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 2”, red. H. G. Ottenberg, Frankfurt (Oder) 1998, s. 85.

³⁶ Wysłał je w 1778 do edytora *Allgemeine deutsche Bibliothek* – nie podpisał ich jednak swoim nazwiskiem.

ku niezwykle ambitnym i aktywnym, który swoje posłannictwo w służbie muzyki rozumiał jako wszechstronną działalność.

W liście z 2 listopada 1788 roku Carl Philipp Emanuel Bach zawiadomił Westphala:

Od 18 września byłem chory na podagrę i inne przypadłości. Od tej chwili poczułem się już lepiej³⁷.

Poprawa jednak nie trwała zbyt długo. Niecałe półtora miesiąca później, w wieku siedemdziesięciu czterech lat, 14 grudnia C. P. E. Bach zmarł. W nekrologach, które ukazały się po jego śmierci w prasie, wyrażano się o nim z wielkim uznaniem. Jeden z nich, który został zamieszczony w 201 numerze *Hamburger unpartheiischer Correspondent* 16 grudnia 1788 roku, prawdopodobnie autorstwa C. F. Cramera, pozwolimy sobie na zakończenie tego biogramu zacytować prawie w całości:

Wczoraj nasza publiczność utraciła bardzo szczególnego i znakomitego człowieka. Wieczorem o 10.00 zmarł Pan Carl Philipp Emanuel Bach, kapelmistrz i od 3 listopada 1767 roku tutejszy dyrektor muzyczny. [...] Był wielkim teoretycznym i praktycznym muzykiem, twórcą prawdziwej sztuki gry na *Clavier*, rozumnym znawcą reguł harmonii i czystych fraz; dokładny obserwator i wirtuoz gry na *Clavier*, który w swojej sztuce nie miał sobie równych. Jego kompozycje są dziełami mistrzowskimi i wybornymi pozostaną [...]. Muzyka straciła w jego osobie swoją wielką ozdobę, a jego imię Carl Philipp Emanuel pozostanie na zawsze dla niej święte. W towarzystwie był on bystrym, żywym człowiekiem, pełnym dowcipu i humoru, pogodnym i wesołym w kręgu swoich przyjaciół, do których żalu z powodu jego straty dołącza swoje łzy również autor tego artykułu, który miał to szczęście, że ze zmarłym łączyły go więzi czułej przyjaźni³⁸.

Kompozytor został pochowany w kościele św. Michała w Hamburgu. Jego grób został odnaleziony w 1925 roku przez Heinricha Miesnera. Już za życia C. P. E. Bacha rozpoczęła się historia recepcji jego muzyki i teorii i to w swoich skrajnych postaciach: bezgranicznego uznania lub całkowitej ignorancji. Jego dzieło do dziś jest przedmiotem licznych studiów badaczy, głównie niemieckich. Świadczy to o tym, że pozostaje nadal interesującym źródłem, w którym z niezwykłą wyrazistością dostrzegamy to, co działo się w muzyce i na jej obrzeżach w II połowie XVIII wieku. Kolejne rozdziały spróbują przybliżyć choćby niewielki wycinek dzieła jego życia, które do dziś pozostaje swoistym fenomenem.

W wieku siedemnastu lat C. P. E. Bach zaprezentował swoje pierwsze kompozycje. W zupełnie początkowej fazie jego kompozytorskiej działalności dominowały małe formy, takie jak marsze, menuety, polonezy. Pięć z nich: trzy marsze i dwa polonezy umieścił jego ojciec w swoim *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, które funkcjonują pod numerami katalogu Schmiedera: BWV Anh. 122, 123, 124, 125, 127. Po nich

³⁷ H. G. Ottenberg, op. cit., s. 251.

³⁸ Za: H. G. Ottenberg, op. cit., s. 251 i n.

powstały pierwsze sonatiny, sonaty, tria i koncerty na instrumenty klawiszowe. Wyżej już wspomniano, że jego pierwszą opusowaną kompozycją był *Menuet pour le clavessin* (1731) w obu katalogach oznaczony odpowiednio jako Wq 111, H 1. Twórczość kompozytora³⁹ możemy podzielić na kilka grup: przede wszystkim muzyka na instrumenty klawiszowe, która w ciągu całego jego życia zajmowała pozycję centralną; następnie muzyka kameralna i orkiestrowa, wokalna oraz część teoretyczno-dydaktyczna jego spuścizny – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Najważniejszym instrumentem, dla którego tworzył swoją muzykę klawiszową i poprzez który w sposób najbardziej osobisty wyrażał swoją ekspresję, był klawikord. Jakkolwiek przez ostatnie dwadzieścia lat swojego życia coraz częściej komponował na pianoforte, to bronił klawikordu uporczywie pomimo faktu, że instrument ten nigdy nie został szeroko zaakceptowany poza Niemcami, a i tu szybko o nim zapomniano. Nie można jednak zrozumieć muzyki C. P. E. Bacha z okresu zdominowanego przez *empfindsamer Stil*, którego był czołowym przedstawicielem, bez zrozumienia XVIII-wiecznej tradycji gry na klawikordzie. Fantazje przede wszystkim, ale również rondo i około jednej trzeciej sonat, wymagają dokonywania częstych alteracji, zmian trybu zupełnie zniemacka, dokładnego respektowania i realizowania oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych, charakterystycznych i możliwych do wykonania tylko na klawikordzie, śpiewnego, na wzór muzyki wokalnej, przeprowadzania linii melodycznej z wykazywaniem jej ekspresywnych właściwości. Urzeczywistnienie tych, czy jeszcze wielu innych wymagań, jakie ta muzyka z sobą niesie, nie jest możliwe na klawesynie czy pianoforte. Dla kompozytora źródłem inspiracji, z którego ta muzyka wypłynęła, była kreowana we Francji atmosfera zbliżenia muzyki i literatury.

Utworky te są bardzo oryginalne, bogate w rozwiązania kompozytorskie, momentami tak nowoczesne, że nawet dzisiaj zaskakują. Wykonywanie ich w odpowiednio intymnym otoczeniu, dla jakiego były tworzone, jeszcze wzmaga ich ekspresywne oddziaływanie na słuchacza. Zawsze jednak widoczna jest w nich skrupulatna praca rzemieślnika, a nie tylko chęć wywarcia płytkiego, sentymentalnego efektu. Znane są zresztą narzekania kompozytora na płytkość twórców stylu *galant*. Fantazje, najczęściej zwane „swobodnymi” (*freie Fantasien*), są tak swobodne, że C. P. E. Bach częściowo lub nawet całkowicie pozbawił je kresek taktowych. Mają jednak zazwyczaj jasną trzyczęściową lub rondową formę, a i ich liczne i bardzo śmiałe harmoniczne progresje,

³⁹ Ogólnego przeglądu i charakterystyki całej twórczości kompozytora autorka dokonała na podstawie trzech wcześniej już cytowanych opracowań: H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1988; E. Helm, hasło: *Bach Carl Philipp Emanuel*, w: „The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, London 1980, s. 850–855; G. Wagner, U. Leisinger, hasło: *Bach Carl Philipp Emanuel*, w: „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, Kassel 1999, Personenteil, t. 1, szp. 1344–1353; I. Poniatowska, hasło: *Bach Carl Philipp Emanuel*, w: „Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna”, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, t. 1 (ab), s. 113–117 oraz własnych analiz.

które dzieją się jakby w ich wewnętrznym świecie – nie powodują zagubienia podstawowej tonacji, która jest wyczuwalna i funkcjonuje w świadomości słuchacza.

Większość jego utworów na *Clavier* jest utrzymana w bardziej stonowanym, tradycyjnym stylu, a takie kompozycje jak *Sechs leichte Clavier-Sonaten* Wq 53, H 162-3, 180-83 oraz *Six sonaten pour le clavecin a l'usage des dames* Wq 54, H 184-5, 204-7 zostały napisane dla szerokiego kręgu odbiorców. Sonaty klawiszowe to zazwyczaj trzyczęściowe układy *szybka – wolna – szybka*. Wolne, środkowe części są generalnie prze-komponowane, a zewnętrzne mają dwuczęściową formę z reprzyzą w drugiej połowie drugiej części, dzięki czemu określa się C. P. E. Bacha jako jednego z pierwszych kompozytorów stosujących formę sonatową. Jest to jednak zbyt daleko idące sformułowanie i dążenie do wypracowania tej formy nie jest celem, który przyświecał tworzeniu przez niego sonat.

Ważnym elementem jego muzyki na instrumenty klawiszowe jest technika ewolucji, czy może trafniej, wariacyjności. Stworzył rodzaj wariacji motywicznych, które w połączeniu z harmonicznym rytmem tworzą podwaliny jego stylu. Ta technika ujawnia się w wielu różnych odmianach. W jego formie sonatowej bardzo często występuje powtórzenie otwierającego tematu w innej postaci, na przykład ze zmianą trybu. W rondach *für Kenner und Liebhaber* seria tych tematów jest jak gdyby poddana każdej dającej się wyobrazić zmianie kształtu, w każdej powtórzonej wersji wydaje się być niezgodna z tą wcześniej przedstawioną, co burzy w pierwszym odczuciu reguły formy ronda. Jest jednak tak długo utrzymywana, aż nie nabierze własności formalnych. Różnorodność tych zmian, zarówno w sonatach, jak i rondach, pociąga za sobą jedynie transformację tematu, motywu, melodii, a nigdy nie ingeruje w reguły formalne. Istnieją jednak kompozycje, dla których ta zasada wariacyjności, przekształcania tematu staje się naczelną i niesie z sobą konsekwencje formalne. Najczęściej tego typu praktykę spotykamy w sonatinach na klawesyn i orkiestrę. Ta idea wariacyjnych powtórzeń urosła do podstawy formalnej w sonatach „ze zmiennymi powtórzeniami” (*Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* Wq 50; H 126, 136-40) z 1760 roku tak samo jak w *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen* Wq 113-14, H 193-203, 228-38 z 1766 roku). Zaspokajanie tego pragnienia wariacyjności w ten całkowicie przenikający formę sposób znalazło swoje odbicie raczej w tych specyficznych sonatach, natomiast nie w tradycyjnych zestawach wariacji – takich C. P. E. Bach napisał jedynie kilka. One, łącznie z jego licznymi menuetami, polonezami, *solfeggi* i innymi pojedynczymi utworami klawiszowymi, tworzą raczej mniej ambitną część jego twórczości, zaspokajającą gusta mniej „rozsmakowanego” odbiorcy.

Jeżeli stosunkowo niedostępne medium klawikordu ciągle utrudnia nasze zrozumienie solowych utworów klawiszowych Carla Philippa Emanuela, to nie istnieje taka trudność dla jego koncertów na instrument klawiszowy, w przeważającej części napisanych na klawesyn. W tej dziedzinie jest on postrzegany jako wirtuoz klawesynu, nie raptownie i ekspresyjnie improwizujący w swoim domu dla ścisłego grona przyjaciół,

ale wykonujący błyskotliwe, ogniste kompozycje na scenie koncertowej dla szerokiej publiczności. Carl Philipp Emanuel i Johann Christian Bach tworzą pomost w rozwoju tej formy pomiędzy koncertem klawesynowym ojca (który faktycznie stworzył ten gatunek) a koncertem fortepianowym Mozarta. Koncerty klawesynowe C. P. E. Bacha są mieszkanką stylu jego ojca oraz Vivaldiego, czyli połączeniem typowej ritor-nelowej procedury z podstawą formy sonatowej. I wydaje się, że pod tym względem są raczej ukoronowaniem i zamknięciem tej linii północnoniemieckiego stylu koncertowego, a nie początkiem dla stylu koncertów Mozarta. Ich standardowy układ części: *szybka – wolna – szybka*, wyważone wypośrodkowanie w partii solisty i orkiestry, w której każdy ma możliwość pełnego zaprezentowania się, czyni je publicznymi utworami jakże innymi od wspomnianych powyżej kompozycji na *Clavier solo*. Są one dużo bardziej homofoniczne ze stabilną harmonią, która nie zmienia się jak w kalejdoskopie, często występują długie odcinki powtarzanych nut w basie, charakterystyczna jest również sekwencyjna powtarzalność odcinków w momentach przechodzenia z jednej do drugiej tonacji. Proces modulacji odbywa się zatem spokojnie i jest odpowiednio przygotowany, a nie nagle i zaskakująco. Mimo to tematy tutti i solo nie zostały pozbawione ornamentów, są kwieciste i pełne twórczej fantazji. Obok tego występują liczne fragmenty dla wypowiedzi wirtuozowskiej, natomiast wolne części są jakby elegijnymi poematami o pięknie godnym zauważenia. C. P. E. Bach stworzył ogółem nieco ponad pięćdziesiąt koncertów klawesynowych. Do tego należy dołączyć jeszcze około dziesięciu koncertów napisanych na inny instrument solowy, między innymi na flet, obój i wiolonczelę. Nie są one w żaden sposób gorsze od swych klawesynowych odpowiedników – każdy z nich jest znakomicie idiomatyczny dla instrumentu solowego, na który powstał.

C. P. E. Bach najwyraźniej był odosobniony spośród północnoniemieckich kompozytorów swojego czasu w tworzeniu „sonatiny na klawesyn solo z orkiestrą” (dwie wymagają dwóch solowych klawesynów). Są one często nazywane w literaturze „miniaturowymi koncertami”. Jest to forma wyraźnie eksperymentalna – dzieła te przypominają nie tylko koncerty, ale także suity między innymi tym, że utrzymana jest ta sama tonacja na przestrzeni całego utworu, ewentualnie z fluktuacjami pomiędzy trybem dur i moll. Mają swoje powiązania również z wiedeńskimi *divertimenti*, ponieważ posiadają od 2 do 10 sekcji bądź części oraz lekką, czy wręcz szablonową, muzyczną zawartość. Z sonatą wiąże się nazwa – sonatina, a co za tym idzie, podwójne pomniejszenie formy sonatowej. Kompozytor napisał dwanaście takich utworów, nie wliczając wersji ze zmienioną instrumentacją: cztery z nich grane są bez jakiegokolwiek pauzy pomiędzy częściami, sześć jest wydłużonych przez powtórzenie poprzedniej sekcji bądź części z repetycjami często składającymi się ze „zmiennych powtórzeń”. Przykładowe użycie tej techniki występuje w sonatinie Wq 97, H 450, której schemat formy przedstawia się następująco:

Jest to muzyka napisana z przeznaczeniem wyłącznie dla lekkiej rozrywki.

Muzyka kameralna C. P. E. Bacha z udziałem instrumentów klawiszowych właściwie w całości przedstawia bardziej konserwatywną część jego twórczości, ale mimo to jest uważana za ilustrację rozwoju całej północnoniemieckiej muzyki kameralnej pomiędzy późnym barokiem a wczesną erą klasyczną. Kompozytor stopniowo zaczynał stosować rozpisany akompaniament dla instrumentu klawiszowego, porzucając w ten sposób barokowe *basso continuo*. Ze względu na praktykę wykonawczą jest to bardzo ważny moment w historii muzyki. Do 1756 roku zauważamy w jego twórczości częste pojawianie się formy sonaty triowej, po tej dacie ta forma prawie znikła. C. P. E. Bach zaadaptował klarnet, a w ostatniej fazie twórczości także wczesny fortepian i w najlepszych swoich dziełach kameralnych powoli opuszczał barokową kanoniczno-kontrapunktyczną fakturę nie na rzecz prostoty i powierzchowności *galant*, ale równej ważności poszczególnych partii. Partie na instrument klawiszowy konsekwentnie zmieniają swój charakter – od akompaniujących do koncertowych, które przewodzą tym dziełom. Bardziej konserwatywny wydźwięk dzieł kameralnych kompozytora można tłumaczyć reakcyjnym gustem jego patronów, szczególnie króla Fryderyka II w Berlinie. Stąd tak dużo stosunkowo liczba sonat triowych (z fletem jako instrumentem solowym), które komponował w okresie berlińskim. Formę kwartetu smyczkowego C. P. E. Bach podjął dopiero w ostatnim roku swojego życia, komponując *3 Quartette fürs Clavier, Flöte, Bratsche und Baß* Wq 93-95, H 537-539, które są już typowym tworem stylu klasycznego. Ernst Fritz Schmid określił te trzy kwartety następującym stwierdzeniem: „obraz doskonałego przełomu do wiedeńskiego klasycznego stylu”⁴⁰. Wszystkie cztery instrumenty współdziałają w poczuciu melodycznej równorzędności i indywidualności zarazem. Partia *Clavier* częściowo osiągnęła takie nasycenie w głosach, jakiego Bach dotąd nie stosował lub robił to bardzo rzadko. Altówka, która w jego wczesnych dziełach koncertowych spełniała funkcję harmonicznego wypełniania głosów, tutaj otrzymała zadanie wręcz solistyczne. Wszystko w grze tych czterech instrumentów jest nadzwyczaj bogate w inwencję kompozytorską. *Clavier*, flet i altówka „tkają” wspólnie melodyczne przejścia tak – jak widać w przykładzie poniżej – że można mówić tu o zasadzie pracy przetworzeniowej w postaci charakterystycznej dla klasycyzmu:

⁴⁰ E. F. Schmid, *Vorwort zum Neudruck von C. P. E. Bachs drei Klavierquartetten Wq 93-95*, Bärenreiter-Ausgabe 2674, Kassel 1952.

1. C. P. E. Bach, *Quartett D-dur* Wq 94, H 538, cz. II

W *Andantino* *Kwartetu a-moll* jest to jeszcze bardziej zauważalne:

2. C. P. E. Bach, *Quartett a-moll* Wq 93, H 537, cz. II *Andantino*

Uderzające jest również to, że kompozytor całkowicie zaniechał stosowania basu generalnego w tych dziełach. Istnieją jeszcze inne bardzo ważne przesłanki tych trzech jedynych kwartetów kompozytora stworzonych u progu jego życia: widoczny przejaw romantycznego idiomu. Efekty dźwiękowe, jakie C. P. E. Bach osiągnął w *Kwartecie G-dur* Wq 95, H 539, w jego wolnej środkowej części *Adagio* poprzez zastosowanie perlistych szybkich figur w *Clavier*, poprzez szybko zmieniające się harmoniczne układy, przepowiadają atmosferę marzycielsko-elegijną lirycznych dzieł romantycznych, ich ekspresję i koloryt dźwiękowy. Forma kwartetu, również za sprawą tych trzech dzieł C. P. E. Bacha, w klasycyzmie zyskała bardzo duże znaczenie.

Schemat formalny w większości sonat zespołowych jest trzyczęściowy z preferencją dla układu *szybka – wolna – szybka*. W muzyce kameralnej, jak i w całej jego twórczości, znajdujemy również utwory pisane dla celów komercyjnych: łatwe i lekkie, przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców. Oczywiście są one mniej zachwycające od tych pisanych dla subtelnej odbiorcy. Do ich grona, z muzyki kameralnej zaliczamy między innymi wszystkie „małe sonaty” i „małe utwory”, menuety, polonezy, marsze powstałe w czasach berlińskich. Dopiero dojrzałość twórcza i możliwość tworzenia tego typu utworów nie na potrzeby dworu berlińskiego, ale własne, wydały „na świat” *13 sonat na instrument klawiszowy z akompaniamentem skrzypiec i wiolonczeli* (Wq 89-91, H 522-534), które również – tak jak kwartety – zaliczają się do ostatniego etapu jego twórczości (lat 1776-1777) i wraz z nimi stanowią zwrot ku muzyce klasycznej. Posługując się tu nazwą „instrument klawiszowy”, mamy na myśli już nowy fortepian, o którym kompozytor z całą pewnością myślał, komponując te ostatnie dzieła.

Obok utworów z udziałem instrumentu klawiszowego C. P. E. Bach był twórcą muzyki symfonicznej, wokально-instrumentalnej i pieśni. Dzieła te uwidaczniają również etapy rozwoju charakterystyczne dla jego twórczości na instrumenty klawiszowe. Być może muzyka wokально-instrumentalna, którą tworzył w Hamburgu, wypełniając swoje obowiązki kantora, miała jedynie zadowalać wymagania wiernych i nie obfitowała w tak liczne, jak w innych dziełach, nowatorskie rozwiązania. Szczegółowe rozważania dotyczące tych utworów nie stanowią jednak przedmiotu tej pracy.

Wejrzenie, choćby tak połówiczne, na całą twórczość C. P. E. Bacha przeznaczoną na instrumenty klawiszowe miała na celu prześledzenie, w jaki sposób kompozytor traktował partię instrumentu klawiszowego w utworach o większej obsadzie. Najważniejszym jest tu spostrzeżenie, że C. P. E. Bach zrezygnował prawie całkowicie ze stosowania tylko basu generalnego i rozpisywał partię akompaniamentu. Krótki ogląd tej twórczości potwierdził też fakt, że estetyczna postawa, jaką reprezentował, znalazła tu swoje silne potwierdzenie. Twórczość kompozytora traktowana zarówno w wycinkowej formie, jak i całościowo, zawsze odtworzy jego prawdziwe oblicze i wszechstronność: komponowanie dla zaspokojenia potrzeb zarówno wybrednych znawców muzyki, jak i amatorów żądnych często jedynie rozrywki. Niewielu kompozytorów w historii muzyki potrafiło połączyć te dwa skrajne stanowiska w tak doskonały sposób, w jaki uczynił to C. P. E. Bach.