



G.PH. TELEMANN C.PH.E. BACH CH. SCHAFFRATH J.J. QUANTZ

GUSTO **NON** BARBARO



GUSTO **NON** BARBARO



Włosi zwykli nazywać
niemiecki styl muzyczny
słowami *un gusto barbaro*
– styl barbarzyński.

Jednakże te uprzedzenia
znacząco się zmniejszyły po tym,
jak niektórzy kompozytorzy
niemiecy wyjechali do Italii
i tam mieli okazję z sukcesem
wykonywać zarówno swoje opery,
jak i dzieła instrumentalne [...].
Należy jednak powiedzieć,
że w kwestii zmiany stylu,
Niemcy mają Włochom,
a także po części i Francuzom
wiele do zawdzięczenia.

J.J. QUANTZ, *VERSUCH...*,
ROZDZIAŁ XVIII, PAR. 86

GEORG PHILIPP TELEMANN opublikował swój zbiór sześciu Partit pt. *Kleine Cammer-Music* w 1716 roku we Frankfurcie nad Menem, gdzie piastował posadę kapelmistrza dwóch kościołów oraz dyrektora muzycznego miasta. Ponowne wydanie tych utworów (z nieco zmienionym tekstem) miało miejsce w 1728 roku w Hamburgu, pod francuskim tytułem *La petite musique de chambre*. W międzyczasie kompozytor opracował także ich orkiestrową wersję, rozbudowując je o nowo skomponowane uwertury w stylu francuskim. Jak czytamy na stronie tytułowej *Kleine Cammer-Music*, Partity przeznaczone są „na skrzypce, na flet traverso, jak również na Clavier [klawesyn lub inny instrument klawiszowy], jednak szczególnie na obój”, a ich lekki i śpiewny styl ukontentuje zarówno początkujących muzyków, jak i wirtuozów. Co znamienne, zbiór dedykowany jest nie możnym mecenasom, czy osobisto-

ściom z kręgów arystokracji, ale czterem muzykom dworskim – znakomitym oboistom. Owi „wielce czcigodni i szacowni panowie i przyjaciele” to: działający w Dreźnie Francuz François le Riche, jego uczeń Johann Christian Richter (nazwany tu *Francisco*), związany z Berlinem Peter Glösch i działający w Darmstadt Johann Michael Böhm. Jak czytamy dalej w pełnej galerii dedykacji, kompozytor starał się schlebić gustom (*Goût*) owych doskonałych muzyków, a także zadbać kształtem i rozmiarami poszczególnych Arii o stosowne dysponowanie siłami wykonawcy, nie narażając tym samym słuchaczy na znużenie. Wplecione w niemiecki tekst dedykacji francuskie słowa podkreślają zgodną z duchem czasu skłonność kompozytora do ulegania urokowi języka i kultury Francuzów. Jak przystało na epokę, w dedykacji nie brak też odniesień do Natury, traktowanej jako wyrocznia, kierująca twórców w stronę prostych, a tym samym najlepszych wyborów na drodze ku artystycznej doskonałości.

Gdy przyjrzymy się bliżej całemu zbiorowi, odkrywamy, że Partity ułożone są w nieprzypadkowej kolejności. Skrajne – pierwsza i szósta – schlebiają gustowi niemieckiemu, a środkowe tworzą dwie grupy: druga i trzecia skłaniają się ku stylowi francuskiemu, a czwarta i piąta ku włoskiemu. Źródeł inspiracji francuskich można doszukiwać się w twórczości André Campra i Jean-Baptisty

Lully’ego – kompozytor wyznał w autobiografii, że podporządkowując się gustowi księcia Erdmanna II von Promnitz w czasach służby w Żarach i Pszczynie (lata 1705–08) wzorował się właśnie na ich muzyce. Wpływy włoskie zdają się pochodzić z utworów Arcangelo Corellego i Antonia Vivaldiego, a elementy niemieckie budzą skojarzenia z muzyką Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Händla. Urzekającą cechą Partit jest pomysłowo zakomponowana naprzemiennosc charakterów i nastrojów, gra afektów i różnorodność gestów. Doskonała tkanka kontrpunktyczna pozwala obu głosom – solowemu i basowemu – na harmonijny dialog, służący budowaniu wartkiej i przyciągającej uwagę narracji muzycznej.



[...] Zgadzam się z opinią pewnego wybitnego człowieka, że jakkolwiek jeden ze stylów można by uznać za lepszy niż inny, to jednak każdy zawiera coś szczególnie dobrego i żaden nie jest na tyle doskonały, aby nie zniósł uzupełnienia. To właśnie dzięki takim uzupełnieniom oraz **Raffinement** zaszliśmy tak daleko, a posuniemy się nawet jeszcze dalej. Nie stanie się to możliwe w przypadku oparcia się tylko na jednym rodzaju smaku i hołdowania tylko jemu. Przeciwnie, wszelkie wartościowe rzeczy powinno się wykorzystywać bez względu na ich pochodzenie.

C. PILE. BACH, *VERSUCH...*, CZ. I,
ROZDZIAŁ „O OZDOBNIKACH”,
PODROZDZIAŁ „UWAGI OGÓLNE”, PAR. 26

[...] Zarówno opery, jak i utwory instrumentalne w stylu włoskim zostały docenione nie tylko w Niemczech, ale i w Hiszpanii, Portugalii, Anglii, Polsce i Rosji. Większość ludzi w Europie, a zwłaszcza Niemców, kocha wszystkie dobre rzeczy, które zostały stworzone we Francji: język, literaturę, poezję, etykiety i zwyczaje.

J.J. QUANTZ, *VERSUCH...*,
ROZDZIAŁ XVIII, PAR. 73

Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti są ostatnim opublikowanym za życia Telemanna zbiorem jego utworów instrumentalnych. Ukazały się w postaci trzech ksiąg głosowych w Hamburgu, prawdopodobnie w 1739 roku. W przeciwieństwie do innych drukowanych zbiorów kompozytora, ten nie jest opatrzony żadną dedykacją ani wstępem. Tytuł nawiązuje do utrwalonego długą tradycją terminu „ćwiczenie” (*Essercizio, Übung*), stosowanego w odniesieniu do utworów na instrumenty klawiszowe. Jego sens jest dwojaki: z jednej strony sugerował

kształcenie umiejętności czysto instrumentalnych, z drugiej kierował uwagę na wykwinny sposób komponowania. Istotą umiejętności muzycznych była zatem jedność biegłości instrumentalnej i świadomości języka kompozytorskiego. W swoich *Essercizii* Telemann po raz pierwszy zastosował to określenie do utworów kameralnych, choć w zbiorze znajdują się też dwie suity na klawesyn solo. Pozostałe 22 utwory to sonaty solowe oraz triowe, przeznaczone na rozmaite obsady instrumentalne z użyciem skrzypiec, fletu traverso, fletów prostych, oboju, violi da gamba i klawesynu. Uderzającą cechą *Essercizii* jest równowaga poważnego stylu kontrapunktycznego i lekkiego stylu galant. Wśród triów znajdują się pierwsze drukowane przykłady muzyki kameralnej, w których klawesyn pełni rolę instrumentu obligato. Co ciekawe, jego użycie nie wyklucza ani nie zastępuje partii basso continuo – obsada przewiduje tu wykorzystanie drugiego klawesynu w roli instrumentu akompaniującego.

Idea stylu łączącego elementy muzyki wielu nacji – Włochów, Francuzów, Anglików, Niemców i Polaków – stała się w twórczości Telemanna faktem na długo zanim pisali o niej w swoich traktatach Johann Joachim Quantz czy Carl Philipp Emanuel Bach. Sonaty z *Essercizii*, podobnie jak Partity z *Kleine Cammer-Music*, wpisują się w ideę takiego stylu. W Żarach i w Pszczyńcu Telemann

chłonął z zachwytem nie tylko muzykę francuską, ale i polską ludową muzykę taneczną, którą opisywał jako wyjątkowo obfite źródło inspiracji. Jej echa, objawiające się specyficznymi rytmami i figuracjami typowymi dla wirowego układu choreografii, pobrzmiewają w wielu jego pomysłach melodycznych i można je wytropić także w *Essercizii*. Tańce występują tu w postaci wyidealizowanych stylizacji lub emanują ludową witalnością, ledwie ujętą w ramy konwencji muzyki dworskiej. W poszukiwaniu uniwersalnego języka muzycznego, przemawiającego do wielu odbiorców, Telemann nie wahał się zestawiać obok siebie części o silnie zróżnicowanym charakterze. Literyczne arioso, intelektualne fugato, pastorałna idylla i wirtuozowski popis sąsiadują ze sobą niczym różne w temperamentach i upodobaniach postaci.



**Muzyk nie jest w stanie wzruszać,
jeśli sam nie ulega wzruszeniu.
Koniecznie musi być w stanie sam
siebie wprowadzić we wszystkie
afekty, które chce wzniecić u swoich
słuchaczy, a najlepiej ich poruszy
do współodczuwania, ujawniając
swoje własne uczucia.**

C. PH. E. BACH, *VERSUCH...*, CZ. 1,
ROZDZIAŁ „O WYKONANIU”, PAR. 13

Solo a Flauto traverso e basso CARLA PHILIPPA EMANUELA BACHA Wq 133, zwane „Sonatą hamburską” pochodzi z 1786 roku. Kompozytor działał wówczas w Hamburgu, dołączył do dworu królewskiego, przejmując po Telemannie (swoim ojcu chrzestnym) funkcję dyrektora muzycznego miasta (*Städtischer Musikdirektor*). Źródłem tekstu nutowego **Sonaty** jest anonimowy manuskrypt znajdujący się w Bibliothèquę du Conservatoire w Brukseli. Ten dwuczęściowy utwór jest jednym z ostatnich dzieł kameralnych sędziwego już kompozytora, a jednocześnie jednym z ostatnich przykładów sonaty kameralnej z akompaniamentem basso continuo – schyłek XVIII wieku nie sprzyjał już komponowaniu podobnych utworów.

Bach posłużył się tu dwoma najbardziej charakterystycznymi dla stylu klasycznego układami formalnymi: formą sonatową i rondem. Ten poniekąd staromodny, a poniekąd nowoczesny utwór był zapewne stworzony z myślą o wybitnym wykonawcy – Bach nie wahał się wypełnić partii solowej wirtuozowskimi biegnikami i karkołomnymi kaskadami figuracji. Istnieją hipotezy jakoby **Sonata** powstała dla Christiana Carla Hartmanna, działającego w Paryżu niemieckiego wirtuoza i kompozytora. Takie przypuszczenia (niepotwierdzone jednak bezpośrednim dowodem) można snuć na podstawie faktu, iż Hartmann w 1786 roku dwukrotnie koncertował w Hamburgu, a występy te prawdopodobnie nie uszły uwadze Bacha.

W swojej autobiografii Bach odnotował, że jako nadworny akompaniator Fryderyka II Pruskiego wykonywał z monarchą sonaty kameralne zawsze sam, bez towarzyszenia instrumentu basowego. Wolno przypuszczać, że uwaga ta może być wskazówką odnoszącą się do praktyki wykonawczej także jego sonat fletowych, choć te na dworze w Poczdamie nie były wykonywane. Głos basowy w **Sonacie** Wq 133 nie posiada wybitnych walorów melodycznych, służy raczej jako podstawa o znaczeniu harmonicznym, dynamicznym i rytmicznym, z licznymi tylko miejscami dialogu z partią fletu. Cecha ta widoczna jest zwłaszcza

Jako że nasz współczesny gust, na którym w ogromnym stopniu odcisnął swoje piętno włoski styl dobrego śpiewu, domaga się więcej, niż jedynie francuskich ornamentów, musiałem zgromadzić ozdobniki wielu nacji. Do nich dodałem kilka nowych. Uważam, że taki styl wykonawstwa jest najlepszy – tak dla instrumentalistów klawiszowych, jak i dla innych – który w zgrabny sposób łączy dokładność i błyskotliwość francuskiego smaku z pieścizotliwym stylem włoskiego śpiewu. Niemcy są szczególnie na to otwarci, o tyle wszelako, o ile powstrzymują się od uprzedzeń.

C.PH.E. BACH, *VERSUCH...*, CZ. I, ROZDZIAŁ „O OZDOBNIKACH”, PODROZDZIAŁ „UWAGI OGÓLNE”, PAR. 25

w drugiej części, gdzie pełna kokieterii i niespodziewanych zwrotów narracja muzyczna głosu solowego nie wymaga natarczywego i nieustannego wsparcia akompaniamentem. „**Sonata hamburska**” stanowi idealną egzemplifikację charakterystycznego dla twórczości autora stylu wzmożonej uczuciowości (*Empfindsamer Stil*), którego tak gorąco bronił w swoim *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, zarówno w odniesieniu do sztuki kompozytorskiej, jak i wykonawczej.

CHRISTOPH SCHAFFRATH swoją muzyczną karierę rozpoczynał w Warszawie, służąc prawdopodobnie jako klawesynista w orkiestrze dworskiej (*Polnische Hofkapelle*) Augusta II Mocnego. Po rozwiązaniu tego zespołu w 1733 roku, a zanim znalazł się w kręgu muzyków pruskiego następcy

tronu Fryderyka, spędził pewien czas w Zaslawiu (dzisiejsza Ukraina), sprawując funkcję nadwornego klawesynisty i kompozytora księcia Pawła Karola Sanguszki. Do grona muzyków Fryderyka Schaffrath należał od 1734 roku, grając najpierw w jego orkiestrze w Ruppynie i Rheinsbergu, a od 1740 roku w kapeli królewskiej w Berlinie (*Königlich Preussische Hofkapelle*). Po przybyciu na dwór berliński Carla Philippa Emanuela Bacha, Schaffrath przez pewien czas dzielił z nim obowiązki akompaniatora, ale w 1744 roku otrzymał posadę nadwornego muzyka siostry Fryderyka II, księżniczki pruskiej Anny Amalii (*Clavercembalist und Cammermusicus bey Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin Amalie von Preußen*). Księżniczka, podobnie jak jej brat, znana była z zamiłowania do muzyki, nie tylko grała na klawesynie, orga-

nach, flecie, skrzypcach i lutni, ale podejmowała nawet samodzielne próby kompozytorskie. Zgromadziła niemałe zbiory biblioteczne, w których znajdowały się m. in. dzieła umiłowanego przez nią Jana Sebastian Bacha. Do obowiązków Schaffratha, poza komponowaniem oraz nauczaniem kompozycji i gry na klawesynie, należała zapewne także opieka nad tymi zasobami. Na jego dorobek twórczy składają się dzieła orkiestrowe, kameralne i klawesynewe. Komponował na potrzeby dworu, a także dla berlińskich miłośników muzyki. Wiele z jego utworów ukazało się drukiem za jego czasów, a jego liczne koncerty i sonaty klawesynewe znajdowały poklask w środowisku dworu poczdamskiego. Nie znamy daty powstania *Tria a Flauto Traverso, Violoncello e Basso* CSWV E:3, nie zostało ono też wydane drukiem za życia kompozytora. Prezentuje ono charakterystyczny dla ośrodka berlińskiego styl sonaty triowej, w której dwa głosy solowe pozostają w ścisłej relacji, zarówno w sensie kontrapunkcyjnym, jak i w efekcie wyrazowym, podczas gdy partia basu nie wykracza poza rolę skromnej, choć skutecznej podstawy harmoniczej i dyskretnego zwornika faktury i formy. Stylizacja dostojnego poloneza w pierwszej części zdaje się być echem dreźnieńskiej tradycji rozpoczynania tym tańcem dworskich balów. Liryczna druga część bliska jest afektowanemu stylowi Quantza, a finał wprowadza żywe rytmy taneczne, zabar-

wione elementami ludycznymi. Schaffrath prezentuje w utworze rzetelny warsztat kompozytorski, odpowiadający zmieniającej się w jego czasach koncepcji formy i stylu. Wpisując się w nurt estetyczny swojego środowiska, pozwoił sobie na elementy indywidualnego języka muzycznego i ostatecznie dostarczył słuchaczom satysfakcji obcowania z dziełem lekkim, aczkolwiek nie banalnym.

[...] Natura mądrze obdarzyła sztukę muzyczną wszelką różnorodnością tak, aby każdy mógł mieć w niej swój udział. Dlatego obowiązkiem muzyka stało się zadowalanie każdego słuchacza w najlepszym możliwym dla niego stopniu.

C. PH. E. BACH, *VERSUCH...*, CZ. I,
ROZDZIAŁ „O WYKONANIU”, PAR. 14

Na niebywale obfitą twórczość JOHANN A JOACHIMA QUANTZA składają się głównie utwory instrumentalne, a wśród nich dominują te, w partyturze których znajduje się flet poprzeczny – ulubiony instrument króla Fryderyka II Pruskiego. Spośród licznych instrumentów, jakie w ciągu wielu lat aktywnej działalności wykonawczej

opanovał Quantz, właŝnie flet poprzeczny, *Flöte traversiere*, okazał siê tym, który przyniósł mu najwiêkszą sławê, a przy tym imponujący sukces finansowy. Na flecie nauczył siê grać sam, a gdy sztukê tê opanował juŝ w stopniu mistrzowskim, wŝlawił siê jako wirtuoz, kompozytor, nauczyciel i budowniczy instrumentów. Uwieñczeniem jego błyskotliwej kariery była posada nadwornego kompozytora i nauczyciela fletu króla Fryderyka II. Bogata spuŝcizna Quantza ŝwiadczy o jego sukcesie w wielu aspektach działałności: slynnny traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, I wyd. 1752) jest nie tylko szkołą gry, ale i wielkim kompendium wiedzy o muzyce jego czasów, autobiografie i listy wiele mówią o jego kontaktach i wplywie, a dzieła muzyczne, jak równieŝ wykonane przez niego flety z kolekcji Fryderyka II ukazuj¹ go jako królewskiego ulubienca i gwiazdora poczdamskiego ŝrodowiska dworskiego. Katalog kompozycji Quantza wylicza setki utworów – s¹ to przede wszystkim powszechne w jego czasach gatunki muzyki kameralnej oraz koncerty fletowe. To właŝnie w tych utworach podczas wieczornych koncertów pozwalał podziwiaç siê i oklaskiwaç jego królewski uczeñ. Twórcoŝość ta, traktowana zapewne jako właŝnoŝć monarchy, spoczęła w zbiorach królewskich i nie przeznaczono jej do wydawania drukiem, pozbawiaj¹c j¹ tym sa-

mym szansy na rozpowszechnienie poza ŝrodowiskiem dworskich muzyków. Za ŝycia Quantz opublikował jedynie dwa opusy, pierwszym jest wydany w Dreŝnie w 1734 zbiór *Sei sonate a flauto traversiere solo, e cembalo, dedicate alla Maestà d'Augusto III. Re di Pollonia, Elettore di Sassonia*. Z czasów naznaczonych niepokojem wojny siedmioletniej pochodzi jego *opera seconda – Sei duetti a due flauti traversi*, dzieło skierowane do odbiorców spoza ŝrodowiska dworu i wydane w Berlinie w 1759 r.

Material nutowy *Sonaty a 3 Voce / Violoncello ou Basson / Hautbois et Clavecembalo / Del Sig. Quantz* znajduje siê w zbiorach British Museum w Londynie pod sygnatur¹ R.M.21 c.7. Jest to starannie sporz¹dzony XVIII-wieczny r¹kopis, skadaj¹cy siê z czterech glosów: obojowego, wiolonczelowego i fagotowego oraz klawesynowego. Kompozytor na kartach swojego *Versuch einer Anweisung...* hojnie szafował poradami, maj¹cymi pomóc kandydatowi na kompozytora lub wykonawcê osi¹gn¹ç wyŝyny sukcesu. Wśród wielu reguł kompozytorskich dotycz¹cych pisania sonat kameralnych znajduje siê jedna, szczególnie osobliwa (Rozdział XVIII, Par. 45):

[...] Obie partie [tria instrumentalnego] musz¹ zostaç napisane w taki sposób, by dało siê pod nimi [umieŝciç] naturaln¹ i harmonijn¹ partię basow¹.

Jeśli koniecznie mielibyśmy dokonać wyboru najlepszych cech stylów różnych krajów, powstałby styl mieszany, który nie chwając się, mógłby zostać nazwany stylem niemieckim, nie tylko z tego powodu, że Niemcy pierwsi go kultywowali, lecz dlatego, że był on przez wiele lat uprawiany i nadal rozkwita w różnych częściach Niemiec, czego nie da się powiedzieć ani o Włoszech, ani o Francji czy innych krajach.

J.J. QUANTZ, *VERSUCH...*, ROZDZIAŁ XVIII, PAR. 87

Zdradza ona pewną słabość nowoczesnej metody kompozytorskiej, powszechnie stosowanej na gruncie modnego stylu galant, mianowicie brak motywicznego związku pomiędzy linią basu a głosami solowymi. U kompozytora tego formatu co Quantz, cecha ta jest umiejętnie ukryta, zatem oczarowany zmysłowym potokiem melodii głosów solowych słuchacz podda się temu „oszustwu” bez sprzeciwu. W podobnych zabiegach obserwujemy jednak nieublagany proces: zmierzch epoki wielkiej polifonii baroku, a więc i zmierzch triumfu błyskotliwego intelektu nad potrzebą chwilowej rozkoszy zmysłów. Nowoczesnym, zyskującym poklask stylem rządziła prosta zasada: w muzyce instrumentalnej, na wzór włoskiego bel canto, liczy się głównie efektywna melodyjność głosów solowych. I te cechy sonatom Quantza odmówić nie

spokój. Czarujący duet dwóch głosów w *Sonacie a 3 Voce* QV 2:30 dowodzi jego niezrównanych umiejętności budowania melodii o wielu odcieniach emocjonalnych: od przejmujących i lirycznych, do rubaszných i pastoralnych, od tajemniczych i zamglonych do żywiołowych i ognistych.

Joanna Solecka

<https://orcid.org/0000-0001-9068-6832>

ŹRÓDŁA CYTATÓW:

J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, I wyd. 1752, przekład polski: *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nachajowski, Łódź, 2012

C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, cz. I 1753, cz. II 1762, przekład polski: *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraf, Kraków, wyd. II uzup. 2020

The Italians used to call the German style in music *un gusto barbaro*, a *barbarous style*.

This prejudice gradually diminished, however, after it came to pass that some German composers went to Italy, and there had the opportunity to perform both their operas and instrumental works with approbation [...] Yet it must be said that the Germans have much for which to thank the Italians and, in part, the French, with respect to this advantageous change in their style.

J.J. QUANTZ, *VERSUCH...*,
CHAPTER XVIII, PAR. 86

GEORG PHILIPP TELEMANN published his collection of six Partitas, entitled *Kleine Cammer-Music*, in 1716 in Frankfurt am Main, where he held the position of Kapellmeister of two churches and musical director of the city. A reissue of these works (with slightly altered text) took place in 1728 in Hamburg, under the French title *La Petite Musique de Chambre*. In the meantime, the composer also worked on their orchestral version and expanded them with newly composed overtures in the French style. As the title page of *Kleine Cammer-Music* reads, the Partitas are intended 'for violin, for transverse flute, as well as for Clavier [harpsichord or other keyboard instrument], but especially for oboe, and their light and singing style will please beginners and virtuosos alike'. Remarkably, the collection is dedicated not to wealthy patrons or personalities from aristocratic circles, but to four court



musicians – excellent oboists. These ‘highly honourable and respectable gentlemen and friends’ are: the Dresden-based Frenchman François le Riche, his student Johann Christian Richter (named here *Francisco*), the Berlin-based Peter Glösch and the Darmstadt-based Johann Michael Böhm. As we read further on in the gallant dedication, the composer tried to flatter the tastes (*Goût*) of these excellent musicians, as well as to ensure, by the shape and size of individual Arias, that the performer’s strengths were appropriately taken advantage of, thus not wearying the listeners. The French words woven into the German text of the dedication emphasise the composer’s tendency, in keeping with the spirit of the times, to succumb to the charm of the language and culture of the French. As befits the era, the dedication also includes references to Nature, treated as an oracle, guiding artists towards simple and therefore the best choices on the road to artistic perfection.

When we take a closer look at the entire collection, we discover that the Partitas are arranged in no random order. The extreme ones – the first and sixth – flatter German taste, while the middle ones form two groups: the second and third lean towards French style and the fourth and fifth towards Italian. The sources of French inspirations can be found in the works of André Campra and

Jean-Baptiste Lully – the composer confessed in his autobiography that submitting to the taste of Erdmann II, Count of Promnitz during his service in Sorau and Pleß (1705–08) it was their music that he modelled himself on. Italian influences seem to come from the works of Arcangelo Corelli and Antonio Vivaldi, while German elements evoke associations with the music of Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel. The captivating feature of the Partitas is the ingeniously composed alternation of characters and moods, the play of affects and the variety of gestures. The excellent contrapuntal fabric allows both voices – solo and bass – to have a harmonious dialogue, serving to build a brisk and compelling musical narrative.



[...] I agree with a certain great man's opinion that, although one taste may be better than another, each contains something good and none is so perfect that it will not endure additions. It is through such additions and refinements that we have progressed this far and will advance even further, but, certainly, not through addiction and restriction to only one style.

Everything good must be put to use regardless of its origins.

C.PH.E. BACII, *VERSUCHI...*, PART ONE, CHAPTER 'EMBELLISHMENTS', SUBCHAPTER 'GENERAL', PAR. 26

[...] Both operas and instrumental pieces written in the Italian style still meet with approval, not only in all Germany, but also in Spain, Portugal, England, Poland, and Russia. The majority of the peoples of Europe, and particularly the Germans, love all the good things that the French have produced, their language, writings, poetry, etiquette, customs and fashions [...]

J.J. QUANTZ, *VERSUCHI...*, CHAPTER XVIII, PAR. 73

Essercizii Musici ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti is the last collection of instrumental works published during Telemann's lifetime. They were published as three partbooks in Hamburg, probably in 1739. Unlike other printed collections by the composer, they are not accompanied by any dedication or introduction. The title refers to the long-established term 'exercise' (*Essercizio*, *Übung*), applied to works for keyboard instruments. Its meaning had two references: on the one hand, it suggested the training of purely instrumental skills; on the other,

it directed attention to an exquisite way of composing. The essence of musical skill was therefore the unity of instrumental proficiency and awareness of compositional language. In his *Essercizii*, Telemann for the first time applied this term to chamber works, although the collection also includes two suites for solo harpsichord. The remaining 22 works are solo and trio sonatas scored for diverse instrumentation using violin, transverse flute, recorders, oboe, viola da gamba and harpsichord. A striking feature of *Essercizii* is the balance of serious contrapuntal style and light galant style. Among the trios are the first printed examples of chamber music in which the harpsichord acts as the obligato instrument. Interestingly, its use neither excludes nor replaces the basso continuo part – the score here provides for the use of a second harpsichord as an accompanying instrument.

The idea of a style combining elements of music from many nations – Italy, France, England, Germany and Poland – became a fact of life in Telemann's work long before Johann Joachim Quantz or Carl Philipp Emanuel Bach wrote about it in their treatises. The Sonatas from *Essercizii*, like the Partitas from *Kleine Cammer-Music*, fit the idea of such a style. In Sorau and Pleß Telemann absorbed with delight not only French music, but also Polish folk dance

music, which he described as an exceptionally abundant source of inspiration. Its echoes, manifested in specific rhythms and figurations typical of the swirling choreography, resound in many of his melodic ideas and can also be traced in *Essercizii*. The dances here appear as sublime stylings or exude a folk vitality barely framed by the conventions of court music. In his search for a universal musical language that would appeal to a wide range of audiences, Telemann did not hesitate to juxtapose movements of widely varying character. Lyrical arioso, intellectual fugato, pastoral idyll and virtuoso display sit side by side like characters different in temperament and tastes.



A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all of the affects that he hopes to arouse in his audience, for the revealing of his own humour will stimulate a like humour in the listener.

C. PILE. BACH, *VERSUCH...*, PART ONE, CHAPTER 'PERFORMANCE', PAR. 13

CARL PHILIPP EMANUEL BACH'S *Solo a Flauto traverso e basso* Wq 133, known as the '**Hamburg Sonata**' dates from 1786. The composer was then active in Hamburg, where he moved after leaving the royal court, taking over from Telemann (his godfather) as the city's musical director (*Städtischer Musikdirektor*). The source of the **Sonata's** score is an anonymous manuscript held in the Library of the Royal Conservatory of Brussels. This two-movement work is one of the last chamber works of the now elderly composer, and at the same time one of the last examples of a chamber sonata with basso continuo accompaniment – the late 18th century was no longer conducive to the composition of similar works. Bach used here the two formal arrangements most characteristic of the classical style: sonata form and rondo. This somewhat old-fashioned and somewhat modern piece was probably written with an outstanding performer in mind – Bach did not hesitate to fill the solo part with virtuoso runs and break-neck cascades of figuration. There are hypotheses

that the **Sonata** was written for Christian Carl Hartmann, a German virtuoso and composer active in Paris. Such speculations (which, however, are not confirmed by direct evidence) can be made on the basis of the fact that Hartmann gave two concerts in Hamburg in 1786, and that these performances probably did not escape Bach's attention.

In his autobiography Bach noted that as court accompanist to Frederick II of Prussia he performed chamber sonatas with the monarch always alone, unaccompanied by a bass instrument. One can speculate that this remark may be a hint referring to the performance practice of his flute sonatas as well, although these were not performed at the Potsdam court. The bass voice in **Sonata** Wq 133 has no outstanding melodic qualities, serving rather as a basis of harmonic, dynamic and rhythmic importance, with only a few moments of dialogue with the flute part. This feature is particularly evident in the second movement, where the solo voice's musical narrative, full

Because our present taste, to which Italian bel canto has contributed greatly, demands more than French ornaments alone, I have had to accumulate the embellishments of several countries. To these I have added a few new ones. I believe that that style of performance is the best, regardless of the instrument, which artfully combines the correctness and brilliance of French ornaments with the suavity of Italian singing. Germans are in a good position to effect such a union so long as they remain free of prejudices.

C.PH.E. BACH, *VERSUCH...*, PART ONE,
CHAPTER 'EMBELLISHMENTS',
SUBCHAPTER 'GENERAL', PAR. 25

of coquetry and unexpected turns, does not require insistent and constant accompaniment support. The 'Hamburg Sonata' is a perfect exemplification of the style of heightened emotionality (*Empfindsamer Stil*) characteristic of the author's work, which he so passionately defended in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, both in relation to the art of composition and performance.

CHRISTOPH SCHAFFRATH began his musical career in Warsaw, probably serving as a harpsichordist in the court orchestra (*Polnische Hofkapelle*) of Augustus II the Strong. After the dissolution of this ensemble in 1733, and before he found himself among the musicians of Crown Prince Frederick of Prussia, he spent some time in Zaslav (today's Ukraine), holding the position of court harpsichordist and composer to Prince Pawel Karol Sanguszko. Schaffrath was among Frederick's musicians from 1734, playing first in his orchestra in Ruppin and Rheinsberg, and from 1740 in the Royal Prussian Court Orchestra in Berlin (*Königlich Preußische Hofkapelle*). After the arrival at the Berlin court of Carl Philipp Emanuel Bach, Schaffrath shared the duties of accompanist with him for a time, but in 1744 he was given the position of court musician to Frederick II's sister, the Prussian Princess



Anna Amalia (*Claviercembalist und Cammermusicus bey Ihro Kgl. Hoheit der Prinzessin Amalie von Preußen*). The princess, like her brother, was known for her love of music, and not only played the harpsichord, organ, flute, violin and lute, but even made her own attempts at composition. She amassed a considerable library collection, including the works of her beloved Johann Sebastian Bach. Schaffrath's duties, in addition to composing and teaching composition and harpsichord playing, probably included the care of these resources. His creative output includes orchestral, chamber and harpsichord works. He composed for the court and also for Berlin's music lovers. Many of his works appeared in print during his time, and his numerous concertos and harpsichord sonatas found favour at the Potsdam court.

We do not know the date of composition of the *Trio a Flauto Traverso, Violoncello e Basso* CSWV E:3, nor was it published in print during the composer's lifetime. It presents the trio sonata style, characteristic of the Berlin circle, in which the two solo voices remain in close relationship, both in terms of counterpoint and expressive effect, while the bass part does not go beyond the role of a modest but effective harmonic basis and a discreet keystone of texture and form. The stylisation of the stately polonaise in the first movement seems

to echo the Dresden tradition of opening court balls with this dance. The lyrical second movement is close to Quantz's affective style, and the finale introduces lively dance rhythms, tinged with ludic elements. Schaffrath presents in the work a sound compositional technique, corresponding to the changing conception of form and style in his time. Inscribing himself into the aesthetic current of his environment, he allowed himself elements of individual musical language and finally provided the listeners with the satisfaction of communing with a light, yet not banal work.

[...] Nature has wisely provided music with every kind of appeal so that all might share in its enjoyment. It thus becomes the duty of the performer to satisfy to the best of his ability every last kind of listener.

C. PILE. BACH, *VERSUCH...*, PART ONE, CHAPTER 'PERFORMANCE', PAR. 14

The extraordinarily prolific output of JOHANN JOACHIM QUANTZ consists mainly of instrumental works, and predominant among them are those featuring the transverse flute

in the score – the favourite instrument of King Frederick II of Prussia. Of the numerous instruments that Quantz mastered during his many years of active performance, it was the transverse flute, *Flöte traversiere*, that proved to be the one that brought him the greatest fame and, at the same time, impressive financial success. He learned to play the flute himself, and when he had mastered this art, he became famous as a virtuoso, composer, teacher and builder of instruments. His brilliant career culminated in a position as court composer and flute teacher to King Frederick II. Quantz's rich legacy attests to his success in many aspects of his activity: his famous treatise *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1st ed. 1752) is not only a school of playing but also a great compendium of the music of his time, his autobiographies and letters tell much about his contacts and influences, and his musical works as well as the flutes made by him for the collection of Frederick II show him as a royal favourite and star of Potsdam's court circles. Quantz's catalogue of compositions lists hundreds of works – mainly chamber music genres common in his time and flute concertos. It was in these pieces during evening concerts that his royal pupil allowed himself to be admired and applauded. This work, probably treated as the property of the monarch, rested in the royal collection and was

not intended for print publication, thus depriving it of the chance to be disseminated outside the circle of royal musicians. Quantz published only two opuses during his lifetime, the first being the collection *Sei sonate a flauto traversiere solo, e cembalo, dedicate alla Maestà d'Augusto III. Re di Polonia, Elettore di Sassonia*, issued in Dresden in 1734. His *opera seconda – Sei duetti a due flauti traversi*, a work aimed at an audience outside court circles and published in Berlin in 1759, dates from a time marked by the turmoil of the Seven Years' War.

The score of the *Sonata a 3 Voce / Violoncello ou Basson / Hautbois et Clavecembalo / Del Sig. Quantz* is held in the collection of the British Museum in London under the reference R.M.21 c.7. It is a carefully crafted 18th-century manuscript, consisting of four voices: oboe, cello and bassoon, and harpsichord. In his *Versuch einer Anweisung...* the composer generously dispensed advice intended to help the candidate composer or performer reach the heights of success. Among the many compositional rules for writing chamber sonatas is one that is particularly peculiar (Chapter XVIII, Par. 45):

[...] Both of the principal parts [of an instrumental trio] must be written in such a way that a natural and harmonious bass part can be placed beneath them.

If one has the necessary discernment to choose the best from the styles of different countries, a mixed style results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called the German style, not only because the Germans came upon it first, but because it has already been established at different places in Germany for many years, flourishes still, and displeases in neither Italy nor France, nor in other lands.

J.J. QUANTZ, *VERSUCH...*, CHAPTER XVIII, PAR. 87

It betrays a certain weakness of the modern compositional method, commonly used on the grounds of the fashionable galant style, namely the lack of a motivic connection between the bass line and the solo voices. With a composer of such stature as Quantz, this feature is skilfully concealed, so the listener enchanted by the sensual stream of melody of solo voices surrenders to this ‘deception’ without objection. In such treatments, however, we observe an inexorable process: the twilight of the epoch of the great polyphony of the Baroque, and thus the twilight of the triumph of brilliant intellect over the need for the momentary pleasure of the senses. The modern, acclaimed style was governed by a simple principle: in instrumental music, on the model of Italian bel canto, it is mainly the impressive melodiousness of solo voices that counts. And this qual-

ity cannot be denied to Quantz’s sonatas. The enchanting duet of two voices in *Sonata a 3 Voce* QV 2:30 demonstrates his unparalleled ability to build melodies of many emotional shades: from poignant and lyrical to jovial and pastoral, from mysterious and misty to impetuous and fiery.

Joanna Solecka

<https://orcid.org/0000-0001-9068-6832>

transl. Martin Kraft

SOURCES OF QUOTATIONS:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1st ed. 1752, translation into English: *On Playing the Flute*, transl. Edward R. Reilly, New York, 1966

C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Part One 1753, Part Two 1762, translation into English: *Essay on the True Art Of Playing Keyboard Instruments*, transl. W. J. Mitchell, New York, 1949



Wykształcenie zdobył w Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie obecnie prowadzi klasę fletu, piastując stanowisko Profesora AMKP. Pracuje także na stanowisku muzyka-solisty w Operze Krakowskiej. Prowadzi intensywną działalność koncertową jako solista i kameralista. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia, Teatru Telewizji Polskiej i Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz licznych prawykonań dzieł solowych i kameralnych. Angażuje się w rozmaite działania wspierające rozwój sztuki wykonawczej i służy swoim doświadczeniem pedagogicznym prowadząc warsztaty metodyczne oraz zasiadając w jury konkursów muzycznych. Artysta współpracuje z firmą Wm.S. Haynes jako Haynes Artist and Ambassador Clinician, gra na wykonanym na zamówienie instrumencie Silver & 5% Gold Custom Wm.S. Haynes.

WIESŁAW SURUŁO

Received his education at the Academy of Music in Kraków, where he currently runs the flute class, holding the position of Professor at the Academy of Music. He also works as a musician-soloist at the Kraków Opera. He is very active as a soloist and chamber musician. He has made recordings for Polish Radio, Polish Television Theatre and music publishing house PWM Edition, as well as numerous first performances of solo and chamber works. He is involved in various activities supporting the development of the performing arts and offers his pedagogical experience by conducting methodical workshops and as a jury member of music competitions. The artist works with Wm.S. Haynes as a Haynes Artist and Ambassador Clinician, playing a custom-made Silver & 5% Gold Custom Wm.S. Haynes instrument.



PAWEŁ SOLECKI

Absolwent, a obecnie wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie. Koncertuje w kraju i za granicą jako solista i kameralista. W latach 1996–2011 był pierwszym fagocistą orkiestry kameralnej *Capella Cracoviensis*, a w sezonie 2004/05 pierwszym fagocistą Libańskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Bejrucie. Koncertuje w rozmaitych formacjach kameralnych, m.in. Krakowskim Triu Stroikowym i Krakowskim Kwintecie Dętym. W jego dorobku artystycznym znajduje się wiele nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Na swoim koncie ma liczne praktykowania dedykowanych Triu i Kwintetowi utworów polskich kompozytorów. Chętnie angażuje się jako muzyk studyjny do rejestracji ścieżek dźwiękowych filmów. Realizuje się także jako kompozytor (*Kwartet fagotowy nr 1*, *Trzy Impresje Bałkańskie* na kwintet dęty drewniany).

Is a graduate of the Academy of Music in Kraków and currently a lecturer at the same institution. Performs in Poland and abroad as a soloist and chamber musician. In 1996–2011 he was the principal bassoonist of the *Capella Cracoviensis* chamber orchestra, and in the 2004/05 season he was principal bassoonist of the Lebanese National Symphony Orchestra in Beirut. He performs in a variety of chamber music formations, including the Krakowskie Trio Stroikowe (*Cracow Reed Trio*) and the Krakowski Kwintet Dęty (*Cracow Wind Quintet*). His artistic output includes many recordings for disc, radio and television. He has premiered many works by Polish composers dedicated to the Trio and Quintet. He eagerly engages himself as a studio musician for the recording of film soundtracks. He also works as a composer (*Bassoon Quartet No. 1*, *Three Balkan Impressions* for woodwind quintet).



JOANNA SOLECKA

Jest absolwentką Akademii Muzycznej w Krakowie na kierunkach Fortepian, Teoria Muzyki i Klawesyn. W życiu zawodowym łączy doświadczenia zdobyte we wszystkich dziedzinach swojego wykształcenia, poświęcając czas na pracę dydaktyczną oraz działalność artystyczną, naukową i promującą kulturę. Występuje na festiwalach i koncertach w kraju oraz za granicą, wykonując muzykę kameralną i utwory solowe. We współpracy z M. Kraftem dokonała pierwszego przekładu na język polski traktatu C.Ph.E. Bacha *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych, Kraków 2017, wyd. II uzup. 2020)*. Za aktywną działalność została uhonorowana odznakami Honoris Gratia i Zasłużony dla Kultury Polskiej oraz Nagrodą Prezydenta Miasta Krakowa.

Is a graduate of the Academy of Music in Kraków, with majors in Piano, Music Theory and Harpsichord. In her professional life she combines the experience she has gained in all these areas of her education and devotes herself to teaching as well as artistic activity and cultural promotion. She performs at festivals and concerts in Poland and abroad, performing chamber music and solo works. In collaboration with M. Kraft, she made the first translation into Polish of C.Ph.E. Bach's treatise *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych, Kraków 2017, 2nd rev. and exp. ed. 2020)*. For her active work she has been awarded the badges Honoris Gratia and Meritorious for Polish Culture, as well as the Award of the Mayor of the City of Kraków.



Wysztalcenie zdobyła w Akademii Muzycznej w Krakowie, następnie odbyła studia podyplomowe na kierunkach klawesyn i fortepian historyczny oraz doskonaliła swoje umiejętności instrumentalne podczas licznych kursów mistrzowskich. Koncertuje w Polsce i za granicą, występując z repertuarem solowym i kameralnym. Współpracuje z polskimi instytucjami kultury oraz orkiestrami. Jest aktywna w dziedzinie dydaktyki i popularyzacji kultury.

ANNA HUSZCZO

After graduating from the Academy of Music in Kraków, she completed postgraduate studies in Harpsichord and Historical Piano and honed her instrumental skills at numerous master classes. She gives concerts in Poland and abroad, performing solo and chamber music repertoire. She cooperates with Polish cultural institutions and orchestras. She is active in the field of didactics and cultural education.



GUSTO **NON** BARBARO

GEORG PHILIPP TELEMANN

Partita IV TWV 41: g 2
(Kleine Cammer-Music)

1. PRELUDIO. GRAVE 1:49
2. ARIA 1. ALLEGRO 0:54
3. ARIA 2. ALLEGRO 2:13
4. ARIA 3. TEMPO DI MINUE. 0:50
5. ARIA 4. ALLEGRO 1:46
6. ARIA 5. A TEMPO GIUSTO 1:02
7. ARIA 6. ALLEGRO ASSAI 1:55

GEORG PHILIPP TELEMANN

Trio a Flauto dolce,
Cembalo obbligato e Cembalo TWV 42: B 4
(Esercizii musici)

8. DOLCE 2:02
9. VIVACE 1:39
10. SICILIANA 2:35
11. VIVACE 1:40

GEORG PHILIPP TELEMANN

Solo nr 4 TWV 41: d 4
(Esercizii musici)

12. AFFETTUOSO 1:53
13. PRESTO 3:17
14. GRAVE 0:53
15. ALLEGRO 3:15

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Solo a Flauto traverso e basso
Wq 133, H 564

16. ALLEGRETTO 7:03
17. RONDO. PRESTO 2:57

CHRISTOPH SCHAFFRATH

Trio a Flauto Traverso,
Violoncello e Basso CSWV E: 3

18. ALLEGRO 3:34
19. ADAGIO 4:07
20. ALLEGRO 2:55

JOHANN JOACHIM QUANTZ

Sonata a 3 Voce QV 2:30
(QV2: Anh. 2)

21. ADAGIO 2:04
22. ALLEGRO 1:33
23. ADAGIO 1:23
24. ALLEGRO 1:25

TOTAL TIME: 55



All Rights Reserved © & ® RECART 2021

Made in Poland

0043

DDD

ITALIANO

ENGLISH

POLSKI

RECART
MOBILE RECORDING STUDIO

FORMART
difo
ZAKRESBIEM

2021 RecArt, os. Ułanckie 42, 62-020 Zaleszewo, Poland | www.recart.pl