

Hans-Günter Ottenberg

DER KÖNIG UND SEIN WIDERSPENSTIGER CEMBALIST – FRIEDRICH II. UND CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Hans Günter Ottenberg

KRÓL I JEGO PRZEKORNY KLAWESYNISTA – FRYDERYK II I KAROL FILIP EMANUEL BACH




cpebach*1714

300 Jahre C.P.E. Bach
Jubiläumsjahr 2014
www.cpebach.de





LIEBE BACH-FREUNDE,

Frankfurt (Oder) ist eine Kultur- und Universitätsstadt, die auf ihr reiches Erbe stolz ist. Bekannte Persönlichkeiten haben hier ihre Spuren hinterlassen und einen Beitrag zur historischen Bedeutung und kulturellen Vielfalt der Stadt geleistet. Dazu zählen in Frankfurt insbesondere Heinrich von Kleist und Carl Philipp Emanuel Bach. Beide werden in unserer Stadt gewürdigt: Kleist hat im Jahre 2013 mit einem hochmodernen Museumsanbau und einer multi-medialen Ausstellung ein neues Zuhause in unserer Stadt bekommen.

Die Musikgesellschaft Carl Philipp Emanuel Bach Frankfurt (Oder) e.V. leistet einen wichtigen Beitrag zur Bachpflege. Sie pflegt und bewahrt dessen Erbe, organisiert Konzerte und betreut die ständige Ausstellung in der Konzerthalle C. P. E. Bach. Prof. Ottenberg, von dem die hier vorgelegte Untersuchung zu Friedrich II. und C. P. E. Bach stammt, ist eines ihrer engagiertesten Mitglieder. Ihm gilt unser ausdrücklicher Dank.

Auch das Brandenburgische Staatsorchester und die Singakademie fördern Frankfurts Renommee in der Musikwelt und halten den großen Musiker in Ehren. Für 2014 ist ein reichhaltiges und originelles Programm mit Vorträgen, Konzerten, Ausstellungen und sonstigen Veranstaltungen geplant. Einheimische und Gäste sind herzlich willkommen!

Das Bach-Jubiläum bietet die Chance, mit Blick auf die Vergangenheit neue Strategien und Ansätze für die Zukunft zu entwickeln.

Dem Leser wünsche ich viel Spaß bei der Lektüre des interessanten und lehrreichen Beitrages von Prof. Ottenberg.

Dr. Martin Wilke
Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt (Oder)

DRODZY PRZYJACIELE BACHA,

Frankfurt nad Odrą jest studenckim i kulturowym miastem, które jest dumne ze swojego dziedzictwa kulturowego. Znane i doceniane w naszym mieście postaci takie jak Heinrich von Kleist czy Karol Filip Emanuel Bach pozostawiły tutaj swoje ślady i wkład historycznego znaczenia i kulturowej różnorodności miasta. W roku 2013 Kleist otrzymał w naszym mieście miejsce w nowoczesnej części muzeum, jak również na multimedialnej wystawie.

Towarzystwo muzyczne Karola Filipa Emanuela Bacha z Frankfurtu nad Odrą dokonało istotnego wkładu w utrzymanie dzieł Bacha. Nie tylko utrzymuje, również zachowuje jego dziedzictwo, organizuje koncerty i nadzoruje stałe wystawy w hali koncertowej K. F. E. Bacha. Profesor Ottenberg, od którego pochodzi opublikowana analiza o Friedrichu II i K. F. E. Bachu, jest jednym z najbardziej zaangażowanych członków Towarzystwa. To jemu należą się nasze podziękowania.

Brandenburska Orkiestra Państwowa i Akademia Muzyczna wspierają frankfurcką reputację w świecie muzyki i czci wielkich muzyków. Na rok 2014 zaplanowany jest bogaty i oryginalny program z wykładami, koncertami, wystawami i innymi wydarzeniami. Serdecznie zapraszamy mieszkańców i gości Frankfurtu.

Odnosząc się do przeszłości, jubileusz Bacha daje szansę rozwinięcia nowych strategii i rozwiązań na przyszłość. Czytelnikowi życzę dużo radości w lekturze oraz ciekawych i pouczających artykułów Profesora Ottenberga.

Dr. Martin Wilke
Nadburmistrz miasta Frankfurt nad Odrą



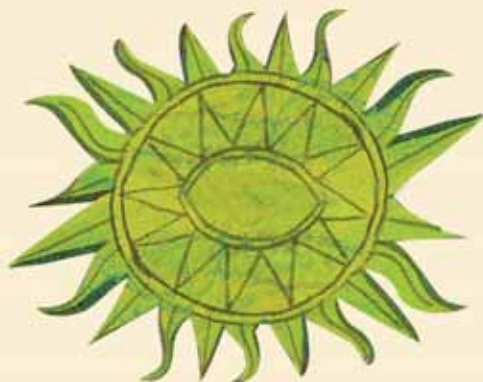
Hans-Günter Ottenberg

DER KÖNIG UND SEIN WIDERSPENS- TIGER CEMBALIST – FRIEDRICH II. UND CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Hans Günter Ottenberg

KRÓL I JEGO PRZEKORNY KLAWESYNISTA – FRYDERYK II I KAROL FILIP EMANUEL BACH





Hans-Günter Ottenberg

DER KÖNIG UND SEIN WIDERSPENS- TIGER CEMBALIST – FRIEDRICH II. UND CARL PHILIPP EMANUEL BACH

FLÖTENKONZERT IN SANSSOUCI

Für Dr. Wolfgang Jost, den unermüdlichen Förderer
der C. P. E. Bach-Pflege und -Forschung in Frankfurt (Oder)

Die Rangordnung beider Persönlichkeiten – König und Musiker – kann nicht unterschiedlicher ausfallen. In der sozialen Hierarchie stehen sie weit auseinander. Hier der oberste Repräsentant des Staates Preußen, dort der zu den Bediensteten des Königs zählende Cembalist der Hofkapelle. Und doch: Verbinden sich Souverän und Instrumentalist im musikalischen Vortrag, fallen Standesschranken weg, müssen wegfallen, weil gemeinsames Musizieren sonst unmöglich wäre. Dabei können die Rollen sogar vertauscht sein, etwa wenn der erfahrene Musiker den kronprinzlichen, später königlichen Amateur korrigiert – „unterthänigst“ zwar, aber dennoch bestimmt.

Das bekannte Ölgemälde Adolph von Menzels, das den Flöte blasenden Friedrich den Großen im prächtig erleuchteten Musiksaal des Schlosses Sanssouci zeigt, am Cembalo begleitet von Carl Philipp Emanuel Bach und weiteren Musikern der Hofkapelle, hat sich ins kollektive Gedächtnis von Generationen von Menschen eingepägt. Und auch hier stellt sich zwischen dem im Zentrum stehenden König und seinen Musikern eine Harmonie her, derer die aufgeführte Musik so sehr bedarf. Sie äußert sich in konzentrierter Aufmerksamkeit, Blickkontakten, ensemblemäßiger Geschlossenheit und einer spezifischen Farblichkeit: Dunkeltöne für die Kleidung des Königs und seiner Musiker stehen der in hellen Farben wiedergegebenen Zuhörerschaft gegenüber.

Hans Günter Ottenberg

KRÓL I JEGO PRZEKORNY KLAWESYNISTA – FRYDERYK II I KAROL FILIP EMANUEL BACH

KONCERT FLETOWY W SANSSOUCI

Dr Wolfgangowi Jostowi, niestrudzonemu w kultywowaniu
pamięci o K.F.E. Bachu we Frankfurcie nad Odrą

Król i muzyk zajmują na drabinie społecznej daleko oddalone od siebie szczeble: na piedestale stoi najważniejszy reprezentant państwa pruskiego, a u jego stóp należący do najbardziej unizonych sług Jego Królewskiej Mości klawesynista nadwornej orkiestry. A jednak: kiedy suweren i instrumentalista łączą się w muzycznej wirtuozerii, znikają społeczne bariery, muszą zniknąć, w przeciwnym razie wspólna gra stałaby się niemożliwa. Dochodzić może nawet do zamiany ról, kiedy doświadczony muzyk poprawia następcę tronu – wprawdzie z respektem, jednakże stanowczo.

Znany obraz olejny Adolfa von Menzla przedstawia grającego na flecie Fryderyka Wielkiego we wspaniale oświetlonej sali muzycznej na zamku Sanssouci, towarzyszy mu na klawesynie Karol Filip Emanuel Bach oraz pozostali muzycy nadwornej orkiestry. Obraz ten zapisał się w pamięci kolektywnej następnych pokoleń. Między stojącym w centrum królem oraz jego muzykami panuje harmonia, tak bardzo potrzebna do wykonania utworu muzycznego. Przejawia się ona w koncentracji, kontaktach wzrokowych, grze zespołowej oraz specyficznej kolorystyce: ciemna tonacja ubioru króla oraz jego muzyków kontrastuje z jasnymi barwami strojów słuchaczy.

Fryderyk II Pruski i flet – to para doskonale oddająca zamięrowania artystyczne Hohenzollernów. Jednym z pierwszych dokonań Fryderyka po objęciu tronu był rozkaz wybudowania

Friedrich II. von Preußen und die Flöte – Das ist ein Begriffspaar, welches die schöngeistigen Neigungen des Hohenzollers auf den Punkt bringt. Als eine seiner ersten Amtshandlungen als König befahl er den Bau eines Opernhauses. Friedrich gab der höfischen Kunstausübung ein neues Gesicht und Gewicht. Er korrespondierte mit Voltaire. Friedrich II., das bedeutet aber auch Hegemonialstreben und drei verheerende Schlesische Kriege, in deren Ergebnis Preußen sich zu einer europäischen Großmacht entwickelte.

Auf Menzels Ölgemälde dem König am nächsten: Carl Philipp Emanuel Bach. Der Betrachter ahnt die Wichtigkeit dieses Mannes. Er koordiniert gleichsam das Spiel aller beteiligten Musiker. Nahezu drei Jahrzehnte stand Bach im Dienst des preußischen Königs. Das Verhältnis beider zueinander war nicht immer widerspruchsfrei. Und letztlich zerbrach es aus künstlerischen und sozialen Gründen, wie zu zeigen sein wird.

Über das Thema „Friedrich II. und die Musik“ ist bereits viel geschrieben worden. Unser Augenmerk richtet sich vor allem auf die eingangs angesprochene Beziehung zwischen König und Künstler. Zunächst soll der musikalische Werdegang Friedrichs bis zu jenem Zeitpunkt beschrieben werden, in dem Carl Philipp Emanuel Bach in sein Blickfeld trat. Es handelt sich also besonders um die Zeitspanne bis gegen 1740. Parallel dazu werden wir Carl Philipp Emanuel Bachs musikalische Laufbahn skizzieren. Dieser Exkurs endet mit dem Ruf des Bachsohns in die kronprinzliche Kapelle. Anschließend werden das königliche Musikprogramm und Bachs Stellung darin thematisiert. Weil die Berliner bzw. Potsdamer Hofmusik Friedrichs des Großen dem überragenden Musiker Carl Philipp Emanuel Bach keine ausreichenden Perspektiven bot, sind Entfremdungen vom Souverän, Suche nach neuen künstlerischen Freiräumen und schließlich Wegstreben aus der preußischen Metropole unausweichlich. So lässt sich Bachs Weggang nach Hamburg trotz städtischer Anstellung dort auch als eine Entscheidung für den Status des freischaffenden bürgerlichen Künstlers interpretieren.

Das in der Überschrift unseres Kapitels verwendete Adjektiv „widerspenstig“ meint selbstverständlich nicht Rebellion oder gar offenen Affront des Musikers gegen seinen König, sondern will darauf hinweisen, dass höfisches Amt und Streben nach Selbstverwirklichung letztlich unvereinbar waren und Bach sich in dieser Hinsicht seinem König entfremden musste.



Flötenkonzert in Sanssouci: Friedrich II. mit der Flöte und C. P. E. Bach am Cembalo. Gemälde von Adolph von Menzel, 1850–52. Berlin, Alte Nationalgalerie. Foto: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders (wikipedia), Bildbearbeitung: A. Kankeleit. **Koncert fletowy w Sanssouci: Fryderyk II grający na flecie i Karol Filip Emanuel Bach na klawesynie.** Obraz Adolfa von Menzla, 1850-52 r. Berlin, Stara Galeria Narodowa. Źródło: bpk / Alte Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders (wikipedia). Opracowanie ilustracji: A. Kankeleit.

wania opery. Władca nadał sztuce dworskiej nowe oblicze. Korespondował z Wolterem. Fryderyk II miał także władcze zapędy, wziął udział w trzech dramatycznych wojnach śląskich, w wyniku których Prusy stały się potęgą europejską.

Na obrazie olejnym pędzla Menzla najbliżej króla znajduje się Karol Filip Emanuel Bach. Obserwator dostrzega ranę tego człowieka. To on koordynuje niejako grę wszystkich muzyków. Bach służył królowi blisko trzydzieści lat. Ich relacje były nie zawsze bezproblemowe. I, jak to zwykle bywa, zakończyły się z powodów artystycznych i społecznych.

Na temat „Fryderyka II i muzyki” napisano już wiele. Nasz punkt widzenia koncentruje się przede wszystkim na wspomnianej na wstępie relacji między królem a artystą. Najpierw przedstawimy muzyczny życiorys Fryderyka do momentu, w którym zainteresował się Karolem Filipem Emanuelem Bachem. Chodzi więc szczególnie o okres do ok. 1740 roku. Równolegle zajmiemy się muzyczną karierą Karola Filipa Emanuela Bacha. Ten ekskurs kończy się powołaniem syna Bacha do królewskiej orkiestry dworskiej. Na zakończenie tematem będzie królewski program muzyczny oraz pozycja Bacha w tym programie. Berlińska czy raczej poczdamska muzyka dworska Fryderyka Wielkiego nie oferowała wystarczających perspektyw wybitnemu twórcy jakim był Karol Filip Emanuel Bach. Do tego stopnia narastało w nim pragnienie oddalenia się od suwerena i poszukiwania nowych inspiracji artystycznych, że opuszczenie pruskiej metropolii stało się dla niego koniecznością. Wyjazd Bacha do Hamburga, pomimo uzyskania przez niego posady w tym mieście, można również interpretować jako decyzję zostania niezależnym mieszczańskim artystą. Użyty w tytule przymiotnik „przekorny” nie oznacza naturalnie rebelii lub też publicznej zniewagi króla, lecz stara się zwrócić uwagę na fakt, iż dworski etat oraz dążenie do samorealizacji w końcu stały się nie do pogodzenia i w związku z tym Bach musiał opuścić króla.

NASTĘPCA TRONU FRYDERYK I MUZYKA

Hohenzollernowie, Wettynowie czy też Wittelsbachowie... – muzyka była nieodzowną częścią programu wychowania w każdym z wymienionych rodów. Urodzony 24 stycznia 1712 roku Fryderyk, przyszły król Prus, pomimo znanej niechęci jego ojca Fryderyka Wilhelma I do artystów, zdobył szerokie wykształcenie muzyczne. Fryderyk miał wielokrotnie okazję obserwować grę muzyków w berlińskim zamku. Margrabia Brandenburgii Christian Ludwig, najmłodszy syn Wielkiego Elektora, prowadził tutaj własną orkiestrę. Musiała sprawnie działać skoro Jan Sebastian Bach, przebywający zimą 1718/19 r. w Berlinie, poświęcił margrabiemu swoje *Koncerty Brandenburskie* (*Brandenburgische Konzerte*).

W wieku siedmiu lat Fryderyk otrzymał pierwsze lekcje gry na fortepianie oraz na kontrabasie u katedralnego organisty Gottlieba Heyne. Celem tych nauk nie była tylko prezentacja własnych fragmentów solowych, lecz także umiejętność akompaniowania na klawesynie kompozycji wokalnych takich jak pieśni i arie oraz w szerszym znaczeniu opanowanie sztuki improwizacji. Należy założyć, że zajęcia teoretyczne były również częścią nauk pobieranych u Heynego. Fryderyk szczególnym zainteresowaniem obdarzył niebawem grę na flecie. Do edukacji muzycznej dołączyły jazda konna, szermierka, taniec oraz zajęcia językowe. Król i królowa kładli zwłaszcza nacisk na naukę języka francuskiego. Odpowiedzialni za ten obszerny program nauczania byli wychowawcy następcy tronu, wdowa po oficerze Marthe de Rocoulles oraz Duhan de Jandun.



Friedrich II. von Preußen. Gemälde von Antoine Pesne. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. **Fryderyk II Pruski.** Obraz autorstwa Antoine Pesne. Źródło: Fundacja Pruskie Pałace i Ogrody Berlin-Brandenburgia. Foto/Fot. Roland Handrick.

KRONPRINZ FRIEDRICH UND DIE MUSIK

Ob Hohenzollern oder Wettiner oder Wittelsbacher... – die Musik war von jeher unverzichtbarer Bestandteil des Erziehungsprogramms der jeweiligen Herrscherhäuser. Auch dem am 24. Januar 1712 geborenen Friedrich, dem nachmaligen König von Preußen, wurde trotz der bekannten Abneigung des Vaters Friedrich Wilhelms I. gegenüber den Künsten eine umfassende musikalische Ausbildung zuteil. Diese vollzog sich mehrgleisig: Friedrich dürfte wiederholt Gelegenheit gehabt haben, der Musikausübung im Berliner Stadtschloss beizuwohnen. Hier unterhielt etwa Markgraf Christian Ludwig zu Brandenburg, der jüngste Sohn des Großen Kurfürsten, eine eigene Kapelle. Deren Leistungsvermögen muss beträchtlich gewesen sein, widmete doch Johann Sebastian Bach, der im Winter 1718/19 in Berlin weilte, dem Markgrafen seine *Brandenburgischen Konzerte*.

Im Alter von sieben Jahren erhielt Friedrich ersten Klavier- und Generalbassunterricht beim Domorganisten Gottlieb Heyne. Diese Unterweisungen zielten nicht nur darauf ab, den Schüler in die Lage zu versetzen, eigene Solostücke vorzutragen, sondern auch vokale Kompositionen wie Lieder und Arien am Cembalo zu begleiten und im weitesten Sinne die Kunst des Improvisierens zu beherrschen. Dass die Ausbildung bei Heyne auch Theorieunterricht einschloss, ist anzunehmen. Friedrichs besonderes Interesse galt bald dem Flötenspiel. Zur musikalischen Ausbildung gesellten sich Reiten, Fechten, Tanzen sowie Sprachunterricht. Der König und die Königin billigten ausdrücklich das Erlernen der französischen Sprache. Zuständig für dieses umfassende Bildungsprogramm waren die kronprinzlichen Erzieher, die Offizierswitwe Marthe de Rocoulles und Duhan de Jandun.

Entscheidend für Friedrichs Musikinteresse wurde der Besuch des Vaters zu Beginn des Jahres 1728 in Dresden, wohin dieser auf Einladung Augusts des Starken gereist war. Anders als Friedrich Wilhelm I., der die Hofkapelle seines Vaters demonstrativ aufgelöst hatte und der eine Abneigung gegen Hoffeste hatte, verfügte sein Gastgeber Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen (zugleich als August II. König von Polen) über eine zum damaligen Zeitpunkt bereits europaweit bekannte Hofkapelle und über eine sehr prachtvolle, wenn auch kostenintensive Festkultur.

Eigentlich war die Begegnung Friedrich Wilhelms I. von Preußen mit August dem Starken ohne den Sohn geplant. Der damals die musischen Neigungen seines Sohnes bereits argwöhnisch betrachtende König mochte gehant haben, was den Jungen in der Elbmetropole erwartet. Die Friedrich-Literatur, vor allem die des 19. Jahrhunderts, wird dabei insbesondere eine vermeintliche Affäre des kurz vor seinem 16. Lebensjahr stehenden



Querflöte um 1780. Museum Viadrina Frankfurt (Oder).

Flet poprzeczny ok. 1780 roku. Źródło: Muzeum Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Foto/Fot. Winfried Mausolf.

Decydująca dla muzycznych zainteresowań Fryderyka stała się wizyta ojca w Dreźnie na początku 1728 roku, dokąd udał się na zaproszenie Augusta Mocnego. Inaczej niż jego gość Fryderyk Wilhelm I, który demonstracyjnie rozwiązał dworską orkiestrę swojego ojca i okazywał niechęć dworskim przyjęciom, Fryderyk August I Saksoński (i jednocześnie król Polski August II) dysponował w tamtym czasie znaną już w całej Europie orkiestrą dworską oraz wydawał równie znane, wspaniałe i kosztowne przyjęcia.

Właściwie spotkanie Fryderyka Wilhelma I Pruskiego z Augustem Mocnym zaplanowano bez udziału syna tego pierwszego. Król, przyglądający się z nieufnością zamięłowaniu syna do muzyki, chciał wiedzieć, czego młodzieniec może się spodziewać w metropolii nad Łabą. Literatura o Fryderyku, przede wszystkim ta dziewiętnastowieczna, opiewa zwłaszcza domniemany romans niespełna szesnastoletniego Fryderyka z hrabiną Orzelską. Od Fryderyka Wilhelma I dowiadujemy się, że po swoim powrocie do domu obiecał księciu Leopoldowi von Anhalt-Dessau co następuje: „opowiedzieć mu podczas prywatnego spotkania (wizyty w Dreźnie) chronica scandalos oraz własne przygody; a będzie potrzebował roku, aby wyczerpać temat.” (Koser 1886, s. 264)

Friedrich mit der Gräfin Orzelska in allen denkbaren Details ausschmücken. Von Friedrich Wilhelm I. ist überliefert, dass er nach seiner Heimkehr dem Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau versprochen habe, „ihm bei persönlicher Begegnung die *Chronica scandalos* [des Dresden-Besuchs] und seine eigenen Aventuren zu erzählen; ein Jahr werde er brauchen, um alles zu erschöpfen.“ (Koser 1886, S. 264)

Trotz der noch herrschenden Hoftrauer, die nach dem Tod der sächsischen Kurfürstin Eberhardine Christiane am 4. September 1727 angeordnet worden war und die Anfang Januar 1728 etwas gelockert wurde, präsentierte sich die Residenzstadt Dresden den beiden Gästen mit einer Fülle von Veranstaltungen und Lustbarkeiten. In der Zeit des gerade stattfindenden Karnevals wechselten Aufführungen von italienischen Opern, französischen und italienischen Komödien. Das *Memorabilium Dresdensum* erwähnt u. a. „auf der Stall-Bühne ein bey etlichen Lichtern angestelltes Scheiben-Schüssen“, „aufm Alt-Markt Dames-Ringrennen in Schlitten“, auf dem Jäger-Hof „Kampff-Jagen“ und im Zwinger-Garten „Grosses Caroussel“. Vater und Sohn partizipierten an diesen Festlichkeiten und besichtigten auch „die Berg-Vestungen König- und Sonnenstein, nebst denen Lust-Schlössern Pillnitz und Friedrichsburg“. (*Memorabilium Dresdensum*, S. 6–8)

Folgeschwer indes sollte für den Kronprinzen ein anderes Ereignis werden, ein Besuch in dem 1719 von Matthäus Daniel Pöppelmann erbauten Opernhaus am Zwinger. Gespielt wurde in dem 2000 Menschen Platz bietenden Haus Giovanni Alberto Ristoris komische Oper *Calandro*. Friedrich fand Gefallen an diesem Werk und erbat sich eine Abschrift davon. Wir wissen nicht, ob Kronprinz Friedrich weitere Opern in Dresden erlebte, welche Konzerte er hörte, mit welchen Sängern und Instrumentalisten der Hofkapelle er eventuell näher bekannt wurde. Sicher ist indes, dass er bei seinem vierwöchigen Aufenthalt die Möglichkeit hatte, das Organisationsgefüge der Dresdner Hofmusik mit ihrer zentralen Institution, der kurfürstlichen Hofkapelle und ihrem dreigeteilten Dienst in Oper, Kirche und Kammer, genau zu studieren.

Offenkundiger Beweis für Friedrichs Dresden-Begeisterung ist auch die Tatsache, dass er fortan in Johann Joachim Quantz, Mitglied der Dresdner Hofkapelle, einen erfahrenen Mentor für alle mit dem Flötenspiel, dem musikalischen Vortrag und der Komposition verbundenen Fragen fand. Dem Wunsch des Kronprinzen, Quantz als Flötenlehrer ganz nach Berlin zu holen, konnte und wollte August der Starke nicht entsprechen. Aber beim Gegenbesuch des sächsischen Kurfürsten in Berlin wurde vereinbart, dass Quantz zweimal im Jahr Urlaub erhalten würde, um seinen kronprinzlichen Schüler zu unterrichten. Als Friedrich und Quantz zusammentrafen, war Ersterer bereits auf seinem Instrument

Pomimo obowiązującej jeszcze na dworze żałoby, ustanowionej po śmierci saksońskiej księżnej Eberhardine Christiane 4 września 1727 r. i nieco rozluźnionej początkiem stycznia 1728 r., siedziba dworu jaką było Dreźnie prezentowała obu gościom całą gamę rozrywek. Podczas odbywającego się właśnie karnawału przyciągała ich bogata oferta kulturalna, począwszy od włoskich oper, aż po francuskie i włoskie komedie. Dzieło *Memorabilium Dresdensum* wymienia m.in.: „auf der Stall-Bühne ein bey etlichen Lichtern angestelltes Scheiben-Schüssen“, „aufm Alt-Markt Dames-Ringrennen in Schlitten“, we dworze myśliwskim „Kampff-Jagen“ a w ogrodach Zwingerskich „Grosses Caroussel“. Ojciec i syn widzieli te występy oraz „die Berg-Vestungen König- und Sonnenstein, nebst denen Lust-Schlössern Pillnitz und Friedrichsburg“. (*Memorabilium Dresdensum*, s. 6-8)

Brzemienne w skutki stało się dla następcy tronu inne wydarzenie, wizyta w operze, wzniesionej w 1719 r. przez architekta Matthäusa Daniela Pöppelmana w Zwingerze. Wtedy budynek opery oferował 2000 miejsc dla gości. Wystawiano komediooperę Giovanniego Alberto Ristoriego *Calandro*. Fryderykowi spodobało się to dzieło i zażyczył sobie jego odpis. Nie wiemy czy następca tronu był na innych operach w Dreźnie, jakich koncertów słuchał, z jakimi śpiewakami i muzykami orkiestry dworskiej ewentualnie się zapoznał. Pewne jest natomiast, iż miał on podczas swojego czterotygodniowego pobytu możliwość dokładnego studiowania struktury organizacyjnej dreźnieńskiej muzyki dworskiej z jej centralną instytucją, orkiestrą dworską następcy tronu i jej pracą w operze, kościele i parlamencie.

Oczywistym dowodem na fascynację Fryderyka Dreznem jest również fakt, że odtąd znajdował w Johannie Joachimie Quantzu, członku dreźnieńskiej orkiestry dworskiej, doświadczonego mentora rozwiewającego wszystkie wątpliwości związane z grą na flecie, notacją muzyczną oraz kompozycją. Następca tronu zażyczył sobie nawet sprowadzenie Quantza do Berlina jako nadwornego nauczyciela gry na flecie. Życzenia tego nie mógł i nie chciał spełnić August Mocny. Podczas gościnnej wizyty saksońskiego następcy tronu w Berlinie ustalono jednak, że Quantz otrzyma dwa razy do roku urlop w celu nauczania młodego księcia. Kiedy Fryderyk spotkał Quantza był już bardzo zaawansowany w grze na swoim instrumencie. Pod kierunkiem nauczyciela wychowanek udoskonalił zwłaszcza swoje wyczucie stylu, ekspresyjną grę oraz wirtuozerię.

Upodobania estetyczne Fryderyka stawały się w oczach jego ojca marnotrawieniem czasu w miarę jak odciagały młodzieńca od jego właściwego zadania – przygotowań do przyszłego rządzenia. Tak było już około roku 1724/25, kiedy to Fryderyk coraz bardziej opuszczał się w swych naukach wojskowych. O zainteresowaniach następcy tronu dys-

weit fortgeschritten. So mochten sich unter Anleitung von Quantz insbesondere das Stilempfinden, ausdrucksvolles Spiel und Virtuosität seines Zöglings verbessert haben.

Doch die schöngestigen Betätigungen Friedrichs begannen in den Augen des Vaters in dem Maße als überflüssiger Zeitvertreib zu erscheinen, wie sie ihn von seiner eigentlichen Aufgabe, sich auf das künftige Regieren vorzubereiten, abhielten. Solche Anzeichen gab es bereits um 1724/25, als Friedrich zunehmend seine militärische Ausbildung vernachlässigte. Die Interessen des Kronprinzen wurden am Hof und unter Diplomaten bereits offen diskutiert. Am 27. Juni 1725 berichtete der österreichische Gesandte Seckendorf über den 13jährigen Prinzen: „Er war Musiker, Moralist, Physiker, Mechaniker. Er wird niemals General oder Feldherr werden.“ (Becker 1986, S. 151)

Solche oder ähnliche Einschätzungen waren in den Augen Friedrich Wilhelms I. nicht hinnehmbar, bedeuteten sie doch nach Auffassung des Königs grobe Pflichtverletzungen des Sohnes. Verbote (auch des Flötenunterrichts), Einschränkungen und Strafen waren die Folge. Die Situation eskalierte, als Friedrich mit seinem Vertrauten Leutnant Katte einen Fluchtversuch unternahm, der jedoch scheiterte und mit der Hinrichtung Kattes und der Gefangensetzung des Kronprinzen endete. Friedrich, schwer getroffen vom Verlust des Freundes, fügte sich in das Unvermeidliche. Er schrieb dem Vater am 30. Dezember 1730 aus der Festungshaft in Küstrin: „Ich wünsche nichts mehr als das Ich dieses jetzt verflossenes unglückliches Jahr aus meinem leben gleich als ausradieren können...“ (Becker 1986, S. 151)

In Küstrin fand Friedrich nach seiner Haft in der dortigen Kriegs- und Domänenkammer Betätigung. Hier lernte er auch den Regiments-Oboisten Michael Gabriel Fredersdorf kennen, der, selbst ein vorzüglicher Flötist, zum Kammerdiener des Kronprinzen avancierte. Friedrich wurde schließlich erneut in die Armee aufgenommen und im Jahre 1732 zum Kommandeur eines in Ruppin stationierten Regiments ernannt. In seinem neuen Wirkungsort heiratete er am 12. Juni 1733 im Schloss Salzdahlum Elisabeth Christine von Braunschweig und versöhnte sich mit seinem Vater.

Die folgenden Ruppiner Jahre sind unter musikalischen Gesichtspunkten sehr ereignisreich. Mit Hilfe des ihm zugewiesenen Haushalts konnte Friedrich eine kleine Kapelle unterhalten. Anlässlich der Hochzeit wurden ein Ballett und eine Pastorale mit dem Kronprinzen in der Hauptrolle gegeben. Friedrich ließ sich auf der Querflöte hören. Und erstmals traf er mit Carl Heinrich Graun, seinem künftigen Kapellmeister, zusammen, der für Ruppin italienische Kantaten schuf, die gemeinsam mit Händelschen Kompositionen für ein kleines, aber originelles Repertoire sorgten.

kutowano wtedy już otwarcie na dworze i w kręgach dyplomatycznych. 27 czerwca 1725 r. austriacki wysłannik Seckendorf tak pisał o 13-letnim księciu: „Był muzykiem, moralistą, fizykiem, mechanikiem. Nigdy nie zostanie generałem albo dowódcą.“ (Becker 1986, s. 151)

Takie lub podobne oceny były dla Fryderyka Wilhelma I nie do zniesienia. W oczach króla oznaczały poważne zaniedbywanie przez syna obowiązków. Zakazy (również lekcji gry na flecie), ograniczenia i kary były tego skutkiem. Sytuacja eskalowała, kiedy Fryderyk dokonał próby ucieczki wraz ze swoim zaufanym podporucznikiem Katte, zakończonej fiaskiem, straceniem Katte i osadzeniem w więzieniu następcy tronu. Fryderyk, głęboko dotknięty utratą przyjaciela, pogrążył się w rozpacz. 30 grudnia 1730 r. napisał ojcu z aresztu w twierdzy Kostrzyn: „Niczego więcej sobie nie życzę ponad to, abym mógł natychmiast wymazać z mojego życia ten miniony nieszczęśliwy rok...“ (Becker 1986, s. 151)

W Kostrzynie, po zwolnieniu z aresztu, Fryderyk znalazł zajęcie w izbie wojskowej. Tutaj poznał też regimentowego oboistę Michaela Gabriela Fredersdorfa, który sam będąc znakomitym flecistą, awansował na kamerdynera następcy tronu. Fryderyk w końcu ponownie został wcielony do armii i w roku 1732 otrzymał tytuł komandora stacjonującego w Rypinie pułku. W swoim nowym miejscu pobytu poślubił 12 czerwca 1733 r. na zamku Salzdahlum Elżbietę Krystynę Brunswicką i pogodził się ze swoim ojcem.

Następne lata w Rypinie są z muzycznego punktu widzenia bardzo bogate w wydarzenia. Za pomocą otrzymanego domostwa Fryderyk mógł założyć małą orkiestrę. Z okazji ślubu odegrano balet i pastorałę z następcą tronu w roli głównej. Można go było również usłyszeć grającego na flecie. I po raz pierwszy spotkał się z Carlem Heinrichem Graunem, swoim przyszłym kapelmistrzem, który dla Rypina tworzył włoskie kantaty, będące wspólnie z kompozycjami Händela małym, ale oryginalnym repertuarem.

W 1736 r. ojciec zezwolił następcy tronu i jego żonie na przeprowadzkę do Ryńska, gdzie para zamieszkała w tamtejszym zamku. Militarne, filozoficzne i muzyczne zajęcia wypełniały dni w tej małej, położonej nad jeziorem Grienerick, rezydencji. Później Fryderyk nazwał lata spędzone w Ryńsku najszcześniejszym czasem w swoim życiu. W lutym 1737 r. napisał swojej o trzy lata starszej siostrze Wilhelminie von Bayreuth: „Wystawiamy tragedie i komedie, wydajemy bale i maskarady oraz wykonujemy muzykę a *toutes sauces*“. (Becker 1986, s. 151)

Upodobania estetyczne Fryderyka osiągnęły ogromne rozmiary. Prowadził studia nad językiem łacińskim i zajmował się autorami francuskiego Oświecenia; nawiązał kontakty z Wolterem i codziennie z entuzjazmem zajmował się muzyką. Rankiem ćwiczył na flecie i komponował; wieczorami dawał koncerty w prywatnym kręgu. Zgromadził wokół siebie

1736 erlaubte der Vater dem Kronprinzen und dessen Frau den Umzug nach Rheinsberg, wo das Paar das dortige Schloss bezog. Militärische, philosophische und musikalische Betätigungen bestimmten den Alltag in der kleinen, am Grienericksee gelegenen Residenz. Später nannte Friedrich seine Rheinsberger Jahre die glücklichste Zeit seines Lebens: „Wir führen Tragödien und Comödien auf, geben Bälle und Maskeraden und machen Musik a toutes sauces“, ließ er im Februar 1737 seine drei Jahre ältere Schwester Wilhelmine von Bayreuth wissen. (Becker 1986, S. 151)

Friedrichs musische Beschäftigungen nahmen beinahe enzyklopädischen Umfang an. Er betrieb lateinische Sprachstudien und beschäftigte sich mit den Autoren der französischen Aufklärung; er knüpfte Beziehungen zu Voltaire und pflegte täglich mit Eifer die Musik. Morgens absolvierte er seine Exerzitien auf der Flöte und komponierte; abends gab er Konzerte im privaten Kreise. Er versammelte eine illustre Gelehrtenrunde um sich bzw. korrespondierte mit zahlreichen Persönlichkeiten, namentlich mit Charles Étienne Jordan, Heinrich August Freiherr de la Motte Fouqué und Ulrich Friedrich von Suhm. 1739 entstand sein *Antimachiavell*.

Bereits König, schrieb Friedrich seinem Berater in architektonischen und künstlerischen Fragen, Francesco Algarotti, am 21. November 1740:

„Mein lieber Schwan von Padua,

Voltaire ist gekommen, strahlend von neuen Schönheiten und weit geselliger als in Kleve. Er ist in der besten Laune und klagt weniger als sonst über seine Beschwerden. Unser Treiben ist höchst frivol. Wir ziehen die Quintessenz aus Oden, zergliedern Verse, sezieren Gedanken und beobachten dabei gewissenhaft alle Pflichten der Nächstenliebe. Was treiben wir noch? Wir tanzen bis zur Atemlosigkeit, essen bis zum Platzen, verspielen unser Geld, kitzeln unsre Ohren durch schmachtende Töne, die zur Liebe anreizen und einen anderen Kitzel erwecken. Ein Hundeleben, werden Sie sagen – nicht das in Remusberg, sondern das, welches Sie in Sehnsucht und Leiden verbringen. [...]“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, Bd. 1, S. 183)

Auch Friedrichs Musikprogramm nahm trotz väterlicher Bedenken und Restriktionen bereits in seiner Ruppiner und Rheinsberger Zeit Gestalt an. Als der künftige Herrscher nach Rheinsberg übersiedelte, wo ihm die alte, durch Hans Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff ausgebaute Wasserburg als Wohnsitz zugewiesen worden war, gehörten seiner Kapelle bereits insgesamt siebzehn Musiker an: ein Kapellmeister, ein Cembalist, sieben Violinisten, ein Bratscher, ein Cellist, ein Kontrabassist, ein Flötist, zwei Hornisten, ein Harfenist und ein Theorbist. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt verfügte das Orchester über



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Antoine Pesne. **Blick auf Rheinsberg**. Öl auf Leinwand, 1737. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Antoine Pesne. **Widok na Ryńsk**. Olej na płótnie, 1737 r. Źródło: Fundacja Pruskie Pałace i Ogrody Berlin-Brandenburgia. Foto/Fot. Roland Handrick.

grono distinguished uczonych, korespondował z licznymi osobistościami, do których należeli Charles Étienne Jordan, Heinrich August Freiherr de la Morte Foqué i Ulrich Friedrich von Suhm. W 1739 r. powstało jego dzieło *Antimachiavell*.

Już jako król, Fryderyk napisał swojemu doradcy w sprawach architektury i sztuki, Francesco Algarottiemu, 21 listopada 1740 r.:

„Mój kochany łabędziu z Padwy,

Wolter przybył, promieniejący nowym blaskiem i o wiele bardziej towarzyski niż w Kleve. Jest w najlepszym humorze i mniej narzeka niż zwykle na swoje dolegliwości. Prowadzimy się nad wyraz frywolnie. Zachwycamy się wzniosłymi odami, dokonujemy rozbioru wierszy, robimy sekcję zwłok myślom a przy tym skrupulatnie obserwujemy wszystkie obowiązki miłości bliźniego. Jakich wybryków się jeszcze dopuszczamy? Tańczymy aż do utraty tchu, prawie że pękamy z przejedzenia, przegrywamy nasze pieniądze, łaskotamy nasze uszy tęsknymi tonami, które pobudzają do miłości i wzbudzają inne łaskotki. Pieskie życie, rzekłby Pan zapewne – nie to na górze Remusa, lecz to, co Pan spędza w tęsknocie i bólu. [...]“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, Tom 1, s. 183)

eine beachtliche Leistungsstärke, wie eine Nachricht von Knobelsdorff aus Rom bestätigte: „Die Instrumentalmusik hier hat mich noch nie in Verwunderung gesetzt und ich wünschte wohl, denen Römern ein Ruppinisches Konzert hören zu lassen.“ (Ottenberg 1982, S. 50)

Anerkennend äußerte sich auch Quantz: Das Orchester habe „schon vom Jahre 1731 bis 1740 in Ruppin und Rheinsberg in einer Verfassung gestanden, die jeden Componisten und Concertisten reizen, und ihn vollkommene Gnüge leisten können.“ (Ottenberg 1982, S. 50 f.)

Seit 1732 stand Johann Gottlieb Graun dem kleinen Orchester als „Concertmeister“ vor, seit 1735 dessen Bruder Carl Heinrich als „Capellmeister“. In Livree und Zopf verrichteten die Musiker ihren täglichen Dienst. Dieses äußere Erscheinungsbild sollte sich auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten nicht ändern.

Aufgeführt wurden zunächst Instrumentalwerke, vor allem Sinfonien und Kammermusik von Johann Adolf Hasse sowie Johann Gottlieb Graun. Mehr und mehr kamen Flötenkompositionen von Quantz hinzu. Auch der Kronprinz betätigte sich kompositorisch. 1738 entstand seine erste Sinfonie. Er war 28 Jahre alt, als er die Nachfolge seines am 31. Mai 1740 verstorbenen Vaters antrat. Fortan lenkte er als Friedrich II. von Preußen, auch genannt Friedrich der Große, die Geschicke seines Landes und prägte damit auch entscheidend die Entwicklung in Europa, dessen Machtgefüge durch die drei Schlesischen Kriege entscheidend verändert werden sollte.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH – SCHÜLER SEINES VATERS UND AUF DER SUCHE NACH EINEM EIGENEN WEG

Unser historischer Exkurs hat uns an die Schwelle eines neuen Kapitels preußischer Geschichte geführt, den Beginn der friderizianischen Ära. Auch ein damals bereits vielversprechender Musiker bekommt diesen Wandel zu spüren. Carl Philipp Emanuel Bach resümierte, dass er „1740 bey Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste trat, und die Gnade hatte, das erste Flöten solo was Sie als König spielten, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.“ (Ottenberg 1982, S. 48)

Hier zeigt sich wieder die eingangs beschriebene Künstler-Musiker-Beziehung, von Carl Philipp Emanuel Bach nicht ohne Stolz in seiner *Selbstbiographie* aus dem Jahre 1773 festgehalten. Nachfolgend wollen wir den musikalischen Werdegang des Bachsohns etwas näher beschreiben.

Am 2. März 1714 war Johann Sebastian Bach, seit 1708 als Hoforganist und Kammermusiker in Diensten des Weimarer Herzogs Wilhelm Ernst, zum Konzertmeister ernannt



Theobald Reinhold von Oer, Kahnpartie in Rheinsberg. Ölgemälde, Mitte 19. Jahrhundert. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Theobald Reinhold von Oer, Przejazdka łodzią w Ryńsku. Obraz olejny, połowa XIX w. Źródło: Fundacja Pruskie Pałace i Ogrody Berlin-Brandenburgia. Foto/Fot. Roland Handrick.

Program muzyczny Fryderyka, pomimo ojcowskich wątpliwości i restrykcji, już w czasie pobytu w Rypinie i Ryńsku przybrał realne kształty. Kiedy jako nowy władca przeniósł się do Ryńska, gdzie otrzymał rozbudowany przez barona Hansa Georga Wenzeslausa Knobelsdorffa zamek na wodzie, jego orkiestra składała się już z siedemnastu muzyków: kapelmistrza, klawesynisty, siedmiu skrzypków, altowiolinisty, wiolonczelisty, kontrabasisty, flecisty, dwóch waltornistów, harfenisty oraz teorbisty. Już wtedy w swoich początkach orkiestra miała duży potencjał, co potwierdziła wiadomość od Knobelsdorffa z Rzymu: „Tutaj muzyka instrumentalna jeszcze nigdy mnie nie zadziwiła, a życzylibym z całego serca Rzymianom, aby dane im było wysłuchać koncertu rodem z Rypina.“ (Ottenberg 1982, s. 50)

Z uznaniem wyraził się również Quantz: orkiestra była w dobrej kondycji „już od 1731 do 1740 r. w Rypinie oraz Ryńsku, czym wzbudzała zainteresowanie każdego kompozytora i koncertmistrza oraz mogła dać mu pełną satysfakcję.“ (Ottenberg 1982, s. 50 i nn.)

worden, ein wichtiges Ereignis in seiner künstlerischen Entwicklung. Eine Woche später – am 8. März – wurde als zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel geboren. Kein Geringerer als Georg Philipp Telemann, „bey der Keyserlich Freyen Reichs-Stadt Frankfurt am Mayn Capellmeister“ (Ottenberg 1982, S. 13), stand Pate (Philipp Emanuel sollte übrigens 1767 Telemanns Nachfolger in Hamburg werden).

1717 ging die Familie nach Köthen, wo Johann Sebastian Hofkapellmeister des Fürsten Leopold wurde, und verblieb bis 1723 in der sachsen-anhaltinischen Kleinstadt. Wie sein vier Jahre älterer Bruder Wilhelm Friedemann, besuchte Philipp Emanuel hier die lutherische Lateinschule. Im Juli 1720 starb die Mutter Maria Barbara. Johann Sebastian Bach hatte jetzt allein für seine vier Kinder Sorge zu tragen, was er mit großer Umsicht tat und wobei auch die musikalische Erziehung seiner Söhne nicht vernachlässigt wurde. In der *Selbstbiographie* heißt es hierzu: „In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater“. (Ottenberg 1982, S. 17)

Mit dem Klavierunterricht der Kinder begann Johann Sebastian Bach ziemlich früh; das *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, 1720 für den damals Zehnjährigen und ältesten Sohn angefertigt, setzt bereits gewisse klavieristische Fertigkeiten voraus. Es ist anzunehmen, dass auch Philipp Emanuel nach diesem *Klavierbüchlein* unterrichtet wurde. Folglich dürfte er um 1720/21 seine erste Ausbildung am Klavier erhalten haben. Im Jahre 1723 siedelte die Familie nach Leipzig über. Johann Sebastian war in das Amt des Thomaskantors und director musices gewählt worden. In der Stadt an der Pleiße besuchte Philipp Emanuel die Thomasschule. Eine Akte vom 14. Juni 1723 weist ihn als Sextaner aus. Seine überaus gründliche Schulbildung ebnete ihm offenbar mühelos den Weg zur Universität. Am 1. Oktober 1731 begann er ein Studium der Rechte an der Leipziger Alma Mater. Darüber wurden auch die musikalischen Unterweisungen nicht vernachlässigt.

Rückblickend schrieb Carl Philipp Emanuel Bach in seiner *Selbstbiographie*, dass er schon früh „das besondere Glück“ gehabt habe, „in der Nähe das Vortreflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen, und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Größe dieses meines Vaters in der Komposition, im Orgel und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musikus vom Ansehen, die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylessen sollen, diesen großen Mann näher kennen zu lernen.“ (Ottenberg 1982, S. 25)

Od 1732 r. tą małą orkiestrą kierował jako „koncertmistrz” Johann Gottlieb Graun, od 1735 r. jego brat Carl Heinrich jako „kapelmistrz”. Muzycy pracowali na co dzień w miejscowościach Livree i Zopf. I ta prezenca miała przez wiele lat pozostać bez zmian.

Najpierw wystawiano dzieła instrumentalne, przede wszystkim symfonie i muzykę kameralną autorstwa Johanna Adolfa Hasse oraz Johanna Gottlieba Grauna. Do tego dochodziło coraz więcej kompozycji na flet Quantza. Książę także zajmował się komponowaniem. W 1738 r. powstała jego pierwsza symfonia. Miał 28 lat, kiedy objął tron po swoim ojcu, zmarłym 31 maja 1740 roku. Odtąd rządził jako Fryderyk II Pruski, nazywany również Fryderykiem Wielkim. Wpłynął decydująco nie tylko na historię swojego kraju, ale i poprzez trzy wojny śląskie na istotne przemiany w Europie.

KAROL FILIP EMANUEL BACH – UCZEŃ SWOJEGO OJCA W POSZUKIWANIU WŁASNEJ DROGI

Nowym rozdziałem w historii Prus stał się początek ery Fryderyka. Karol Filip Emanuel Bach, już wtedy obiecujący muzyk, także odczuł tę zmianę: „W 1740 r. po objęciu rządów przez Jego Królewską Mość oficjalnie wstąpiłem do niego na służbę. W Charlottenburgu uzyskałem łaskę osobistego akompaniowania władcy na fortepianie, kiedy już jako król dawał pierwszy solowy występ na flecie” (Ottenberg 1982, s. 48)

Tu znów napotykaemy na przedstawioną we wstępie relację artysta-muzyk, uwiecznioną nie bez dumy przez Karola Filipa Emanuela Bacha w jego *Selbstbiographie* (*Autobiografii*) z roku 1773. Następnie zajmiemy się dokładniej muzycznym rozwojem syna Bacha.

Jan Sebastian Bach od 1708 r. był nadwornym organistą i muzykiem kameralnym na służbie u weimarskiego księcia Wilhelma Ernsta. 2 marca 1714 r. awansował na koncertmistrza, co było ważnym wydarzeniem w jego karierze artystycznej. Tydzień później – 8 marca – urodził się jako drugi syn Karol Filip Emanuel. Ojcem chrzestnym był nie kto inny jak Georg Philipp Telemann, „kapelmistrz w książęcym wolnym mieście Rzeszy Frankfurcie nad Menem” (Ottenberg 1982, s. 13). (Filip Emanuel miał zresztą zostać w 1767 r. następcą Telemanna w Hamburgu).

W 1717 r. rodzina przeniosiła się do Köthen, gdzie Jan Sebastian został nadwornym kapelmistrzem księcia Leopolda. W tym małym miasteczku w Saksonii-Anhalt przebywał do 1723 roku. Podobnie jak jego o cztery lata starszy brat Wilhelm Friedemann, Filip Emanuel uczęszczał tutaj do luterańskiej szkoły łaćnińskiej. W lipcu 1720 r. zmarła ich matka Maria Barbara. Jan Sebastian Bach musiał się odtąd sam troszczyć o czworo dzieci, co robił



C. P. E. Bach. Bronzebüste von Nanette Ghantus vor der Konzerthalle in Frankfurt (Oder). Karol Filip Emanuel Bach. Popiersie z brązu autorstwa Nanette Ghantus znajdujące się przed Halą Koncertową we Frankfurcie nad Odrą.
Foto/Fot. Kleist-Museum. Muzeum Kleista.

z wielką starannością, a przy tym nie zaniedbywał muzycznego wychowania synów. W *Selbstbiographie* można przeczytać na ten temat następujące zdanie: „W kompozycji i grze na fortepianie nigdy nie miałem innego mistrza aniżeli mój ojciec”. (Ottenberg 1982, s. 17)

Jan Sebastian Bach zaczął dosyć wcześnie uczyć synów gry na fortepianie; *Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann* (*Małe preludia na fortepian dla Wilhelma Friedemanna*), książeczka którą napisał w 1720 r. dla swojego wtedy dziesięcioletniego i najstarszego syna, wymaga już pewnej wiedzy w temacie. Należy przypuszczać, że również Filipa Emanuela uczono przy pomocy *Klavierbüchlein*. Następnie ok. 1720/21 r. otrzymał swoje pierwsze wykształcenie muzyczne w dziedzinie gry na fortepianie. W roku 1723 rodzina przeniosła się do Lipska. Jan Sebastian otrzymał tam renomowany urząd kantora chóru chłopięcego Św. Tomasza (będącego najstarszym chórem chłopięcym w Niemczech). Również w Lipsku do szkoły Św. Tomasza uczęszczał Filip Emanuel. W dokumencie z 14 czerwca 1723 r. wymieniony jest jako pierwszoklasista. Jego nad wyraz gruntowne wykształcenie otworzyło mu bez wysiłku drogę na uniwersytet. 1 października 1731 r. rozpoczął studia prawnicze na alma mater w Lipsku. Nie zaniedbał przy tym swej muzycznej pasji.

Karol Filip Emanuel Bach napisał potem w *Selbstbiographie*, że już wcześniej miał to „szczególne szczęście”, „słuchać z bliska najwspanialszych dzieł muzycznych i zawiązać liczne przyjaźnie z najznakomitszymi mistrzami, jak również po części je zachować. W młodości już w Lipsku miałem ten zaszczyt spotkania doskonałych muzyków. Każdy z nich, odwiedzając to miasto, chciał poznać ojca i zaprezentować mu swoje umiejętności. Sława mojego ojca w dziedzinie kompozycji, sztuki gry na organach i na fortepianie, była zbyt wielka, by którykolwiek z muzyków nie skorzystał z nadarzającej się okazji, by poznać tego nieprzeciętnego człowieka.” (Ottenberg 1982, s. 25)

Jan Sebastian Bach prowadził lekcje bardzo surowo: „Uczniowie musieli ćwiczyć jego wcale niełatwe utwory”. (Ottenberg 1982, s. 25) Podstawą był wymieniony już *Klavierbüchlein*, zbiór zawierający kompozycje Bacha i niektóre dzieła Telemanna i Stötzela. Wbrew wcześniejszym poglądom na temat mistrza, badacz muzyki Wolfgang Plath przypuszcza, że napisane przez Bacha utwory były „w pierwszej kolejności wzorami kompozycji, przy czym równie dobrze mogły służyć do publicznego wystawiania.” (Ottenberg 1982, s. 25) Z koncepcji *Klavierbüchlein* wnioskował on, że: „kurs kompozycji [...] przebiega stopniowo, poczynawszy od prostych zadań po skomplikowane. Zastyga przy trudzie fantazji na trzy głosy i kończy się w miejscu, gdy wyższa szkoła fugi znajdzie się w polu widzenia ucznia.” (Ottenberg 1982, s. 25)

Oprócz nauki gry na fortepianie uczniowie równolegle zgłębiali podstawowe pojęcia i techniki kompozycji. Metoda Bacha polegała na poniekąd analitycznym opracowywaniu dzieł na fortepianie, z uwzględnieniem ich kompozycyjnej logiki i specyfiki. Metoda ta okazała się być niezwykle korzystna, mało tego, wspierała ona linearno-polifoniczne oraz homofoniczne myślenie oraz ekspresyjną grę.

Wykształceniu o tak silnych podstawach zawdzięczał Karol Filip Emanuel Bach w szczególnej mierze swoje sukcesy jako kompozytor, fortepianista i pedagog fortepianu. Jest pewne, że młody Bach z pomocą wskazó-

Johann Sebastian Bach führte den Unterricht sehr straff durch: „Bey ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen“. (Ottenberg 1982, S. 25) Grundlage war das schon erwähnte *Klavierbüchlein*, eine Sammlung, die hauptsächlich Kompositionen Bachs und einige wenige Werke von Telemann und Stölzel enthielt. Entgegen älteren Auffassungen, dass es sich hier um einen Klavierlehrgang handelt, vermutet der Musikforscher Wolfgang Plath, die von Bach eingeschriebenen Stücke seien „primär Kompositionsmodelle, wengleich sie nebenher wohl als Spielstücke gedient haben mögen.“ (Ottenberg 1982, S. 25) Und aus der Anlage des *Klavierbüchleins* folgerte er: „Der Kompositionslehrgang [...] schreitet allmählich vom Einfachen zum Komplizierten fort, verharrt bei der Mühe der dreistimmigen Fantasien und schließt an dem Punkt, wo die hohe Kunst der Fuge ins Blickfeld des Schülers tritt.“ (Ottenberg 1982, S. 25)

Klavierunterricht und sich vertraut machen mit kompositorischen Grundbegriffen und Techniken gingen also Hand in Hand. Diese Methode Bachs, Werke am Klavier gewissermaßen analytisch, mit dem Blick auf ihre kompositorische Logik und Spezifik, zu erarbeiten, erwies sich als außerordentlich vorteilhaft, mehr noch, sie förderte linear-polyphones wie homophones Denken und ausdrucksvolles Spiel.

Einer Ausbildung auf solch solider Grundlage verdankte Carl Philipp Emanuel Bach im besonderen Maße sein später so erfolgreiches Wirken als Komponist, Klavierspieler und Klavierpädagoge. Fest steht, dass der junge Bach mit Hilfe der gründlichen Unterweisungen durch den Vater seine musikalischen Fertigkeiten kontinuierlich erweitern konnte. Nach dem *Klavierbüchlein* wird er sich die *Inventionen* und *Sinfonien* und schließlich das *Wohltemperierte Klavier* erarbeitet haben. Dieses Kompendium des Klavierspiels war von Johann Sebastian Bach eigens „zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib aufgesetzt und verfertiget“ (Ottenberg 1982, S. 26) worden.

Wengleich ein Mitwirken im väterlichen Collegium musicum dokumentarisch nicht belegt ist, liegt es doch nahe, dass der junge Bach zeitweilig öffentlich als Cembalist auftrat. Wir können uns gut die Söhne und den Vater als Solisten der Konzerte für zwei und drei Cembali vorstellen. Bach berichtete stolz an seinen Jugendfreund Georg Erdmann: „Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici, u. kan versichern, daß schon ein Concert Vocaliter u. Instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahln da meine itzige Frau gar einen sauberen Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“ (Ottenberg 1982, S. 26)

wiek ojca mógł kontynuować rozwijanie swych muzycznych umiejętności. Po zapoznaniu się z *Klavierbüchlein* zajął się *Intencjami* i *Symfoniami* oraz wreszcie *das Wohltemperierte Klavier*. To kompendium gry na fortepianie sporządził Jan Sebastian Bach „dla korzyści i potrzeb żadnej wiedzy, umuzykalnionej młodzieży, jak również dla ich szczególnej rozrywki“ (Ottenberg 1982, s. 26).

Chociaż jego działalność w ojcowskim collegium musicum nie jest udokumentowana, nasuwa się myśl, że młody Bach okazynie występował przed publicznością jako klawesynista. Możemy sobie dobrze wyobrazić synów i ojca jako solistów koncertów na dwa i trzy klawesyny. Bach relacjonował z dumą swojemu przyjacielowi z młodości Georgowi Erdmannowi: „W sumie są oni jednak urodzonymi muzykami, i mogę zapewnić, że jestem w stanie z pomocą mojej rodziny zagrać koncert wokalny i instrumentalny, szczególnie że moja żona śpiewa całkiem czystym sopranem, również moja starsza córka w niczym jej nie ustępuje.“ (Ottenberg 1982, s. 26)

Karol Filip Emanuel Bach miał 17 lat kiedy komponował swoje pierwsze dzieła. Oczywiście na samym początku przeważały u niego krótkie utwory, takie jak marsze, menuety, polonezy. Już wkrótce pisał sonatiny, sonaty i koncerty fortepianowe. Analiza tych wszystkich kompozycji pozwala na wysnucie zaskakującego wniosku: od samego początku można w nich zaobserwować pęd do inności, do zbaczania z utartych szlaków. Alfred Dürr mówi o stylu, którego „modnie-galanteryjna ekspresyjność miała być jedynym swego rodzaju przeciwieństwem do tych wypracowanych harmonijnych kompozycji ojca.“ (Ottenberg 1982, s. 35)

Młoda generacja urodzonych w pierwszej połowie XVIII w. kompozytorów, do których należał także Karol Filip Emanuel Bach, obroniła i zastosowała w praktyce nowy ideał muzyki. Uwzględnił on muzyczne wymagania stale rosnącego kręgu miłośników. Cechowały go szczególnie galanteria, uczuciowość, prostota i jasność. Jana Sebastiana Bacha i jego ideał muzyki krytycznie skomentował kompozytor i teoretyk Johann Adolf Scheibe: „Ten wielki człowiek ujrzałby podziw całego narodu, gdyby miał więcej wyobraźni i gdyby nie odbierał swoim dziełom naturalności, pompatyzując je, gmatwając i zaciemniając ich piękno przesadną sztuką.“ (Ottenberg 1982, s. 36)

Późnym latem 1734 r. Karol Filip Emanuel Bach przeprowadził się do Frankfurtu nad Odrą w celu kontynuowania rozpoczętych w Lipsku studiów prawniczych. Dokładne przyczyny przenosin pozostają niewyjaśnione. Jakkolwiek by było studia te stwarzały dobre warunki także do kariery muzycznej. Zarówno Georg Friedrich Händel jak i Wilhelm Friedemann Bach studiowali ten kierunek. Stanowisko kantora w gimnazjum humanistycz-

Eigenhändiger Brief von Carl Philipp Emanuel Bach an den Rektor der Universität von Frankfurt. Bitte um Bezahlung seiner eigenen Arbeit für die 1737 zum Besuch des Markgrafen Friedrich Wilhelm von Brandenburg-Schwedt aufgeführte Musik. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam. *Własnoręczny list Karola Filipa Emanuela Bacha do rektora uniwersytetu we Frankfurcie nad Odrą z prośbą o zapłatę za występ muzyczny z okazji wizyty margrabiego Friedricha Wilhelma von Brandenburg-Schwedt w 1737 r.* Źródło: Brandenburgskie Głównie Archiwum Krajowe w Poczdamie

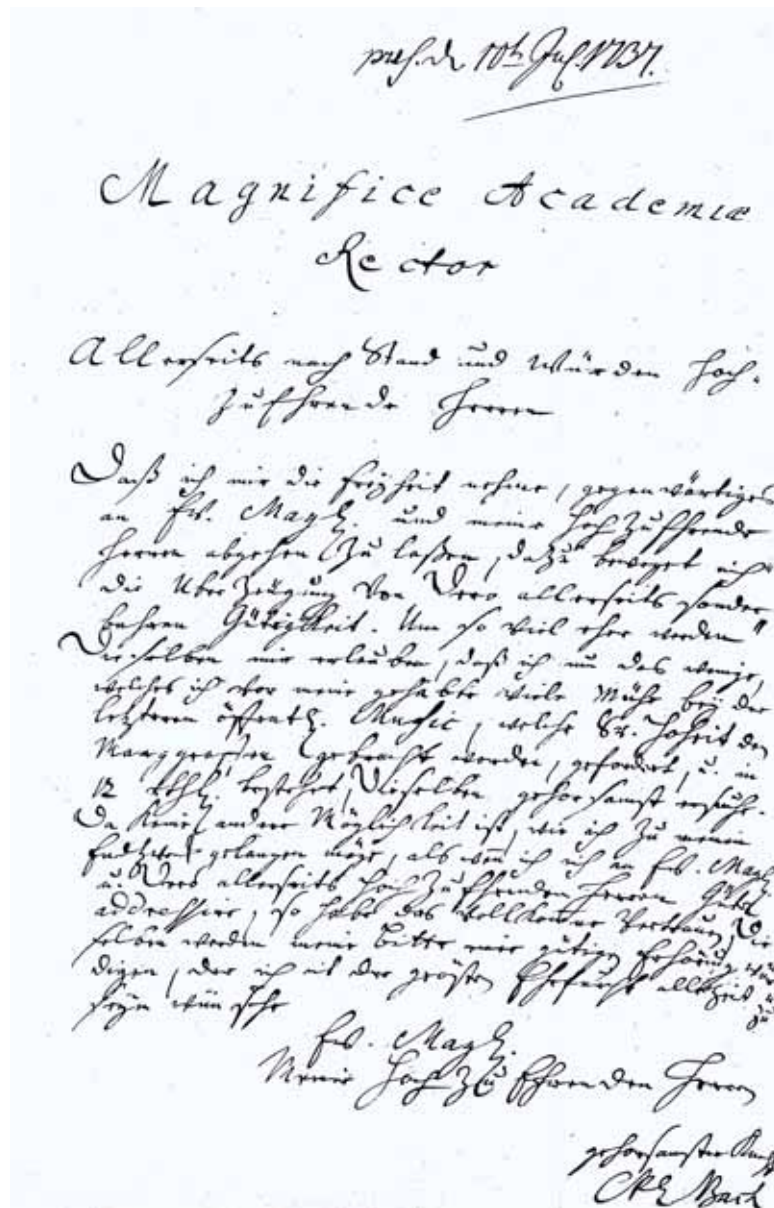
Carl Philipp Emanuel Bach war 17 Jahre alt, als er erste Werke komponierte. Naturgemäß dominierten zunächst kleine Formen wie Märsche, Menuette, Polonaisen. Schon bald schrieb er Sonatinen, Sonaten und Klavierkonzerte. Der analytische Befund aller dieser Stücke mutet verblüffend an: Von Anfang an lässt sich in ihnen ein Wille zum Anderssein, zum Ausbrechen aus vorgegebenen Bahnen beobachten. Alfred Dürr spricht von einem Stil, dessen „modisch-galante Expressivität einen eigenartigen Gegensatz zu den ‚gearbeiteten‘ großlinigen Kompositionen des Vaters gebildet haben möge.“ (Ottenberg 1982, S. 35)

Ein neues Musikideal wurde von der jungen Generation der um 1710 geborenen Komponisten, zu denen auch Carl Philipp Emanuel Bach gehörte, verfochten und praktisch umgesetzt. Es trug im weiten Sinne den musikalischen Ansprüchen des immer größer werdenden Kreises der „Liebhaber“ Rechnung. Galanterie und Empfindsamkeit, Einfachheit und leichte Fasslichkeit waren seine hervorstechenden Attribute. Im Urteil des Komponisten und Musiktheoretikers Johann Adolph Scheibes über Johann Sebastian Bach fand es seinen polemisch zugespitzten Ausdruck: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte.“ (Ottenberg 1982, S. 36)

Im Spätsommer 1734 siedelte Carl Philipp Emanuel Bach nach Frankfurt an der Oder über, um an der dortigen Universität seine in Leipzig begonnenen juristischen Studien fortzusetzen. Die genaueren Beweggründe für diesen Schritt bleiben im Dunkeln. Immerhin bot ein Jura-Studium gute Voraussetzungen auch für die musikalische Laufbahn. Auch Georg Friedrich Händel und Wilhelm Friedemann Bach hatten dieses Fach studiert. Die Stelle des Kantors am Johanneum in Hamburg, die der zweite Bachsohn Jahrzehnte später bekleiden sollte, durfte nur durch akademisch gebildete Anwärter besetzt werden.

Über seine vierjährige Frankfurter Zeit berichtete Carl Philipp Emanuel Bach gleichfalls in seiner Selbstbiographie:

„Nach geendigten Schulstudien auf der leipziger Thomasschule, habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt, und dabey am letztern Orte sowohl eine musikalische Aka-



profr. 18^{ten} Martii. Leipzig.
 Von der Ringe-Flügel. 14 stg.
 Von der Hautbois. 10 stg.
 Von der 2 Sängte. 2 Salcaten
 Von dem Notizen. 3 stg.
 Von unser Arbeit. 12 stg.

 44 — P. Bach.

Gesamtabrechnung der Musik anlässlich des Besuchs des Markgrafen Friedrich Wilhelm von Brandenburg-Schwedt am 18. März 1737 durch C. P. E. Bach. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam. **Bilans końcowy K.F.E. Bacha za występy muzyczne z okazji wizyty margrabiego Friedricha Wilhelma von Brandenburg-Schwedt 18 marca 1737 r.** Źródło: Brandenburgskie Główne Archiwum Krajowe w Poczdamie

demie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt." (Ottenberg 1982, S. 42)

Das heißt, Bach übernahm auch die Leitung einer Musiziergemeinschaft. Wie vor wenigen Jahren der Bach-Forscher Peter Wollny feststellen konnte, wurden dabei auch Werke des Vaters aufgeführt. Auf den Notenmanuskripten hatte der Musikwissenschaftler das Frankfurter Wappentier, den Hahn, als Wasserzeichen entdeckt.

Bach gab außerdem Klavierunterricht und komponierte in Frankfurt Kammermusik, ein Cembalokonzert, Klaviersonaten sowie Kantaten anlässlich von Besuchen des Königs Friedrich Wilhelm I. in der Oderstadt oder zu Hochzeitsfeierlichkeiten von Frankfurter Bürgern. Auch dürften die begehrten Rektorenständchen von ihm musikalisch umrahmt worden sein. Ralf-Rüdiger Targiel hat im Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Pots-

nym Johanneum in Hamburg, które po wielu latach miał piastować drugi syn Bacha, mogło być obsadzone tylko przez kandydatów z wykształceniem akademickim.

Karol Filip Emanuel Bach pisał o swoim czteroletnim pobycie we Frankfurcie w *Selbstbiographie*: „Po ukończeniu szkoły Św. Tomasza w Lipsku studiowałem prawo najpierw w Lipsku a potem we Frankfurcie nad Odrą. Oprócz tego we Frankfurcie komponowałem i dyrygowałem zarówno na akademii muzycznej jak i podczas wszelakich uroczystości.” (Ottenberg 1982, s. 42)

To oznacza, że Bach kierował również całą grupą muzyków. Jak przed kilkoma laty stwierdzili badacze Bacha Peter Wollny i Ulrich Leisinger, prezentowano przy tym także utwory jego ojca. Na rękopisach nutowych obaj znawcy muzyki odkryli zwierzę herbowe Frankfurtu, koguta, jako znak wodny.

Bach dawał poza tym lekcje gry na fortepianie i skomponował we Frankfurcie muzykę kameralną, koncert klawesynowy, sonaty fortepianowe oraz kantaty z okazji wizyt króla Fryderyka Wilhelma I w mieście nad Odrą lub na potrzeby ślubów mieszkańców Frankfurtu. Swoim muzycznym repertuarem raczył także szacownych rektorów uniwersytetu. Ralf-Rüdiger Targiel odnalazł w Brandenburskim Głównym Archiwum Krajowym w Poczdamie wiele interesujących pism Karola Filipa Emanuela Bacha, a w tym list muzyka do rektora uniwersytetu z prośbą o zapłatę za jego pracę jako kompozytora i koordynatora występu muzycznego z okazji odwiedzin margrabiego Friedricha Wilhelma von Brandenburg-Schwedt w 1737 roku.

We Frankfurcie Bach zapoznał się z ideami Oświecenia. Czas tu spędzony był dla jego dalszej kariery ważny pod dwoma względami: to okres twórczej siły i stylistycznej dojrzałości. Już bardzo wcześnie ożywiał swoje kompozycje elementami zaskoczenia, przez co uznawany był później za genialnego kompozytora. Lata spędzone w mieście nad Odrą stanowiły także dlatego ważny okres w jego życiu, gdyż właśnie wtedy Bach stał się rozpoznawalny. Chociaż pobyt Karola Filipa Emanuela Bacha we Frankfurcie trwał zaledwie kilka lat, był dla jego biografii brzemienny w skutki, gdyż lukratywną reputację klawesynisty następcy tronu Fryderyka otrzymał właśnie w tym mieście.

Bach muzykował w dawnym kościele franciszkanów, dzisiejszej Hali Koncertowej. Profesorowie zbierali się prawdopodobnie w domu kolegialnym.

Frankfurcka alma mater funkcjonowała jako znaczące miejsce kształcenia dla młodych kadr wielu instytucji administracyjnych i gospodarczych w Królestwie Pruskim. Także urzędy i stanowiska w dziedzinie kultury były obsadzone przez absolwentów Viadri-ny. Miasto Frankfurt nad Odrą wydało wielu artystów, którzy zajmowali wysokie pozycje w życiu muzycznym swoich czasów.

dam mehrere interessante Schriftstücke Carl Philipp Emanuel Bachs aufgefunden, darunter einen Brief des Musikers an den Rektor der Universität mit der Bitte um Bezahlung seiner Tätigkeit als Komponist und Leiter einer Musikaufführung anlässlich des Besuchs des Margrafen Friedrich Wilhelm von Brandenburg-Schwedt im Jahre 1737.

In Frankfurt wurde Bach mit dem Ideengut der Aufklärung vertraut. Bachs Frankfurter Zeit war für seinen ferneren Lebensweg in zweifacher Hinsicht wichtig: Sie war eine Zeit schöpferischer Produktivität und stilistischen Reifens. Schon sehr früh blitzen in seinen Kompositionen jene Überraschungseffekte auf, derentwegen er später als genialisch wirkender Komponist geschätzt wurde. Die Jahre in der Stadt an der Oder bedeuteten aber auch einen wichtigen Lebensabschnitt, in dem Bach als Persönlichkeit wuchs. Auch wenn das Frankfurter Intermezzo Carl Philipp Emanuel Bachs nur wenige Jahre währte, so war es für seine Biographie durchaus folgenreich, denn der lukrative Ruf als Cembalist in die kronprinzliche Kapelle Friedrichs erreichte den jungen Bach in der Stadt an der Oder.

Bach musizierte in der „Frankfurthischen Unter-Kirche“, der heutigen Konzerthalle. Die „Professorenständchen“ fanden wahrscheinlich im Junkerhaus statt.

Die Frankfurter Alma Mater galt als maßgebliche Ausbildungsstätte für den Nachwuchs der vielen Verwaltungs- und Wirtschaftsinstitutionen im Königreich Preußen. Aber auch kulturelle Ämter und Positionen wurden durch Absolventen der Viadrina besetzt. Die Stadt Frankfurt (Oder) brachte zahlreiche Musiker hervor, die im Musikleben ihrer Zeit eine wichtige Stellung innehatten.

Wenige Jahre vor Bachs Übersiedelung nach Frankfurt hatte beispielsweise Johann Gottlieb Janitsch an der Juristischen Fakultät der Viadrina studiert und zugleich eine rege künstlerische Tätigkeit entfaltet. Am 4. November 1729 führte er mit dem studentischen Collegium musicum anlässlich des Besuches von Friedrich Wilhelm I. eine eigene Sere-nade auf. Zu ähnlichen Gelegenheiten komponierte er zwei weitere Serenaden. In seinem späteren Leben wirkte Janitsch in der Hofkapelle Friedrichs II.

Auch nach Bachs Weggang aus der Oderstadt fanden sich genügend musikfreundige Studenten, die durch mancherlei Aktivitäten die Entwicklung des Musiklebens in Frankfurt positiv beeinflussten. Einer von ihnen war Christian Gottfried Krause, Student der Rechte seit Februar 1741. In den 1766 in Leipzig von Johann Adam Hiller herausgegebenen *Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* findet sich folgende Bemerkung:

„Auf der Schule in Breslau sowohl, als nachher auf der Akademie zu Frankfurh an der Oder hat er [Chr. G. Krause] schon viele Kirchenstücke gesetzt.“ (Ottenberg 1982, S. 41)



Blick auf Frankfurt mit dem Denkmal für Herzog Leopold von Braunschweig.
Morino & Comp. Kolorierter Konturenstich, um 1790. Stadtarchiv Frankfurt (Oder).
Widok na Frankfurt z pomnikiem księcia Leopolda Brunszwickiego.
Morino & Comp. Kolorowany rysunek konturowy, ok. 1790 r. Źródło: Archiwum miejskie we Frankfurcie nad Odrą.

Na przykład kilka lat przed emigracją Bacha do Frankfurtu na fakultecie prawniczym Viadriny studiował Johann Gottlieb Janitsch. Jednocześnie rozwijał swoją działalność artystyczną. 4 listopada 1729 r., wraz ze studenckim collegium musicum, zaprezentował z okazji wizyty Fryderyka Wilhelma I własną serenadę. Na podobne okazje skomponował dwie inne serenady. W swoim późniejszym życiu Janitsch był nadwornym muzykiem Fryderyka II.

Po opuszczeniu Frankfurtu przez Bacha znalazło się wielu zafascynowanych muzyką studentów, którzy swoim aktywnym działaniem pozytywnie przyczynili się do rozwoju życia muzycznego we Frankfurcie. Jednym z nich był Christian Gottfried Krause, student prawa od lutego 1741 roku. W wydanych w 1766 r. w Lipsku przez Johanna Adama Hillera *Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* znajduje się następująca uwaga:



Unterkirche zu Frankfurt an der Oder. Zeichnung um 1860. Stadtarchiv Frankfurt (Oder). Dawny kościół franciszkanów we Frankfurcie nad Odrą. Szkic ok. 1860 r.
Źródło: Archiwum miejskie we Frankfurcie nad Odrą.

Krause, obwohl seit 1753 als Advokat in der preußischen Metropole tätig, wurde einer der führenden Köpfe der Berliner Musiktheorie und Verfasser des bedeutenden Lehrwerks *Von der musikalischen Poesie*.

Als Carl Phillip Emanuel Bach Frankfurt verließ, war er 24 Jahre alt, nur zwei Jahre und anderthalb Monate jünger als Friedrich. Musikalisch bestens ausgebildet stand er am Beginn einer vielversprechenden Karriere. Diese nahm dann auch im Umfeld des Kronprinzen Friedrichs einen verheißungsvollen Anfang. In seiner *Selbstbiographie* wird hierzu ausgeführt: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, jetzigen

„Zarówno ucząc się w szkole we Wrocławiu, jak i później w akademii we Frankfurcie nad Odrą stworzył on [Chr. G. Krause] wiele utworów kościelnych”. (Ottenberg 1982, s. 41) Krause, chociaż pracował od 1753 r. jako adwokat w metropolii Prus, stał się jednym z wiodących teoretyków berlińskiej muzyki i twórcą znanego podręcznika *Von der musikalischen Poesie*.

Kiedy Karol Filip Emanuel Bach opuszczał Frankfurt, miał 24 lata, a zatem był dwa i pół miesiąca młodszy od Fryderyka. Zdobywszy najlepsze wykształcenie muzyczne, stał u progu wiele obiecującej kariery. Później nabrała ona rozpędu w otoczeniu następcy tronu. W *Selbstbiographie* czytamy na ten temat: „Kiedy w 1738 r. ukończyłem studia i wybierałem się do Berlina, otrzymałem bardzo korzystną możliwość wprowadzenia młodego człowieka w nieznanne krainy: niespodziewane, łaskawe wezwanie do ówczesnego następcy pruskiego tronu a obecnego króla do Rypina sprawiło, że odwołałem zamierzoną podróż. Określone okoliczności sprawiły jednak, że dopiero w 1740 r. po objęciu tronu Prus przez Fryderyka formalnie dostałem Jego łaski [...]. Począwszy od tego czasu aż do listopada 1767 r. pozostawałem niezmiennie w służbie Jego Królewskiej Mości, nie zważając na to, że miałem kilka razy okazję skorzystania z ciekawych propozycji. Mój Pan był tak łaskawy udaremnić tego typu pomysły poprzez znaczny dodatek do mojej pensji.” (Ottenberg 1982, s. 48)

Możemy tylko snuć domysły co do tego, jak Karol Filip Emanuel Bach i następcą tronu nawiązali kontakt. Przypuszczalnie Fryderyk zwrócił uwagę na kompozytora dzięki swoim własnym muzykom, możliwe jednak że także dzięki dwóm studium na uniwersytecie we Frankfurcie nad Odrą synom pruskiego ministra Franza Wilhelma von Happe. Kiedy Fryderyk w 1731 r. po raz pierwszy odwiedził Frankfurt nad Odrą, Bach był jeszcze w Lipsku; później kiedy podczas swoich podróży na Śląsk wiele razy przejeżdżał przez miasto, już był na służbie u następcy tronu. Drugi syn Bacha przebywał w Ryńsku, gdzie od 1736 r. rezydował Fryderyk. Dopiero w 1741 r. odnotowano nazwisko Bacha w budżecie orkiestry.

PROGRAM MUZYCZNY FRYDERYKA II PRUSKIEGO

Od czasu wstąpienia Fryderyka na tron Prus oba muzyczne życiorysy władcy i kompozytora zaczęły osobliwie dryfować częściowo równolegle, a częściowo w różne strony. Nowo zdobyta pełnia władzy stwarzała królowi warunki do utworzenia imponującego programu muzycznego. Fryderyk dążył do sprowadzenia na swój dwór najznakomitszych twórców. Jednego z nich odnalazł w osobie Karola Filipa Emanuela Bacha. Odtąd kompo-

König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde. Gewisse Umstände machten jedoch, daß ich erst 1740 bey Antritt der Regierung Sr. Preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste trat [...]. Von dieser Zeit an, bis 1767 im November, bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen. Se. Majestät waren so gnädig, alles dieses durch eine ansehnliche Zulage meines Gehalts zu vereiteln." (Ottenberg 1982, S. 48)

Wie der Kontakt Carl Philipp Emanuel Bachs mit dem Kronprinzen zustande kam, darüber lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Anzunehmen ist, dass Friedrich durch seine eigenen Musiker, vielleicht aber auch durch die beiden ebenfalls an der Universität in Frankfurt (Oder) studierenden Söhne des preußischen Ministers Franz Wilhelm von Happe auf Bach aufmerksam wurde. Als Friedrich 1731 erstmals Frankfurt (Oder) besuchte, war Bach noch in Leipzig; später, als er auf seinen Reisen nach Schlesien viele Male die Stadt passierte, stand Bach bereits in seinen Diensten. Der zweite Bachsohn hielt sich wohl seit 1738 in Rheinsberg auf, wo der Kronprinz – wie bereits erwähnt – seit 1736 residierte. Erst im Jahre 1741 ist Bachs Name im Kapell-Etat registriert.

DAS MUSIKPROGRAMM FRIEDRICHS II. VON PREUSSEN

Seit der Thronbesteigung Friedrichs nahmen die „musikalischen“ Biographien von Souverän und Musiker einen merkwürdigen, teils parallelen, teils auseinander driftenden Verlauf. Die neu gewonnene Machtfülle des Königs schuf Voraussetzungen für die Realisierung eines gewaltigen Musikprogramms. Der König war bestrebt, musikalische Spitzenkräfte an seinen Hof zu binden. Eine solche Kraft fand er in Carl Philipp Emanuel Bach, der fortan gleichsam eine doppelte künstlerische Existenz führen sollte, als höfischer Bediensteter einerseits und als weitgehend ungebundener und frei gestaltender Akteur des Berliner bürgerlichen Musiklebens andererseits. Zwischen beiden Bereichen gab es zwar vielfach Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten, aber ihre unterschiedliche soziale Konditionierung erfordert in unserer Betrachtung eine zweifache Perspektive. Untersucht werden soll zunächst das höfische Musikprogramm verbunden mit der Frage, wie Carl Philipp Emanuel Bach in dieses integriert war. Daran anschließend wollen wir den Aktivitäten im bürgerlichen Musikleben Berlins nachgehen und abermals Bachs Position in dieser Sozialsphäre bestimmen.

Friedrich II. von Preußen setzte alle Kräfte daran, ein attraktives höfisches Musikleben aufzubauen, das den Glanz seiner Regentschaft und Hofhaltung bis in die fernsten Winkel

zytor miał poniekąd prowadzić podwójny artystyczny żywot, z jednej strony jako muzyk zatrudniony w orkiestrze dworskiej, a z drugiej strony jako wolny i niezależny twórca berlińskiej mieszczańskiej sceny muzycznej. Oba zajęcia przenikały się, ale ich różne uwarunkowanie społeczne wymaga w naszych rozważaniach podwójnej perspektywy. Najpierw zajmiemy się dworskim programem muzycznym i postaramy się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu Karol Filip Emanuel Bach był w niego zaangażowany. Następnie zbadamy rozrywki mieszczańskiego życia muzycznego i ponownie określimy pozycję Bacha w tej warstwie społecznej.

Fryderyk II Pruski dołożył wszelkich starań, by stworzyć atrakcyjne życie muzyczne na dworze, mające rozślawiać jego panowanie i dworski styl w najdalszych zakątkach Europy. W liście do Francesco Graf von Algarottiego (1712-1764) z 18 lipca 1742 roku wyjaśniał związane z tym zamiary:

„[...] Oczekuję wszystkich dobrych śpiewaków, których tylko można znaleźć we Włoszech; krótko, zgromadzę najlepiej śpiewających kastratów z Niemiec. Przybędą prawie wszyscy nasi tancerze baletowi. Teatr będzie gotowy w listopadzie, aby aktorzy od nowego roku mogli rozpocząć występy. Za nimi podążą akademicy. [...]” (*Briefe Friedrichs des Großen*, T. 1, s. 213 i nn.)

Zaraz po objęciu rządów król powiększył orkiestrę do 39 muzyków. W dworskim życiu muzycznym nastąpiły wyraźne zmiany. Jan Sebastian Bach powiedział, że w Berlinie „zapanowała odtąd muzyczna generacja”. (Ottenberg 1982, s. 73) Sam Georg Friedrich Händel nosił się z zamiarem podjęcia pracy w Berlinie. Król zlecił swojemu architektowi Knobelsdorffowi wybudowanie gmachu opery. Carl Heinrich Graun przebywał od lipca 1740 r. do marca 1741 r. roku we Włoszech, aby tam zatrudnić nowych śpiewaków. Już w kwietniu tego roku śpiewacy i kastraci przybyli do Berlina. Byli wśród nich znani artyści: Benedetta Molteni, Felice Salimbeni, Antonio Romani, kastraci Giovanni Carestini, Antonio Uberti (nazywany Porporino) i Paulo Bedeschi (nazywany Paolinim).

Ponieważ budowa się przeciągała, Fryderyk kazał utworzyć teatr tymczasowy, na „górnym piętrze” berlińskiego zamku, gdzie 13 grudnia 1741 roku odbyła się prapremiera *Rodelindy* Carla Heinricha Graunsa. Otwarcie właściwego gmachu opery kazało na siebie czekać jeszcze rok. 7 grudnia 1742 r. wystawieniem *Cesare e Cleopatra* Carla Heinricha Graunsa uroczyste otwarto Dom Pod Lipami (dzisiaj znajduje się naprzeciwko głównego budynku uniwersytetu Humboldta). Poprzez pracę w operze zakres obowiązków orkiestry znacznie się powiększył. Według danych berlińskiego teoretyka muzyki Friedricha Wilhelma Marpurga (1718-1795) opery – prawie wyłącznie dzieła Grauna i Hasse – wystawiano w zi-

Europas tragen sollte. In einem Brief an Francesco Graf von Algarotti (1712-1764) vom 18. Juli 1742 deutete er seine diesbezüglichen Absichten an:

„[...] Ich erwarte alle guten Sänger, die es in Italien gibt; kurz, ich werde die bestsingenden Kapaune [gemeint sind die Kastraten] von Deutschland haben. Unsre Ballettänzer sind fast sämtlich eingetroffen. Das Theater wird im November fertig sein, und im nächsten Jahre treffen die Schauspieler ein. Ihnen sollen die Akademiker folgen [...]“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, Bd. 1, S. 213 f.)

Schon bald nach dem Regierungsantritt wurde das Orchester auf 39 Musiker erweitert. Im höfischen Musikleben gingen spürbare Veränderungen vorstatten. Johann Sebastian Bach äußerte, in Berlin sei „nunmehr das musikalische seculum angegangen“. (Ottenberg 1982, S. 73) Selbst Georg Friedrich Händel liebäugelte mit einer Anstellung in Berlin. Der König beauftragte seinen Architekten Knobelsdorff mit dem Bau eines Opernhauses. Carl Heinrich Graun reiste von Juli 1740 bis März 1741 nach Italien, um dort Gesangskräfte zu engagieren. Bereits im April dieses Jahres trafen die Sängerinnen und Kastraten in Berlin ein. Berühmte Namen waren darunter: Benedetta Molteni, Felice Salimbeni, Antonio Romani, die Kastraten Giovanni Carestini, Antonio Uberti (genannt Porporino) und Paolo Bedeschi (genannt Paolini).

Da sich die Fertigstellung des Baus verzögerte, ließ Friedrich ein Interimstheater in der „oberen Etage“ des Berliner Stadtschlusses errichten, wo am 13. Dezember 1741 die Uraufführung von Carl Heinrich Grauns *Rodelinde* erfolgte. Doch die Eröffnung des eigentlichen Opernhauses ließ noch ein weiteres Jahr auf sich warten. Am 7. Dezember 1742 wurde das (heute gegenüber dem Hauptgebäude der Humboldt-Universität liegende) Haus Unter den Linden feierlich mit Carl Heinrich Grauns *Cleopatra e Cesare* eröffnet.

Der Aufgabenkreis des Orchesters hatte sich durch die Dienste in der Oper beträchtlich erweitert. Nach den Angaben des Berliner Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795) wurden Opern – nahezu ausschließlich Werke von Graun und Hasse – in den Wintermonaten Dezember und Januar jeweils montags und freitags aufgeführt. Und Marpurg fuhr fort:

„Die übrigen Tage der Woche, während der Carnevalszeit werden mit Reduten, Concerten, Comödien und andern Lustbarkeiten bey Hofe abgewechselt. Sonst aber wird alle Tage des Abends von 7 bis 9 in der Kammer des Königs ein ordentliches Concert aufgeführt, in welchem Sr. Majestät selbst von ihrem Einsichtsvollen schönen Geschmack und ihrer ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen gewohnt sind.“ (Ottenberg 1982, S. 52 f.)

Ao. 1741.

Donnerstag



No. CVII.

den 7. Septembr.

Berlinische Nachrichten. von Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 7. September.

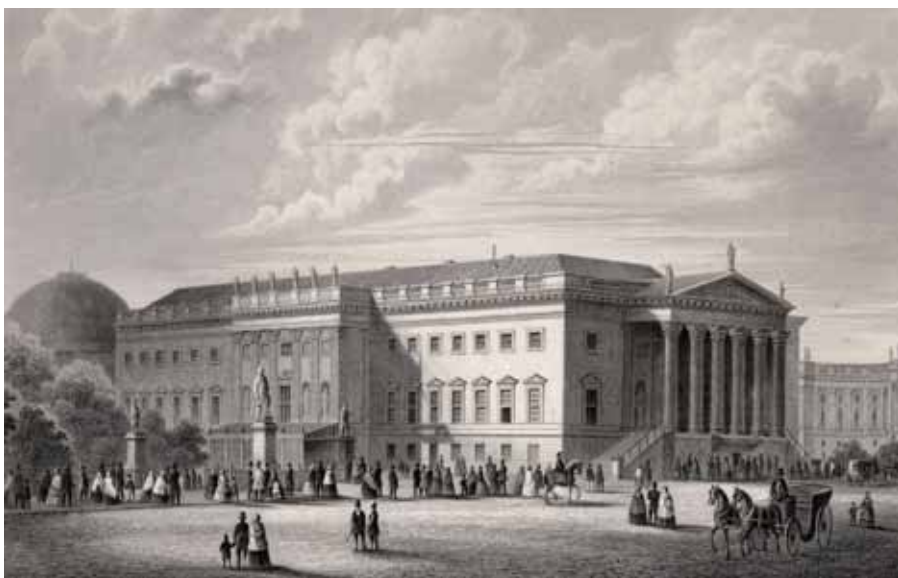


orgestern, gegen Mittag, erhoben sich Sr. Königl. Hoheit, der Prinz Heinrich, in Gesellschaft Dero Herrn Bruders, des Prinzen Ferdinands Königl. Hoheit, auf die hiesige Dorotheen-Stadt, und legten allda im Namen Seiner Königl. Majestät mit gewöhnlichen Ceremonien den Grund-Stein zu dem neu zu erbauenden Opera-Hause, warffen auch in dessen Höhlung einige goldene und silberne Gedächtniß-Münzen. Auf der kuppernen Platte, womit gemeldeter Stein bedeckt ward, steht folgende Inscription:

Fridericus II.
Rex Borussiae
Ludis
Thalix & Melpomenes
Sororum
Sacra Hæc Fundamina
Ponit
Anno MDCCXLI. Die Quinto
Septembris.

Das hier in Garnison liegende Füsiliers Regiment Sr. Durchl. des Prinzen Ferdinands von Braunschweig-Wolfenbüttel ist beordert, nach Magdeburg zu marschiren, wobin es ehestens aufbrechen wird. Sr. Königl. Maj. haben den bisher in Göttingen gestandenen Herrn Professor, Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr, mit dem Hof-Raths-Character begnadiget, und ihn an die Stelle

Bericht über die Grundsteinlegung des Opernhauses in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 7. September 1741. Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Berlin-Studien. Artykuł z gazety berlińskiej donoszący o uroczystości wmurowania kamienia węgielnego pod budowę budynku opery, 7 września 1741 r. Źródło: Centralna i Krajowa Biblioteka w Berlinie.



Das Opernhaus in Berlin. Stahlstich von J. Gottheil del., Poppel und Kurz, aus: *Brandenburgisches Album*, hrsg. von B. S. Berendsohn, Hamburg 1856. Stadtarchiv Frankfurt (Oder). **Opera Berlińska.** Staloryt wg projektu J. Gottheila, Poppel i Kurtz, z *Brandenburgisches Album*, B. S. Berendsohn (wyd.), Hamburg 1856 r.

In der opernfreien Zeit amüsierte sich der König in Potsdam zumeist beim Besuch von Intermezzi. Am 17. Oktober 1749 hörte er *Il finto pazzo*, zwei Tage später *La scolara fatta maestra*. Zum Geburtstag der Königinmutter am 27. März fand alljährlich eine große Operngala statt.

Auswärtige Musiker warteten dem König mit ihrem Besuch auf. Prominentester Gast dürfte im Mai 1747 Johann Sebastian Bach gewesen sein. In dem von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel und Johann Friedrich Agricola verfassten *Nekrolog* wird diese Begegnung folgendermaßen wiedergegeben:

„Im Jahre 1747 that er [J. S. Bach] eine Reise nach Berlin, und hatte bey dieser Gelegenheit die Gnade, sich vor Seiner Majestät dem Könige in Preussen, in Potsdam hören zu lassen. Seine Majestät spielten ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er sogleich, zu Höchstderoselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführte. Hierauf ver-



Titelblatt der Oper Rodelinda. Regina de Longobardi von Carl Heinrich Graun, Berlin 1744. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins. **Strona tytułowa opery Rodelinda, Regina de Longobardi autorstwa Carla Heinricha Grauna, Berlin 1744 r., Źródło: Fundacja Muzeum Miejskiego w Berlinie. Muzeum Kultury i Historii Berlina.**

mowych miesiącach grudnia i styczniu w każdy poniedziałek i piątek. Marburg kontynuował: „W pozostałe dni tygodnia, podczas karnawału, dla odmiany raczono się na dworze na przemian redutami, koncertami, komediami i innymi rozrywkami. Zazwyczaj każdego wieczoru od godziny 7.00 do 9.00 król słuchał znakomitych koncertów w swojej komnacie. Wtedy to Jego Wysokość miał możliwość zaprezentowania swego wyszukanego smaku i olśniewających umiejętności w grze na flecie.” (Ottenberg 1982, s. 52 i nn.)

Przy braku opery król bawił się w Poczdamie zazwyczaj przy intermezzi. 17 października wysłuchał *Il finto pazzo*, dwa dni później *La scolara fatta maestra*. Z okazji urodzin matki króla corocznie 27 marca odbywała się wielka gala operowa.

Zagraniczni muzycy zaszczycali króla swoimi wizytami. Najznakomitszym gościem miał być w maju 1747 roku Jan Sebastian Bach. W napisanym przez jego syna Karola Filipa Emanuela i Johanna Friedricha Agricolę *Nekrologu* to spotkanie przedstawione jest w następujący sposób:

langten Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören, welchen Befehl er auch, so gleich, über ein selbst erwähltes Thema, zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllte. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreistimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststücken über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema, zu Papiere, und widmete es, in Kupfer gestochen, dem Könige." (Ottenberg 1982, S. 73) So entstand Johann Sebastian Bachs *Musikalisches Opfer*.

Der Tageskalender Friedrichs II. verzeichnet unter dem März 1753: „22. [März] Hasse und der Sänger Monticelli aus Dresden kommen in Berlin an, gehen am 30. nach Potsdam, bleiben bis Ende April in Berlin." (Droysen 1916, S. 132)

Der König empfing den von ihm Zeit seines Lebens außerordentlich geschätzten Komponisten am 1. April. Wenige Tage später, am 7. April, gab Hasse in Gegenwart Friedrichs gemeinsam mit Monticelli ein Konzert.

Eine der eindringlichsten Schilderungen des Berliner Opernhauses stammt von dem englischen Musikgelehrten Charles Burney, der 1770 und 1772 den Kontinent besuchte, um Material für seine mehrbändige *History of Music* zu sammeln. Ende September, Anfang Oktober 1772 kam er nach Berlin: „[...] Von hier gingen wir nach dem Opernhause. Dieses Theater stehet frei auf einem großen Platze, auf dem mehr prächtige Gebäude so nahe beisammenstehen, daß man sie mit einem Blicke ansichtig wird, als in irgendeiner andern Stadt in Europa. Der itzt regierende König ließ es kurz nach seiner Thronbesteigung erbauen. Die Hauptfront hat zwei Eingänge, einen an der ebenen Erde und den andern über einer großen doppelten Treppe; diese Front ist mit sechs korinthischen Säulen geziert; sie sind mit völligem Gesims, darüber man die Inschrift lieset:

FRIDERICUS REX
APOLLINI ET MUSIS.

[...] Das Orchester ist sehr groß und nach dem Dresdner eingerichtet. Die Kapelle besteht ungefähr aus funfzig Personen, darunter sind: zwei Komponisten, zwei Konzertmeister, elf Violinen, fünf Violoncelli, zwei Kontraviolons, zwei Flügel, eine Harfe, vier Bratschen, vier Flöten, vier Oboen, vier Bassons und zwei Waldhörner. Die vornehmsten Virtuosen in Sr. Majestät Diensten sind: [es folgt eine Aufzählung von Instrumentalisten, Sängern und Tänzern].

Da der König alle Kosten der Oper trägt, so wird für den Eingang nichts bezahlt und wird jedermann, der nur anständig gekleidet ist, frei ins Parterre eingelassen. Die erste Logenreihe ist für die königliche Familie und den hohen Adel; die Reihen, welche mit dem

„W 1747 [J. S. Bach] udał się w podróż do Berlina, a przy tej okazji otrzymał w Poczdamie możliwość zaprezentowania swoich umiejętności przed Jego Wysokością Królem Prus. Jego Wysokość osobiście zagrał mu temat i poprosił o zaimprovizowanie sześciogłosowej fugi. Ku zdziwieniu władcy i obecnych kompozytorów Jan Sebastian wykonał improwizację, ale na temat własny. Po powrocie do Lipska Bach zmierzył się z niewykonanym zadaniem. Stworzył cykl kunsztownych utworów, a w tym m.in. dwa ricercary: trzygłosowy oraz sześciogłosowy, a następnie w formie miedziorytu ofiarował królowi. (Ottenberg 1982, s. 73) W taki oto sposób powstało dzieło Jana Sebastiana Bacha *Musikalisches Opfer* (*Muzyczna Ofiara*).

W swoim kalendarzu dziennym Fryderyk II zanotował przy marcu 1753 roku: „22 [marca] Hasse wraz ze śpiewakiem Monticellim z Drezna przybywają do Berlina, 30-tego udają się do Poczdamu, do końca kwietnia pozostają w Berlinie." (Droysen 1916, s. 132)

1 kwietnia król przyjął nadzwyczaj cenionego przez siebie kompozytora. Kilka dni później, 7 kwietnia, Hasse dał razem z Monticellim koncert w obecności Fryderyka.

Jeden z najbardziej przekonujących opisów berlińskiej opery pochodzi od angielskiego muzykologa Charlesa Burneya, który odwiedził stary kontynent w 1770 i 1772 r. w celu zebrania materiałów do swojej kilkutomowej historii muzyki (*History of Music*). Pod koniec września, początkiem października 1772 roku przyjechał do Berlina: „[...] Stąd udaliśmy się do opery. Ten wolnostojący gmach znajduje się na ogromnym placu, na którym o wiele wspanialsze budowle stoją tak blisko siebie, że można je objąć jednym spojrzeniem, podobnie jak w innych europejskich miastach. Obecny król kazał wybudować operę zaraz po objęciu tronu. Od frontu są dwa wejścia, jedno na dole, a drugie przez duże podwójne schody. Elewacja ta ozdobiona jest sześcioma korynckimi kolumnami. Nad gzymsem czytamy inskrypcję w języku łacińskim:

FRIDERICUS REX
APOLLINI ET MUSIS.¹

(...) Orkiestra jest duża i założona na wzór drezdeńskiej. Składa się z pięćdziesięciu osób, w tym z: dwóch kompozytorów, dwóch koncertmistrzów, jedenastu skrzypiec, pięciu wiolonczeli, dwóch fortepianów, harfy, czterech altówek, czterech fletów, czterech obojów, czterech fagotów i dwóch rogów. U Jego Królewskiej Mości pracują najwybitniejsi mistrzowie: [tu następuje wyliczenie instrumentalistów, śpiewaków i tancerzy]

Ponieważ król ponosi wszystkie koszty związane z operą, nie pobiera się opłat za wstęp i każdy odpowiednio ubrany gość zostaje wpuszczony na parter. Pierwszy rząd w łoży przeznaczony jest dla rodziny królewskiej oraz arystokracji; rzędy znajdujące się na równi

Parterre eben sind, wie auch die zweiten und dritten Randlogen sind für die Staatsminister, für die fremden Gesandten und andre adelige Personen am Hofe bestimmt; und ein angesehenere Fremder, der sich an den Kammerherrn, Baron von Pöllnitz, wendet, welcher *Directeur des spectacles* ist, kann sicher sein, daß ihm ein schicklicher Platz im Theater angewiesen wird.

Die Vorstellung beginnt des Abends um sechs Uhr. Der König mit den Prinzen und seinem Gefolge nimmt seinen Platz im Parkett, dichte hinterm Orchester; die Königin, die Prinzessinnen und die vornehmsten Hofdamen sitzen in den großen Logen. Bei Ihrer Majestät Kommen und Weggehen lassen sich zwei Chöre Trompeten und Pauken hören, welche an beiden Seiten des Orchesters in der obersten Logenreihe gestellt sind.

Der König steht fast beständig hinter dem Kapellmeister, welcher die Partitur vor sich hat; er sieht fleißig hinein und ist wirklich eben ein so guter Generaldirektor hier als Generalissimus im Felde. [...] (Burney 1968, S. 376–379)

Wie sehr Oper und Unterhaltung den königlichen Alltag bestimmten, geht auch aus Briefen Friedrichs an seine Schwester Wilhelmine hervor. So schrieb er am 23. Dezember 1746: „[...] Ich bringe hier mein Leben ziemlich behaglich und angenehm hin, in einer Tageseinteilung, die zwischen Schauspiel, guter Gesellschaft und dem Studium wechselt. An Fremden ist hier kein Mangel, täglich treffen neue ein.“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, Bd. 1, S. 257)

Hinter den Kulissen freilich herrschte bisweilen ein sehr rauher Ton, wie wir den Mitteilungen des Königs an seinen Kammerdiener Fredersdorf entnehmen können. Als einige Musiker unter Berufung auf ein angeblich beim Regierungsantritt gegebenes Versprechen, „Diäten“ zu erhalten, wenn sie in Potsdam spielen, diese einforderten, reagierte Friedrich unwirsch:

„Die Musicanten machen mir Tol [toll] wegen ihre Diäten! Sie Sehen es an, als wann das zu ihrem traktement [Gehalt] gehöret, was doch nicht ist! Ich mus wissen, wie-vihl es das gantze jahr macht.“ (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, S. 376)

Nachdem Fredersdorf daraufhin eine genaue Aufstellung anfertigte und zusätzlich anmerkte: „Sie [die Musiker] Lamentiren unge-Mein“, (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, S. 376) platzte dem König der Kragen: „dass die, [die] zum Intermezzo [Theaterspiel] herkommen, oder die extra-ordinair Komen, Diäten kriegen, ist recht. Aber warum Sol ich die leute Dopelt tzahlen? Hier [in Potsdam] bin ich das gantze jahr, in berlin brauche ich Sie nuhr zur opera. also da ist es recht, daß sie Diäten kriegen. aber wer wirdt Solche leute Dopelt betzahlen!“ (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, S. 376)

z parterem, a także drugie i trzecie rzędy łóż pobocznych są dla ministrów stanu, dyplomatów oraz innych szlachetnie urodzonych dworzan; szacowny gość, gdy zwróci się o pomoc do nadwornego podkomorzego i zarazem *directeur des spectacles* barona von Pöllnitz może być pewien, że otrzyma stosowne miejsce.

Przedstawienie rozpoczyna się o szóstej wieczorem. Król z księżętami i dworską świtą zajmują swoje miejsca na parterze zaraz za orkiestrą; królowa, księżniczki i arystokratki będące damami dworu siedzą w dużych łóżach. Przy wejściu i wyjściu Jego Wysokości słyszemy dwa chóry, trąbki oraz kotły, stojące po obu stronach orkiestry.

Monarcha znajduje się prawie zawsze za kapelmistrzem, mającym przed sobą partyturę. Przeto król spogląda skrupulatnie na partyturę i zachowuje się niczym dowódca na polu bitwy. [...] (Burney 1968, s. 376-379)

Jak bardzo opera i rozrywki wpływały na życie codzienne króla pokazuje korespondencja między Fryderykiem a jego siostrą Wilhelminą. Tak napisał do niej 23 grudnia 1746 roku: „[...] Żyję tutaj dosyć wygodnie i przyjemnie. Spędzam czas na oglądaniu przedstawień, udzielaniu się w doborowym towarzystwie i studiowaniu. Nie brakuje tu przybyśzów, codziennie zaglądają nowi.“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, T. 1, s. 257)

Za kulisami atmosfera czasami się zagęszczała, co wynika z listów króla do jego kamerdynera Fredersdorfa. Kiedy niektórzy muzycy, powołując się na rzekome obietnice króla, zażądali „diety“ za swoje występy w Poczdamie, Fryderyk zareagował opryskliwie: „Muzykanci wkurzają mnie tymi swoimi dietami! Wydaje im się, że do ich zarobków należy to, co nimi nie jest! Muszę wiedzieć, ile one wyniosą w tym roku.“ (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, s. 376)

Kiedy Fredersdorf w odpowiedzi sporządził dokładne zestawienie i dodatkowo zaznaczył: „Oni [muzycy] lamentują niezmiernie“ (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, s. 376), król wpadł w szal: „to jest sprawiedliwe, jeżeli diety dostaną ci, którzy przychodzą na przedstawienie lub przychodzą dodatkowo. Ale dlaczego mam tym ludziom płacić podwójnie? Tu [w Poczdamie] jestem cały rok, w Berlinie potrzebuję ich tylko w operze. A zatem to ma być sprawiedliwe, że dostaną diety. Ale kto takim ludziom będzie podwójnie płacił!“ (*Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorf*, s. 376)

Od czasu do czasu pojawiały się też soczyste przekleństwa. Personel opery płci żeńskiej określany był przez króla niekiedy jako osoby lekkich obyczajów. (Becker 1986, s. 159) Jakkolwiek takie wybuchy oceniać, uzmysławiają one, że król w sferze życia dworskiego pozostawał bez kontroli.

Gelegentlich tauchten auch Schimpfworte wie „Teufelskropp“ und „Canaillen-Bagage“ auf (Becker 1986, S. 159). Das weibliche Opernpersonal bezeichnete der König mitunter als „Huren“. (Becker 1986, S. 159) Wie auch immer solche Ausfälle zu bewerten sind, sie verdeutlichen, dass der König keinen Bereich des höfischen Lebens unkontrolliert ließ.

Höfische Oper bedeutete auch in Preußen vor allem Prestigeanspruch und Machtpräsentation. Auch in musikalischen Dingen fühlt sich Friedrich für buchstäblich jedes Detail verantwortlich. „Friedrich ist sein eigener Intendant, der den amtierenden Leitern der Oper nur die untertänigste Ausführung seiner Befehle gestattet. Er selber bestimmt das Repertoire, kontrolliert die Proben, bewertet die Dekorationen und Kostüme. Auch seinem Hofkomponisten gibt er befehlende Ratschläge. Als C. H. Graun sich weigert, eine Arie in der Oper *Demofonte* (1746) neu zu komponieren, läßt der König sie kurzerhand durch eine ihm gefälligere von Hasse ersetzen. Er selber komponiert für diese Oper drei Arien. Für die zur Ankunft der Königinmutter in Charlottenburg am 4. August 1747 komponierte *Serenata* von Villati steuert der König selber die Einleitungssinfonia bei.“ (Becker 1986, S. 157)

Auch in seinen Briefen an Algarotti erwähnte der König mehrfach seine Eingriffe und Korrekturen bei der Einrichtung einer Oper. So heißt es am 6. September 1749: „Hier ein sehr abgekürzter Entwurf für die Oper *Coriolan*. Ich habe mich der Stimme unserer Sänger, dem Eigensinn der Dekorateurs und den Regeln der Musik anbequemt. Am pathetischsten ist die Szene zwischen Paolino und seinem Vater, aber da das Rezitativ nicht seine Stärke ist, muß das Rührendste von der Astrua gesprochen werden, woraus sich ein Rezitativ mit Begleitung ergäbe. Wie Sie sehen werden, habe ich keine lange Oper beabsichtigt. Genug, wenn sie mit den Balletts 3 ¼ Stunden dauert [...] Der Bericht des Senators Benedetta [Fußnote: Die Sopranistin Benedetta Molteni sang die Rolle des Senators Olibrio] am Ende der Oper muß rührend sein, aber ohne Begleitung, weil der Senator ohne Leidenschaft spricht. Immerhin muß der Dichter alle von mir angegebenen Punkte berühren.

Die Gedanken wollen Sie ihm bitte liefern und dafür sorgen, daß die Handlung etwas von der französischen Tragödie hat. [...] Seien Sie der Prometheus unseres Dichters; hauchen Sie ihm das himmlische Feuer ein, das Sie vom Himmel herabgeholt haben. Möge Ihre Aufsicht genügen, um so Schönes hervorzubringen, wie die großen Talente es geschaffen haben. Das Publikum und ich werden Ihnen Dank dafür wissen, daß Sie unser Theater so bereichert und uns geschmackvolle Vergnügungen bereitet haben.“ (*Briefe Friedrichs des Großen*, Bd. 1, S. 273 f.)

Wie bereits Jahrzehnte früher in Dresden, waren auch in Berlin die Oper und die Instrumentalmusik die entscheidenden Repertoirebereiche. Die bevorzugten nationalen Richtungen in der Musik – italienisch versus französisch – waren in Dresden schon in den 1720er und 1730er Jahren ausgeprägt, also lange bevor unter Berliner Musiktheoretikern die Diskussion um den sogenannten „vermischten Geschmack“ begann: Quantz, der später neben Agricola und Marpurg maßgeblich an dieser folgenreichen ästhetischen Debatte beteiligt war, kam ja bekanntlich aus Dresden.



Giovanna Astrua, Primadonna der italienischen Oper in Berlin (1747–1756) und Antonio Romani, Kastrat in Berlin (1744–1768). Stiftung Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins. **Giovanna Astrua, primadonna opery włoskiej (1747–1756) i Antonio Romani, kastrat w Berlinie (1744–1768).** Źródło: Fundacja Muzeum Miejskiego w Berlinie. Muzeum Kultury i Historii Berlina.

Für die Berliner Musikgeschichte war die erstmals 1728 erfolgte Begegnung Friedrichs mit der Dresdner Hofmusik insofern folgenschwer, als er hier – wie bereits ausgeführt – nicht nur entscheidende Impulse für seine musikalische Ausrichtung erhielt und seinen späteren musikalischen Berater und Flötenlehrer Quantz kennenlernte. Auch die künftigen zentralen musikkulturellen Institutionen des Berliner Hofes, die Oper und die Hofkapelle, waren dem Dresdner Vorbild verpflichtet. Jedoch würde es dem Gesetz der geschichtlichen Einmaligkeit widersprechen, wollte man behaupten, dass Friedrich II. das Dresdner Modell „eins zu eins“ kopiert hätte.

Zwischen den ersten Blütezeiten beider musikalischer Hofhaltungen lag mehr als ein Vierteljahrhundert. Verändert hatten sich in der Zwischenzeit vor allem die politischen Rahmenbedingungen. Preußen schickte sich in den 1740er Jahren an, seinen Platz im Verband der politisch mächtigen und einflussreichen Staaten Europas zu finden. Dresdens Ausrichtung auf die französische Hofkultur unter August dem Starken ist unbestritten. Erst unter seinem Sohn Friedrich August II. erfolgte eine Neugestaltung des Musiklebens. Italien war fortan die entscheidende musikkulturelle Orientierungsgröße und mit ihr besonders die italienische Opera seria neapolitanischer Prägung, deren Repräsentanten Johann Adolf Hasse als Komponist und Pietro Metastasio als Librettist waren. Diese Opern fanden in ganz Europa Verbreitung.

Friedrich vereinte in seiner Person beide Orientierungen. Literarisch und philosophisch lebte der König seine frankophilen Neigungen aus, wie auch das gesamte kulturelle Leben des Hofes französischen Vorbildern folgte. Gesprochen wurde in der Hofgesellschaft generell französisch. Die berühmte Tafelrunde in Sanssouci vereinte die Aufklärer Voltaire, Maupertuis, Gresset, La Mettrie und andere.

In musikalischer Hinsicht war Friedrich jedoch ein Mann der italienischen Oper. Entsprechend italienisch ausgerichtet war die Hofmusik mit ihren Opern und Konzerten. Mit fortschreitender Entwicklung gingen jedoch beide nationale Strömungen eine Symbiose ein. Der Musikforscher Laurenz Lütteken bemühte auch in diesem Zusammenhang den Begriff des „vermischten Geschmacks“ und resümierte am Ende einer größeren Studie „Die friderizianische Hofkapelle im Spannungsfeld der Kulturen“:

„Die italienische Musikkultur am französischen Hof [Friedrichs II.] erweist sich als Teil eines komplizierten Konstrukts: sie wird inszeniert als das Natürliche gegen das Ausschweifende, als das Wahre gegen das nur Vorgetäuschte. Bei ihr handelt es sich eben nicht um ‚reine‘ italienische Musik, wie auch die Protagonisten der Hofkapelle allesamt keine Italiener sind. Es ist eine italienische Musik, die gewissermaßen geläutert ist durch bestimmte Momente der französischen Kultur: den Diskurs, die schriftliche Debatte, die ästhetische Begründung, die literarisch-philosophische Beglaubigung.“ (Lütteken 2008, S. 97)



Jean-Barthélemy Lany (1718–1786), von 1743 bis 1747 Ballettmeister Friedrichs II., und seine Schwester. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins. Jean-Barthélemy Lany (1718-1786), mistrz baletowy Fryderyka II. w latach 1743-1747 i jego siostra. Źródło: Fundacja Muzeum Miejskiego w Berlinie. Muzeum Kultury i Historii Berlina.



Notenhandschrift Friedrichs II. Einlage-Arie zu Johann Adolfs Oper Cleofide. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Rękopis nutowy arii-interludium Fryderyka Wielkiego do opery Cleofide Adolfa Hasse. Źródło: Biblioteka Państwowa w Berlinie – Fundacja Pruskiego Dziedzictwa Kulturalnego, dział muzyki z archiwum Mendelssohna.

Opera dworska także w Prusach oznaczała przede wszystkim prestiż i pokaz władzy. Także w sprawach dotyczących muzyki Fryderyk zwracał uwagę na nawet najdrobniejszy szczegół.

„Fryderyk jest sam sobie dyrektorem, który sprawującym urzędy kierownikom opery pozwala jedynie na służalcze wykonywanie swoich poleceń. On sam określa repertuar, kontroluje próby, ocenia dekoracje i kostiumy. Także swoim nadwornym kompozytorom daje rady w formie nakazów. Kiedy C. H. Graun wzbrania się przed skomponowaniem na nowo arii do opery *Demofonte* (1746), król bez namysłu wymienia ją na inną, trafiającą bardziej w jego gust, autorstwa Hasse. Władca komponuje do tej opery trzy arie. Fryderyk wnosi też swój wkład do symfonii wprowadzającej w serenacie Villatiego, skomponowanej z okazji przybycia królewskiej matki do Charlottenburga 4 sierpnia 1747 roku.” (Becker 1986, s. 157)

W korespondencji do Algarottiego król wielokrotnie wspominał dokonane przez siebie ingerencje i poprawki powstających oper. Tak napisał 6 września 1749 roku: „Tu bardzo skrócona wersja robocza opery *Coriolan*. Przyzwyczaiłem się do głosu naszych śpiewaków, do uporu dekoratorów i reguł muzyki. Najbardziej patetyczna jest scena pomiędzy Paolino i jego ojcem, ale ponieważ recytatyw nie jest jego mocną stroną, najbardziej wzruszające kwestie muszą być wykonane przez primadonnę Astruę, z czego wyniknie recytatyw z akompaniamentem. Nie zaplanowałem długiej opery. Wystarczy, jeśli wraz z baletami potrwa 3,25 godziny. (...) Wystąpienie senatora Benedetty² na końcu opery musi być wzruszające, ale bez akompaniamentu, ponieważ senator mówi bez pasji. W końcu poeta powinien wziąć pod uwagę wszystkie podane przeze mnie punkty.

Proszę mu przekazać te przemyślenia i postarać się o to, żeby akcja miała coś z francuskiej tragedii. (...) Proszę być Prometeuszem naszego poety; proszę tchnąć w niego boski ogień, którego parę iskiek skradł Pan z rydwanu boga Heliosa. Oby Pański nadzór wystarczył, aby wydobyć całe piękno, tak jak to się udało największym talentom. Publikacja i ja będziemy Panu dozgonnie wdzięczni za wzbogacenie naszego teatru i przygotowanie wysmakowanych atrakcji.” (*Briefe Friedrichs des Großen*, T. 1, s. 273 i nn.)

Podobnie jak kilka dekad wcześniej w Dreźnie, także i w Berlinie opera oraz muzyka instrumentalna stały się decydującymi punktami repertuaru. Ulubione narodowe kierunki w muzyce – włoski versus francuski – były w Dreźnie rozpowszechnione już w latach dwudziestych i trzydziestych, a więc na długo wcześniej, zanim w kręgu berlińskich teoretyków muzyki rozpoczęła się dyskusja na temat tak zwanego „gustu mieszanego”. Quantz, należący obok Agricoli i Marpurga do wiodących dyskutantów tej owocnej, estetycznej debaty, pochodził jak wiadomo z Drezna.

Dla berlińskiej historii muzyki, mające miejsce dopiero w 1728 r., spotkanie Fryderyka z drezdeńską muzyką dworską było ważne, gdyż otrzymał on decydujące impulsy do swojej kariery muzycznej i poznał swojego późniejszego doradcę i nauczyciela gry na flecie Quantza. Również przyszłe centralne muzyczno-kulturalne instytucje dworu berlińskiego, opera i orkiestra, działały na wzór drezdeński. Jednakże nie odpowiadałoby to prawu historycznej wyjątkowości, gdybyśmy stwierdzili, że Fryderyk II skopiował model drezdeński „jeden do jednego”.

Pomiędzy pierwszymi okresami rozkwitu obu dworskich stylów muzycznych upłynęło więcej niż ćwierćwiecze. W międzyczasie zmieniły się przede wszystkim ramy polityczne. Prusy zabrały się w latach czterdziestych XVIII w. do

Friedrich war bereits seit anderthalb Jahrzehnten König, als sich in der musikdramatischen Hauptgattung, der Opera seria, gravierende Änderungen vollzogen. Für Lütteken verbindet sich der damit einhergehende Paradigmenwechsel insbesondere mit dem Namen des am Hofe Friedrichs II. lebenden, von uns bereits mehrfach erwähnten venezianischen Literaten Algarotti:

„Algarotti, als Italiener in einem französischsprachigen Umfeld, hat 1755, kurz nach seinem Fortgang aus Berlin, eine theoretische Rechtfertigung der Oper geliefert. [...] Für Algarotti steht außer Frage, dass die Oper in ihrer Synthese verschiedener Künste an der Spitze aller literarischen, musikalischen und theatralischen Gattungen steht. [...] Racine, Quinault und Voltaire waren die Vorbilder für ein neugefügtes musikalisches Drama, das dennoch auf Italienisch aufgeführt und mit italienischer Musik versehen wurde. Friedrich selbst überwachte diese im europäischen Kontext ebenso ambitionierte wie isolierte Lösung. Er steuerte für fünf Werke die französischen Vorlagen bei, die dann ins Italienische übersetzt und ausgearbeitet werden mussten. Darunter befand sich die staatspolitisch anspruchsvollste, *Montezuma* aus dem Jahre 1755, die dann von Carl Heinrich Graun vertont wurde.“ (Lütteken 2008, S. 95)

Dass sich in der Figur des aufgeklärten Azteken-Königs Montezuma Herrschereigenschaften Friedrichs selbst spiegelten, ist bereits früh festgestellt worden.

Nach dem Siebenjährigen Krieg begann der König zunehmend das Interesse an der Oper zu verlieren. Die Zeit der italienischen Opera seria aber auch der von Friedrich inaugurierten Mischformen näherte sich ihrem Ende, eine Entwicklung, die europaweit zu verzeichnen war. Die reduzierten finanziellen Mittel erlaubten keine kostspieligen Inszenierungen. Die so lange gefeierte italienische Oper geriet in eine existenzbedrohende Krise der Gattung. Doch der König hielt weiterhin an diesem Typus fest. Als Johann Friedrich Reichardt 1774 Kapellmeister am preußischen Hof wurde, musste er erkennen, dass Friedrich II. starr auf seinen konservativen Musikgeschmack beharrte und neuere Tendenzen in der musiktheatralischen Praxis rigide verurteilte und ablehnte. Reichardts Aufgabe bestand in der Einstudierung der Opern Hasses und Grauns, die andernorts längst von den Spielplänen verschwunden waren. Gelegentlich hatte der neu ernannte Kapellmeister auch neue Einlage-Arien zu komponieren, eine Arbeit, die er rückblickend sarkastisch als „altes italienisches Opernflickwerk“ bezeichnete. (Brachvogel 1878, S. 344)

Einen anderen Verlauf als die Oper nahm in Berlin die Entwicklung der höfischen Kammermusik. Quantz überwachte das Flötenspiel des Monarchen und stand den abendlichen Konzerten vor. Dafür wurde er mit der enormen Summe von 2000 Talern jährlich



Potsdam. Schloss Sanssouci: Konzertzimmer, Blick in den nordwestlichen Raum. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. **Pałac Sanssouci: sala koncertowa.** Źródło: Fundacja Pruskie Pałace i Ogrody Berlin-Brandenburgia. Foto/Fot. Roland Handrick.

tworzenia swojej pozycji wśród politycznie silnych i wpływowych państw Europy. Nie ulega wątpliwości, że pod rządami Augusta Mocnego dwór w Dreźnie wzorował się na francuskiej kulturze dworskiej. Dopiero za panowania jego syna Fryderyka Augusta II doszło do reorganizacji życia muzycznego. Włochy były odtąd decydującym muzyczno-kulturowym wyznacznikiem, a w szczególności włoska opera seria typu neapolitańskiego, którą reprezentowali Johann Adolf Hasse jako kompozytor i Pietro Metastasio jako librecista. Opery te znalazły krąg odbiorców w całej Europie.

Fryderyk we własnej osobie połączył oba kierunki. Król fascynował się nie tylko literaturą i filozofią francuską, lecz także ukształtował całe życie kulturalne dworu we-



Autograph des ersten Satzes der Flötensonate h-Moll von Friedrich II. aus der Königlichen Hausbibliothek. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Rękopis pierwszej części sonaty fletowej h-moll Fryderyka Wielkiego z Biblioteki Królewskiej. Źródło: Biblioteka Państwowa w Berlinie – Fundacja Pruskiego Dziedzictwa Kulturalnego, dział muzyki z archiwum Mendelssohna.

dług wzorów francuskich. Na dworze rozmawiano głównie po francusku. Znane (z obrazu Menzla) spotkanie w Sanssouci³ skupiło m.in. takich przedstawicieli Oświecenia jak: Voltaire, Maupertuis, Gresset i La Mettrie.

Z muzycznego punktu widzenia Fryderyk był jednak reprezentantem opery włoskiej. Styl włoski naśladowała muzyka dworska z jej operami i koncertami. W miarę postępującego rozwoju obu narodowych prądów doszło jednak do ich symbiozy. Muzykolog Laurenz Lütteken użył w tym kontekście pojęcia „gustu mieszanego” i podsumował na końcu obszernego dzieła „Die friderizianische Hofkapelle im Spannungsfeld der Kulturen” („Dworska orkiestra Fryderyka Wielkiego na styku kultur”): „Włoska kultura muzyczna na dworze francuskim [Fryderyka II] okazuje się być częścią skomplikowanego konstruktów: funkcjonuje ona na zasadzie kontrastu: naturalność kontra sztuczność, autentyczność kontra udawanie. W kulturze tej nie chodzi tylko o ‚żyć’ muzykę włoską, jak i protagoniści dworskiej orkiestry nie wszyscy są Włochami. To jest muzyka włoska, która jest poniekąd uszlachetniona przez określone elementy kultury francuskiej: dyskurs, debatę pisemną, wyjaśnienie estetyczne, literacko-filozoficzne uwierzytelnienie.” (Lütteken 2008, s. 97)

Fryderyk był już od 15 lat królem, kiedy w głównym gatunku muzyczno-dramatycznym, operze seria, dokonały się ogromne zmiany. Dla Lüttekena nadchodząca zmiana paradygmatu wiąże się w szczególności z postacią żyjącego na dworze króla Fryderyka II, wymienianego w tekście wielokrotnie, weneckiego literata Algarottiego:

„Algarotti jako Włoch w mówiącym po francusku środowisku w 1755 r. po swoim powrocie z Berlina opracował teoretycznie operę. [...] Dla Algarottiego nie ulega wątpliwości, że opera w swojej syntezie różnorodnych sztuk stoi na czele wszystkich gatunków literackich, muzycznych i teatralnych.”, [...] Racine, Quinault i Voltaire ustanowili wzory dla nowo powstałego dramatu muzycznego, który jednak wystawiano po włosku i opatrywano włoską muzyką. Sam Fryderyk czuwał nad tą koncepcją, tak samo ambitną, jak oderwaną od kontekstu europejskiego. Wprowadził wzory francuskie do pięciu dzieł, które potem należało przetłumaczyć na włoski i opracować. Wśród nich była politycznie najbardziej wymagająca, *Montezuma* z roku 1755, z podkładem dźwiękowym Carla Heinricha Grauna.” (Lütteken 2008, s. 95)

entlohnt. Hinzu kamen Gelder für jede von Quantz beschaffte und gefertigte Flöte. Dass der königliche Flötenlehrer eigene Kompositionen für seinen Zögling beisteuerte, erklärt die große Zahl von Flötenkompositionen, die Quantz' Notenfeder entstammen, etwa 300 Konzerte und etwa 200 Kammermusikwerke.

Musiziert wurde zunächst im Schloss Charlottenburg, seit 1747 jedoch zunehmend im Schloss Sanssouci, in dem eigens ein spezielles Musikzimmer (jenes von Menzel gemalte) zur Verfügung stand.

Das Rückgrat des höfischen Musiklebens bildeten die Hofkapelle sowie die verpflichteten Sängerinnen und Sänger sowie Tänzerinnen und Tänzer. Mit ihrem Personalbestand von über vierzig Instrumentalisten nebst Kapellmeister entsprach die preußische Hofkapelle in ihrem Umfang etwa dem Dresdner Orchester. Innerhalb des instrumentalen Repertoires bildete das Solokonzert, und hier besonders das durch die Person des Königs nobilitierte Flötenkonzert, die zentrale Gattung.

Hier stellt sich die Frage nach Friedrichs Musikverständnis. Der König unterschied zwischen „angenehmen“ und „nützlichen“ Beschäftigungen. Die Künste im Allgemeinen und die Musik im Besonderen ordnete er den ersteren zu. Außerdem erkannte Friedrich ihre kathartische und seelenbewegende Wirkung: „Die Musik kommt in ihrer Wirkung der gewaltigsten und leidenschaftlichsten Beredsamkeit gleich. Gewisse Akkorde rühren und erregen die Seele in wunderbarer Weise; sie spricht zum Gemüt, und wer davon Gebrauch zu machen versteht, der vermag seine Gefühle dem Hörer mitzuteilen.“ (Thouret 1898, S. 11)

Diese hervorgehobene Wirkungsmächtigkeit der Tonkunst erklärt zu einem Gutteil, warum dem König das tägliche Flötenspiel, der abendliche Opernbesuch, das gelegentliche Komponieren so unentbehrlich waren: Sie bedeuteten ein Stück Selbstverwirklichung und wohl auch ein Mittel, die zum Teil traumatischen Erfahrungen seines Lebens – denken wir an die Hinrichtung des Freundes Katte oder die lebensbedrohlichen Situationen in den Kriegen – zumindest zeitweise vergessen zu machen und zu kompensieren. Andererseits blieb die Musik Zeit seines Lebens das ihm Eigene, Unveräußerbare. Nur wenige seiner Kompositionen teilte er abschriftlich seiner Schwester Amalia mit. Nichts wurde gedruckt, kaum etwas drang nach außen. In seiner *Epître a mon esprit*, in der der alternde König das Resümee seiner schriftstellerischen und poetischen Tätigkeit zog, blieben die Kompositionen unerwähnt. Friedrich sah in ihnen nichts Bleibendes, nichts Überdauerndes, ein Standpunkt, den er im Übrigen mit zahlreichen seiner komponierenden Zeitgenossen, darunter Musikern von Profession, teilte. (vgl. Becker 1986, S. 154)

Już dawno temu uznano, że w osobie oświeconego króla Azteków Montezumy odzwierciedlały się cechy przywódcze samego Fryderyka.

Po wojnie siedmioletniej król zaczął coraz bardziej tracić zainteresowanie operą. Czas włoskiej opery seria oraz zainaugurowanych przez Fryderyka form mieszanych chylił się ku końcowi. Tę tendencję odnotowano w całej Europie. Ograniczone środki finansowe nie pozwalały na żadne kosztowne inscenizacje. Celebrowana tak długo opera włoska uległa zagrażającemu jej egzystencji kryzysowi gatunku. A przecież Fryderyk nadal obstawał za tym typem opery. Kiedy Johann Reichardt został w 1774 roku kapelmistrzem na dworze pruskim, musiał zauważyć, że Fryderyk II uparcie trzymał się swojego konserwatywnego gustu muzycznego. Król odrzucał nowsze tendencje w praktyce muzyczno-teatralnej. Zadanie Reicharda polegało na uczeniu się oper Hasse i Grauna, które już dawno zniknęły z repertuarów. Okazjonalnie nowo mianowany kapelmistrz miał też komponować nowe arie do oper władcy. Była to praca, którą określał potem sarkastycznie jako „starą włoską fuszerkę”. (Brachvogel 1878, s. 344)

Inny przebieg niż opera przybrał w Berlinie rozwój dworskiej muzyki kameralnej. Quantz czuł nad grą monarchy na flecie i przewodził wieczornym koncertom. Za to wynagradzano go rocznie niebagatelną sumą 2000 talarów. Do tego dochodziły pieniądze uzyskane przez Quantza za każdy dobrze zrobiony flet. Fakt, że królewski nauczyciel prezentował wychowankowi własne utwory, wyjaśnia dużą liczbę kompozycji na flet pióra Quantza, jest to ok. 300 koncertów i ok. 200 dzieł muzyki kameralnej.

Muzykowano najpierw na zamku Charlottenburg, a od 1747 r. coraz częściej na zamku Sanssouci, w obu stała do dyspozycji specjalna sala muzyczna (każda pomalowana przez Menzla).

Kręgosłup nadwornego życia muzycznego tworzyła orkiestra dworska, a także zaangażowane śpiewaczki i śpiewacy, tancerki i tancerze. Ze swoim składem osobowym ponad czterdziestu instrumentalistów wraz z kapelmistrzem pruska orkiestra dworska odpowiadała w swej objętości orkiestrze drezdeńskiej. W obrębie repertuaru instrumentalnego głównym gatunkiem był koncert solowy i szczególnie nobilitowany przez króla koncert fletowy.

Tutaj powstaje pytanie o rozumienie przez Fryderyka muzyki. Król rozróżniał między „przyjemnymi” i „pożytecznymi” zajęciami. Generalnie sztuki, a w szczególności muzykę przyporządkował do tych wymienionych jako przyjemne. Oprócz tego Fryderyk odkrył ich katartyczne i poruszające duszę działanie: „Muzyka podobna jest w swoim działaniu do najbardziej imponującej i pełnej pasji elokwencji. Pewne akordy wzruszają i pobudzają

Friedrich II. selbst hinterließ als Komponist vier Flötenkonzerte und 121 Flötensonaten. Der König beherrschte durchaus sein Kompositionshandwerk, bewegte sich aber weitgehend in konventionellen Bahnen und huldigte einer galant-rokokohaften Manier.

Johann Friedrich Reichardt, der Kapellmeister des Königs, vermutete, dass Friedrich lediglich die Oberstimme notiert, die Ausarbeitung des Akkompagnements, also der Begleitstimmen, jedoch seinen Musikbediensteten (wohl Johann Friedrich Agricola, 1720 – 1774) überlassen habe. Wenn das zutrifft, dann wäre auch dieser Umstand kein Beleg für mangelhaftes handwerkliches Können des Königs, im Gegenteil: die Melodie war im Verständnis der zeitgenössischen Ästhetik und Theorie Träger des musikalischen Ausdrucks und des intendierten Affektes und damit substantieller Parameter der Komposition, während die Mittelstimmen als Füllstimmen weder auffälligen melodischen Eigenwert noch ausgeprägte kompositorische Individualität besaßen.

Friedrichs Flötenspiel wurde unterschiedlich bewertet. Zeitgenössische Komponisten, Musikgelehrte und Publizisten äußerten sich über die musikalischen und spieltechnischen Qualitäten des Königs. Die Sängerin Elisabeth Mara (1749 – 1833) meinte: „Er blies nicht (wie man zu sagen pflegt) wie ein König sondern sehr brav, hatte einen starken Ton und viel Fertigkeit.“ (Quandt 1980/81, S. 243)

Der durchaus kritische englische Musikgelehrte Charles Burney (1726 – 1814) versicherte, dass Friedrich in manchen Punkten alles übertreffe, was er bisher „unter Liebhabern, oder selbst von Flötisten von Profession“ (Quandt 1980/81, S. 243) gehört habe.

Carl Philipp Emanuel Bach hingegen monierte später gewisse rhythmische Unsicherheiten im Flötenspiel des Königs. In Gegenwart des Königs durfte allerdings nur einer Kritik üben: Johann Joachim Quantz (1697 – 1773). Dazu hat sich eine hübsche Anekdote erhalten:

„Das fürchterlichste Thier in der Preußischen Monarchie

In einer muntern Gesellschaft wurde davon gesprochen, wie der König, dem so leicht keiner etwas recht machen könne, sich gleichwohl von Quanzens so vieles gefallen lasse; mit welchem unerträglichen Stolz sich denn Quanz über andere erhebe und dafür sich wieder von seiner Frau ruhig tyrannisieren lasse.

Carl Philipp Emanuel Bach, der so lange geschwiegen hatte, gab der Gesellschaft ein Rätsel auf: Welches wohl das fürchterlichste Thier sei in der Preußischen Monarchie? Alles bemühte sich, doch keiner errieth das Rätsel. Endlich sagte Bach:

Dieses fürchterlichste Thier in der ganzen Preußischen Monarchie, ja in ganz Europa, sei kein anderes, als Madame Quanzens – Schoßhund. Denn dies Thier sei so fürchterlich, daß sogar

duszę w cudowny sposób; przemawia ona do umysłu, a kto umie z tego zrobić użytek, ten potrafi przekazać swoje uczucia słuchaczowi.“ (Thouret 1898, s. 11)

Ta podkreślona potęga działania sztuki intonacji dobrze wyjaśnia, dlaczego król za niezbędne w swym życiu uważał: codzienną grę na flecie, cowieczorne wizyty w operze i okazjonalne komponowanie. Stanowiły samorealizację i zarazem środek, który miał pomóc mu przynajmniej na jakiś czas zapomnieć oraz zrekompensować traumatyczne doświadczenia życiowe, chociażby stracenie jego przyjaciela Katte albo niebezpieczne sytuacje na wojnach. Z drugiej strony muzyka pozostawała bardzo osobistym i nieodzownym elementem całego jego życia. Tylko kilka swych kompozycji przekazał w formie odpisów siostrze Amalii. Nic nie zostało wydrukowane, mało który utwór wydostał się na zewnątrz. W utworze *Epître a mon esprit*, w którym starzejący się król podsumował swoje pisarskie i poetyckie dokonania, nie wymienił kompozycji. Fryderyk nie widział w nich nic wartego zachowania, nic ponadczasowego, który to punkt widzenia dzielił poza tym z licznymi komponującymi artystami swych czasów, między innymi profesjonalnymi muzykami. (por. Becker 1986, s. 154)

Sam Fryderyk II jako kompozytor pozostawił po sobie cztery koncerty fletowe i 121 sonat fletowych. Król opanował swoje kompozycyjne rzemiosło, poruszał się jednak po utartych ścieżkach i hołdował galanteryjno-rokokowej manierze.

Johann Friedrich Reichardt, kapelmistrz króla, przypuszczał, że Fryderyk tylko rejestrował najwyższy głos, pozostawiał jednak opracowanie akompaniamentu a więc głosów towarzyszących swoim muzykującym podwładnym (choćby Johannowi Friedrichowi Agricola, 1720-1774). Nie jest to dowód na mierne opanowanie warsztatu przez króla, wręcz przeciwnie: melodia była w rozumieniu ówczesnej estetyki i teorii nośnikiem muzycznego wyrazu i zamierzonego efektu, a tym samym istotnym parametrem kompozycji, podczas gdy pozostałe głosy nie posiadały ani charakterystycznej specyfiki melodycznej, ani wyrazistej indywidualności kompozycyjnej.

Królewską grę na flecie oceniano różnie. Ówczesni kompozytorzy, muzykolodzy i publicyści wypowiadali się na temat jakości muzyki i techniki gry króla. Śpiewaczka Elisabeth Mara (1749-1833) wyraziła się w następujący sposób: „On nie grał (jak zwykło się mawiać) jak król, grał bardzo dobrze, posiadał silne brzmienie i wielkie umiejętności.“ (Quandt 1980/81, s. 243)

Angielski muzykolog Charles Burney (1726-1814) zapewniał, że muzyka Fryderyka niekiedy przewyższa wszystko, co do tej pory usłyszał „wśród miłośników, lub od samych zawodowych flecistów.“ (Quandt 1980/81, s. 243)

Mad.[ame] Quanz sich davor fürchte; vor Mad.[adame] Quanz aber fürchte sich Herr Quanz, und vor Herrn Quanz wieder der größte Monarch der ganzen Welt, Friedrich der Große. Der König erfuhr diesen Spaß von Marquis d'Argens und lachte sehr darüber: Hütet euch ja, mein lieber Marquis, sagte der König, daß Quanz diese Geschichte nicht erfährt, sonst jagt er uns alle aus dem Dienst." (Quandt 1980/81, S. 243)

Mochte das ästhetische und musikpublizistische Interesse vor allem auf die Entwicklung und Möglichkeiten der höfischen Oper gerichtet gewesen sein, das instrumentale Musizieren in den königlichen Gemächern hingegen war eher den Blicken der Öffentlichkeit entzogen. Dies ist ein Grund dafür, dass im damaligen Schrifttum Carl Philipp Emanuel Bachs Wirken am Hofe vergleichsweise gering reflektiert wurde.

Es existiert ein Augenzeugenbericht von Charles Burney, der Sanssouci am 1. Oktober 1772 besuchte. Fünf Jahre zuvor hatte Bach seinen Dienst bei Friedrich II. quittiert.

„[...] Nach Tische fuhr ich hinaus, den neuen Palast zu besehen, den der König nach dem letzten Kriege erbaut hat [das Neue Palais in Park Sanssouci, errichtet von 1763 bis 1769]. Der Boden, worauf solcher stehet, war vor acht Jahren noch ein Morast oder Moorgrund, wie die ganze Gegend umher, welche tief liegt und noch sehr öde und nackt ist. Indessen gab die Schnelligkeit, womit dieser Palast errichtet und die Gestalt des Bodens verändert wurde, einem deutschen witzigen Kopfe Veranlassung zu sagen: ‚Man muß gestehen, daß Se. Majestät Wunder tun, ob Sie gleich keine glauben‘.

[...]

Das Konzertzimmer des Königs hat Spiegel von ganz ausnehmender Größe, die Bildhauerarbeit darin ist teils vergoldet, teils mit dem schönsten grünen Firnis à la Martin überzogen. Alle Geräte und alle Zieraten in diesem Zimmer sind nach dem allerfeinsten Geschmacke. Es steht ein Pianoforte von dem Neuburgischen Silbermann darin, das sehr schön gearbeitet und mit Firnis überzogen ist; für Se. Majestät stehet ein Pult von Schildpatte, das sehr reich und künstlich mit Silber ausgelegt ist; auf dem Tische liegt ein Verzeichnis der Konzerte, welche sich im neuen Palaste befinden, und ein Notenbuch, worin, wie Se. Majestät es nennen, Solfeggi geschrieben stehen, nämlich Präludia von schweren und geschwinden Sätzen zur Übung der Finger und Zunge, wie die eigentlichen Solfeggi zur Übung für die Kehle der Sänger sind. Se. Majestät haben von dieser Art Bücher für die Flöte eins in jedem Musikzimmer aller Paläste.

In einem andern Gemach steht ein sehr prächtiger Flügel von Shudi aus England. Die Hespern, der Fußtritt und das Gestell sind von Silber, der Kasten ausgelegt, und die Fronte ist von Schildpatt. Dieses Instrument, welches zweihundert Guineen kostet, ward zur See

Karol Filip Emanuel Bach (1714-1788) za to udowodniał potem pewne rytmiczne niedoskonałości w grze na flecie króla. W czasach współczesnych Fryderykowi tylko jednej osobie wolno go było krytykować: Johannowi Joachimowi Quantzowi (1697-1773). Na ten temat zachowała się miła anegdota:

„Najokropniejszy zwierz w Monarchii Pruskiej

W wesołym towarzystwie rozprawiano o tym, że król, którego tak łatwo nie można zado-wolić, przecież na tak wiele pozwala Quantzowi; a z jaką nieznośną dumą z tego powodu Quantz wynosi się ponad innych, za to znów w spokoju daje się tyranizować żonie.

Karol Filip Emanuel Bach przerwał swoje długie milczenie i zadał towarzystwu zagadkę: Jakież to zwierzę jest najstraszniejsze w monarchii pruskiej? Wszyscy starali się odgadnąć, ale nikomu nie udało się znaleźć rozwiązania. W końcu Bach powiedział:

Tym najstraszniejszym zwierzęciem w całej monarchii pruskiej, ba, w całej Europie, jest nic innego jak salonowy piesek Madame Quantz. Zwierzę to jest tak straszne, że nawet Madame Qantz się go boi; za to Madame Qantz boi się pan Quantz, zaś pana Quantza boi się największy monarcha całego świata, Fryderyk Wielki.

Król dowiedział się o tym żarcie od markiza d'Argens i bardzo się z niego śmiał: Dopilnuj, drogi markizie, rzekł król, aby Qantz nie dowiedział się o tej historii, w przeciwnym razie przegoni nas wszystkich." (Quandt 1980/81, s. 243)

Jeżeli estetyczne i muzyczno-publicystyczne zainteresowania władcy miały się koncentrować na rozwoju i możliwościach opery dworskiej, to muzykowanie w królewskich komnatach przy użyciu instrumentów było chronione przed spojrzem ciekawskich. To dlatego w ówczesnym piśmiennictwie mało zajmowano się działalnością Karola Filipa Emanuela Bacha na dworze.

Istnieje relacja naocznego świadka Charlesa Burneya, będącego gościem Sanssouci 1 października 1772 roku. Pięć lat wcześniej Bach zrezygnował z posady u Fryderyka II.

„[...] Po podwieczorku wyjechałem, aby obejrzeć ten nowy pałac, wzniesiony przez króla po ostatniej wojnie [Nowy Pałac w Parku Sanssouci, budowany od 1763 do 1769 roku]. Teren, na którym stoi, był jeszcze osiem lat temu trzęsawiskiem lub bagnem, tak jak cała okolica wokół niego, leżąca nisko, bardzo pusta i naga. Tymczasem szybkość, z jaką powstał ten pałac i z jaką zmienił się kształt terenu, dała niemieckiemu dowcipnisiowi powód do powiedzenia: „Należy przyznać, że Jego Wysokość dokonuje cudów, chociaż Sam w cuda nie wierzy”.

[...]

Sala koncertowa króla posiada lustro niezwyklej wielkości, pokryte rzeźbami, po części połączanymi, a po części powleczonymi najpiękniejszym zielonym pokostem à la Martin.

auf Hamburg und von hier auf der Elbe und Havel nach Potsdam gebracht, und auf dieser Reise, sagt man, ist es dergestalt beschädigt worden, daß es noch nicht hat wieder instand gebracht werden können; indessen sollte man fast eher auf die Gedanken kommen, daß es einigen Neid erregt hätte und daß diejenigen, denen es zum Reparieren anvertraut ist, nicht gar zu aufrichtig damit zu Werke gegangen wären; denn ich habe noch nicht gehört, daß von den vielen Flügeln, welche jährlich über See nach Ost- und Westindien verwendet werden, ein einziges so sehr beschädigt worden wäre, als mit diesem auf einer weit kürzern Reise geschehen sein soll.

[...]

Ich ward nach einem innern Zimmer des Palastes geführt, worin die Herrn von des Königs Kapelle auf seinen Befehl warteten. Dieses Zimmer war dicht an dem Konzertgemache, in welchem ich Se. Majestät ganz deutlich Solfeggi spielen und sich so lange mit schweren Passagen üben hören konnte, bis Sie die Musik hineinzutreten befohlen. Hier traf ich Herrn Benda an, der so gut war, mich mit Herrn Quantz bekannt zu machen.

[...] Wir gerieten bald in ein musikalisches Gespräch; er sagte mir, sein Königlicher Herr und Scholar spielte keine andre Konzerte, als die er ausdrücklich für ihn gesetzt hätte, deren Anzahl sich auf dreihundert erstreckte, und diese spielte er nach der Reihe. Diese ausschließende Neigung für die Werke seines alten Meisters möchte manchem etwas eingeschränkt vorkommen; indessen zeigt solche eine Beständigkeit des Gemüts an, welche man nicht oft bei Prinzen antrifft.

Die Musik begann mit einem Flötenkonzerte, in welchem der König die Solosätze mit großer Präzision vortrug. Seine embouchure [Lippenansatz] war klar und eben, seine Finger brillant und sein Geschmack rein und ungekünstelt; ich war sehr erfreut und sogar erstaunt über die Nettigkeit seines Vortrags in den Allegros sowohl als über seinen empfindungsreichen Ausdruck in den Adagios. Kurz, sein Spielen übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern oder selbst von Flötenisten von Profession gehört hatte. Se. Majestät spielten drei lange und schwere Konzerte gleich hintereinander und alle mit gleicher Vollkommenheit.

[...] Herr Quantz hatte bei dem Konzert heute abend nichts zu tun, als bei dem Anfange eines jeden Satzes mit einer kleinen Bewegung der Hand den Takt anzugeben, außer daß er zuweilen am Ende der Solosätze und Kadenzen 'Bravo!' rief, welches ein Privilegium zu sein scheint, dessen sich die übrigen Herrn Virtuosen von der Kapelle nicht zu erfreuen haben. Die Kadenzen, welche Se. Majestät machten, waren gut, aber lang und studiert. Man kann leicht entdecken, daß diese Konzerte zu einer Zeit gemacht sind, da der König

Wszystkie sprzęty i wszystkie elementy dekoracyjne w tym pokoju dobrane są z najbardziej wyrafinowanym gustem. Stoi w nim piękny fortepian Silbermann, powleczony pokostem. Jego Wysokość ma do dyspozycji pulpit z szylkretu, bardzo bogato i kunsztownie wyłożony srebrem. Na stole leży wykaz koncertów, odbywających się w Nowym Pałacu, znajdziemy tam też księgę z nutami, w której jak to nazywa Jego Wysokość, zapisane są *solfeggi*, a mianowicie preludia z trudnymi i szybkimi frazami do ćwiczenia palców i języka, tak jak prawdziwe *solfeggi* służą śpiewakom do ćwiczenia gardła. Jego Wysokość posiada tego rodzaju księgę z zapisami nutowymi na flet w każdym muzycznym pokoju we wszystkich pałacach. W innej komnacie stoi okazały klawesyn zbudowany przez Anglika Shudiego. Pedał i korpus są ze srebra, przód z szylkretu, a wewnątrz skrzynki jest wyścielone. Ten instrument, kosztujący dwieście gwinei, przewieziono przez morze do Hamburga a stamtąd Łabą i Hawelą do Poczdamu. Podczas tej podróży, jak mawiają, został aż tak uszkodzony, że nie można było na nim grać. Tymczasem należałoby wcześniej pomyśleć, że taki instrument u niektórych mógłby wzbudzić zazdrość, a osoby, którym powierzono naprawę, nie zabrałyby się za to sumiennie; bo jeszcze nie słyszałem, żeby z tylu instrumentów, transportowanych przez morze do Indii Wschodnich i Zachodnich, chociaż jeden był tak bardzo uszkodzony, jak to mogło się stać właśnie z tym jednym od Shudiego podczas tak krótkiej podróży. [...]

Zaprowadzono mnie do wewnętrznej komnaty pałacu, w którym panowie z orkiestry Fryderyka czekali na jego rozkazy. Pokój ten znajdował się blisko sali koncertowej, w której Jego Wysokość długo ćwiczył na flecie *solfeggi* i trudne pasaże, nim przywołał orkiestrę. Tutaj spotkałem pana Benda, który był tak dobry, by zapoznać mnie z panem Quantzem. [...] wkrótce wdaliśmy się w rozmowę o muzyce; powiedział mi pewną rzecz. Król, będący zarazem jego studentem, nie grał żadnych innych koncertów, niż te przeznaczone tylko dla niego przez Quantza. Ich liczba wynosiła trzysta, a król grał je jeden po drugim. Ta wyłączna sympatia dla dzieł swojego starego mistrza wydawała się niektórym ograniczona; tymczasem wskazuje na stałość ducha, niezbyt często spotykaną u władców.

Występ rozpoczął się koncertem fletowym, podczas którego król wykonał z dużą precyzją partię solową. Jego *embouchure* [zadęcie] było czyste i pewne, biegłość palców znakomita, a styl klarowny i prosty. Bardzo ucieszyła, a nawet zaskoczyła mnie perfekcja jego wykonania w allegro oraz uczuciowość w adagio. Reasumując, jego gra przewyższała w wielu aspektach wszystko, co do tej pory słyszałem w wykonaniu miłośników a nawet flecistów zawodowych. Jego Wysokość zagrał trzy długie i trudne koncerty jeden po drugim, wszystkie tak samo doskonałe.

noch nicht so öftre Gelegenheit brauchte, Atem zu nehmen, als itzt; denn in einigen von den sehr schweren und langen Solosätzen sowohl als in den Kadenzten war das Atemnehmen nötig, ehe die Passagen zu Ende gebracht worden. Außer diesen drei Konzerten ward heute abend nichts weiter gemacht, und ich kehrte nach Potsdam zurück [...] [Es folgt eine ausführliche Beschreibung des Tagesablaufs des Königs] Auf diese Art wendet der König seine Zeit an, wenn er nicht im Felde, auf Reisen oder auf Revuen ist; und um zehn Uhr des Abends retiriert er sich; selten aber geht er eher zu Bette, eh' er nicht noch etwas gelesen, geschrieben oder für die Flöte komponiert hat." (Burney 1968, S. 401–405)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH ALS KAMMERCEMBALIST DES KÖNIGS

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Burneys Reisebericht 1772 war Carl Friedrich Christian Fasch (1736 – 1800) erster Cembalist in der königlichen Hofkapelle. Im Jahre 1756 hatte ihn der König auf Empfehlung Franz Bendas neben Carl Philipp Emanuel Bach als zweiten Klavieristen verpflichtet. Nach Bachs Weggang im Jahre 1767 nach Hamburg war er in die höhere Position aufgerückt.

Nahezu drei Jahrzehnte wirkte Carl Philipp Emanuel Bach am Hof Friedrichs des Großen. Als er seinen Dienst als Kammercembalist antrat, hatte er durchaus eine privilegierte höfische Stellung inne. Den Flöte spielenden König auf dem Cembalo zu begleiten, bedeutete ein Monopol zu besitzen. In der Person des „Berliner Bachs“, so nach seinem Wirkungsort benannt, verfügte der König über einen der fähigsten Cembalisten der Zeit. Bachs Dienst in der Hofkapelle erforderte ein hohes Maß an handwerklichen und musikalischen Fertigkeiten. Es verstand sich von selbst, dass der Kammercembalist ein pianistischer Alleskönner sein musste. Je nach Charakter der aufzuführenden Komposition hatte er zu wählen zwischen einer ein- oder mehrstimmigen Begleitung (Akkompagnement).

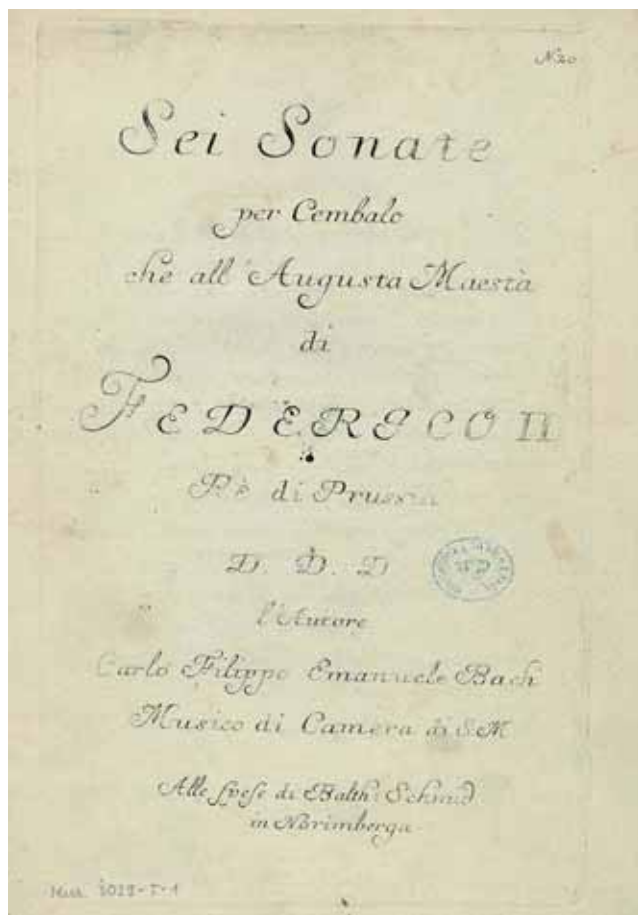
Gleicherweise musste der Cembalist im Bereich der gefälligen, der galanten „Schreibart“ sicher sein. So hatte sich die Begleitung in den Solos, den Arien oder Flötenkonzerten der Hauptstimme dezent unterzuordnen, um im geeigneten Augenblick dann wieder mit vielerlei Spielfiguren, wie Sprüngen, Läufen, Trillerketten, hervorzutreten.

Wir gehen nicht fehl in der Annahme, dass sich dieses tägliche Probieren im kunstvollen Akkompagnement positiv auf die Verfeinerung und Differenzierung der kompositorischen Handschrift Bachs auswirkte. Das Problem lag im konservativen Musikgeschmack des Königs. Bach konnte nicht damit rechnen, dass seine stilistisch wegweisenden Werke, seine Sonaten, Konzerte, Sinfonien, seinem Brotgeber gefielen (auch wenn sie diesem wie im Falle der sogenannten *Preußischen Sonaten* Wq 48 gewidmet waren).

Bachs Beschäftigung in der Kapelle Friedrichs II. bedeutete auf lange Sicht gesehen wenig Abwechslung. Die stete Pflicht des Akkompagnierens war bald durch die Anstellung eines zweiten Cembalisten erleichtert worden. Die Musiker hielten sich im Wechsel für jeweils vier Wochen vornehmlich in Potsdam auf. Aber auch nach mehr als einem Vierteljahrhundert Tätigkeit Bachs am preußischen Hof beharrte der König auf seine einseitigen Geschmackspositionen. Unvorstellbar, dass ein Flötenkonzert Bachs, wie etwa das im Fieberwahn geschriebene d-Moll-Konzert Wq 22, in Anwesenheit Friedrichs erklingen wäre.



Bild vom musizierenden Friedrich II. Zeichnung von Adolph von Menzel, aus: Franz Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig 1840 und zahlreiche Folgeausgaben. Muzykujący Fryderyk II. Rysunek Adolpha von Menzla, z: Franz Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Lipsk 1840 r. i liczne wznowienia.
<http://friedrich.uni-trier.de/de/kugler/toc/text/>.



Titelblatt von Carl Philipp Emanuel Bachs Sei Sonate per Cembalo Wq 48 („Preußische Sonaten“), gewidmet Friedrich II. von Preußen, Nürnberg 1742. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Musikabteilung. Strona tytułowa Sei Sonate per Cembalo Wq 48 K.F.E. Bacha „Sonaty Pruskie”, dedykowanej Fryderykowi II Pruskiemu, Norymberga 1742 r. Źródło: Saksońska Biblioteka Krajowa – Drezdeńska Biblioteka Państwowa i Uniwersytecka, dział muzyczny.

[...] Pan Quantz nie robił podczas dzisiejszego koncertu nic innego, tylko nadawał takt małym ruchem dłoni przy każdym rozpoczęciu frazy, chyba że niekiedy wołał 'Brawo!' na końcu partii solowych i kadencji, co wydaje się być przywilejem, którego nie dostąpili pozostali wirtuozzi. Kadencje, wykonywane przez Jego Królewską Mość, były dobre, ale długie i wystudiowane. Można łatwo odkryć, że koncerty te odbywały się w jednym czasie, ponieważ król nie korzystał jeszcze tak często ze sposobności do złapania oddechu jak teraz; zarówno podczas kilku spośród tych bardzo trudnych i długich partii solowych, jak i podczas kadencji przerwa na zacerpnięcie świeżego powietrza była konieczna, zanim władca skończył pasaż.

Poza tymi trzema koncertami niczym innym się dzisiaj wieczorem nie zajmowano, a ja powróciłem do Poczdamu [...] [Następuje dokładny opis przebiegu dnia króla] W ten sposób król spędza swój czas, kiedy nie jest na wojnie, w podróży albo w teatrze; a o dziesiątej godzinie wieczorem wraca; rzadko jednak idzie wcześniej spać, zanim jeszcze czegoś nie poczyta, nie napisze albo nie skomponuje na flet.” (Burney 1968, s. 401-405)

KAROL FILIP EMANUEL BACH JAKO KLAWESYNISTA ORKIESTRY KAMERALNEJ KRÓLA

W momencie wydania przez Burneya jego zapisków z podróży w 1772 roku, pierwszym klawesynistą królewskiej orkiestry był Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800). W roku 1756 król z polecenia Franza Bendasa zatrudnił go obok Karola Filipa Emanuela Bacha jako drugiego klawesynistę. Po wyjeździe Bacha w 1767 roku do Hamburga został awansowany.

Karol Filip Emanuel Bach działał prawie trzy dekady na dworze Fryderyka Wielkiego. Podjąwszy służbę jako klawesynista orkiestry kameralnej, uzyskał uprzywilejowaną pozycję na dworze. Akompaniowanie na klawesynie grającemu na flecie królowi oznaczało posiadanie monopolu. W osobie „Berlińskiego Bacha”, nazwanego w ten sposób od miejsca gdzie działał, król posiadał jednego z najzdolniejszych klawesynistów tamtych czasów. Służba Bacha w orkiestrze dworskiej wymagała dużych umiejętności manualnych i muzycznych. To się rozumiało samo przez się, że muzyk musiał być pianistycznym talentem. W zależności od charakteru wykonywanej kompozycji mógł wybierać pomiędzy jedno- lub wielogłosowym akompaniamentem.

W równej mierze klawesynista musiał być biegły w ujmującej i wytwornej „sztuce pisania” kompozycji. W taki sposób akompaniament w partiach solowych, ariach albo koncertach fletowych został grzecznie podporządkowany głównemu głosowi, aby w odpowiednim momencie powrócić z całą gamą różnorodnych figur.

Z pewnością to codzienne ćwiczenie pełnego arcyzmu akompaniamentu pozytywnie wpłynęło na udoskonalenie i różnicowanie kompozytorskiego pióra Bacha. Problem leżał w konserwatywnym guście muzycznym króla. Bach nie mógł liczyć na to, że jego stylistycznie pionierskie dzieła, sonaty, koncerty i symfonie spodobać się chlebodawcy (nawet w przypadku poświęconych królowi tzw. *Sonat Pruskich* Wq 48).

Praca Bacha w orkiestrze Fryderyka II była w dłuższej perspektywie monotonna. Ciągły obowiązek akompaniowania zdjęto wkrótce z jego barków poprzez zatrudnienie drugiego klawesynisty. Obaj muzycy mieszkali na zmianę

Dieser brachte der Musik seines Cembalisten und „Compositeurs“ ein gewisses Befremden entgegen. Er hat sie – wie Burney später schrieb – nicht sonderlich „goutiert“. (Ottenberg 1982, S. 88) Bach seinerseits hatte manches am Flötenspiel des Königs auszusetzen, woraus er gar kein Hehl machte: „Als ein Gast einst“, so berichtete ein Zeitgenosse, „dem erlauchten Spieler [gemeint ist Friedrich II.] Beifall zollte mit den Worten ‚Was für ein Rhythmus!‘, murmelte Bach hörbar ‚Was für Rhythmen.‘“ (Ottenberg 1982, S. 88)

So gingen viele Jahre täglicher musikalischer Pflichterfüllung ins Land. Noch immer bezog Carl Philipp Emanuel Bach sein anfängliches Jahresgehalt von 300 Talern, obwohl er mehrfach um eine Aufbesserung seines Einkommens nachgesucht hatte. Mitte 1755 war Bachs Gehaltsfrage noch nicht geklärt. Der Geheime Kämmerer Friedrichs II., Michael Gabriel Fredersdorf, berichtete dem König:

„... Lautensack“, die Rede ist vom Geheimen Kriegs- und Kabinettsrat Lautensack, „hat mir Bach sein Memorial auf [Eurer] K[öniglichen] M[ajestät] gnädigsten Befehl Zu gesandt die andern Klagen sein Zu viel. [Die] hauptursache seines Schreibens ist, Er konnte nicht Mehr mit 300 [Taler] leben. Er hätte alle Jahr die Zeit seines dienstes 600 [Taler] Zu gesetzt, Nichelmann und Agricola wären seine Scholären gewesen und hätten 600 [Taler]. Er Bittet E[ure] Königl[iche] Maj[estät] um ver Mehrung seiner Pension, oder un-terthänigst um seine dimission. Die Noth triebe hir Zu, sonst würde Er [Eure] K[önigliche] Maj[estät] mit den Zu Friedensten [Herzen] dienen allein Er Kont Mit seine Familie Nicht leben.“ (Ottenberg 1982, S. 83)

Die Randbemerkung des Königs klingt gereizt: „bac ligt“ (Bach lügt), „Agricola hat nuhr 500 [Taler] er hat ein mahl im Concert hier gespielet nuhn krigt er Spiritus. Er Sol doch zulage Krigen er Sol nuhr auf den Etat warten.“ (Ottenberg 1982, S. 83) Endlich wurde Bachs Jahresgehalt nach wiederholten Bittgesuchen auf 500 Taler erhöht.

In der Zeit des Siebenjährigen Krieges von 1756 bis 1763 hatten die Musiker erhebliche finanzielle Einbußen hinzunehmen. Als höfische Bedienstete erhielten sie ihren Lohn in Papiergeld, sogenannten Kassenscheinen, ausgezahlt, das im Verlauf des Krieges immer mehr an Wert verlor. Bach, der ein ständiges Einkommen durch seine zahlreichen Privatschüler und die Veröffentlichung von Kompositionen bezog, traf es nicht so hart wie andere Berliner Kollegen. Als Friedrich II. nach dem Friedensschluss mit Österreich keine Anstalten machte, die Musiker zu entschädigen, war sein Kammercembalist – wie uns der spätere Leiter der Berliner Singakademie und Duz-Freund Goethes Carl Friedrich Zelter mitteilt – „sehr aufgebracht darüber und ließ sichs auch merken“. (Ottenberg 1982, S. 131)

každorazowo przez cztery tygodnie głównie w Poczdamie. Jednak nawet po ponad ćwierćwieczu służby Bacha na dworze pruskim król nadal obstawał przy swoich skostniałych muzycznych gustach. Niewyobrażalne, że koncert fletowy Bacha, chociażby napisany jakby w gorączkowym szale koncert d-moll Wq 22, miały szansę wybrzmieć w obecności króla.

Fryderyk okazywał niemałe zdziwienie muzyce swojego klawesynisty i „kompozytora”. Jak napisał później Burney, król niespecjalnie ją „akceptował”. (Ottenberg 1982, s. 88) Bach z kolei czasami przerywał królowi grę na flecie, z czego nie robił żadnej tajemnicy. Według relacji świadka „Bach okazywał dostojnemu graczowi [chodzi o Fryderyka II] aprobatę mrużąc na tyle głośno ‘Co za rytm!’, by było go słychać (Ottenberg 1982, s. 88)

I tak upłynęło wiele lat codziennego wypełniania muzycznych obowiązków wobec króla. Bach nadal pobierał roczną pensję wynoszącą od początku 300 talarów, chociaż wielokrotnie ubiegał się o podwyżkę. W połowie 1755 roku kwestia pensji Bacha pozostawała wciąż nierozwiązana. Zaufany szambelan Fryderyka II, Michael Gabriel Fredersdorf, donosił królowi: „...Lautensack“, a mowa tu o jednym z trzech głównych ministrów Lautensacku, „na łaskawy rozkaz Jego Królewskiej Mości Bach wysłał mi swój memoriał. Głównym powodem jego pisma jest fakt, że nie jest w stanie wyżyć za 300 talarów. Miał dostawać co roku 600 talarów, Nichelmann i Agricola dostają jakoby 600 talarów. Prosi Waszą Królewską Mość o podwyżkę albo najbardziej uniżenie o dymisję. Skłania go do tego kroku bieda, inaczej służyłby Waszej Królewskiej Mości całym sercem, ale już nie jest w stanie utrzymać swojej rodziny.” (Ottenberg 1982, s. 83)

Notatka króla wskazuje na jego rozdrażnienie: „Bach kłamie”, „Agricola ma tylko 500 talarów, zagrał tutaj tylko raz na koncercie, teraz dostaje spirytus. Powinien dostać dodatkowe pieniądze, powinien tylko poczekać na budżet.” (Ottenberg 1982, s. 83) W końcu po wielu prośbach pensja Bacha wzrosła do 500 talarów.

Podczas wojny siedmioletniej (1756-1763) muzycy ponieśli znaczne straty. Jako pracownicy dworu otrzymywali swoje pensje w formie papierowej, wypłacane w tzw. banknotach kasowych, tracących coraz bardziej na wartości w miarę upływu wojny. Bacha nie dotyczyło to tak bardzo jak innych kolegów z Berlina, gdyż otrzymywał stałe dochody dzięki swoim liczny uczniom prywatnym oraz za publikowanie własnych kompozycji. Kiedy Fryderyk II po zawarciu pokoju z Austrią nie uczynił żadnych kroków w celu zadośćuczynienia muzykom, jego nadworny klawesynista Bach – według przekazu Carla Friedricha Zeltera, kierownika berlińskiej akademii śpiewu i przyjaciela Goethego – był „bardzo z tego powodu zdenerwowany i dawał to po sobie poznać”. (Ottenberg 1982, s. 131)

Die Kammerkonzerte des Königs fanden in den Jahren des Krieges nur noch sporadisch statt, da der Monarch häufig abwesend war. Hin und wieder bestellte Friedrich Musiker in sein Heerlager. Mitte der 1760er Jahre sah Bach für sich offenbar keine Perspektiven mehr in Berlin. Er verließ die Stadt Richtung Hamburg.

FREIRÄUME JENSEITS DES HOFES – CARL PHILIPP EMANUEL BACHS MUSIKALISCHER UNIVERSALISMUS

Einen anderen Verlauf als die „höfische“ nahm die „bürgerliche“ Karriere des „Berliner Bachs“. Er pflegte vor allem Kontakte zu den tonangebenden Musikern der Stadt; aber auch zu den dort ansässigen Dichtern, darunter keine Geringeren als Gotthold Ephraim Lessing und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Letzterer schrieb rückblickend über den Freundeskreis, in dem Bach verkehrte und in dem auch die Geselligkeit nicht zu kurz kam: „Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause [...], Bach, Graun, Kurz alles, was sich zu den Muses und freyen Künsten gehört[,] gesellte sich täglich zu einander, bald zu Lande, bald zu Wasser; was für ein Vergnügen war es in solcher Gesellschaft auf der Spree mit den Schwänen um die Wette zu schwimmen! Was für eine Lust, in dem Thiergarten sich mit der ganzen Gesellschaft unter tausend Mädchen zu verirren?“ (Ottenberg 1982, S. 93)

Gleim (1719 – 1803) erwähnte in seinem Brief drei Dichter und vier Musiker. Wir sehen: Berlins künstlerische Prominenz traf sich außerhalb der höfischen Sphäre. Ein Disput etwa Lessings mit Friedrich II. über die deutsche Literatur – undenkbar!

Man kam in den verschiedenen, nach englischem Vorbild ins Leben gerufenen Klubs zusammen. Seit 1746 existierte ein *Montagsclub*, drei Jahre später wurde der *Donnerstagsclub* gegründet. Bach war gern gesehener Gast in wohlhabenden Kreisen des mittleren und Großbürgertums. Über die jüdische Bankiers-Familie Daniel Itzig dürfte wohl die Beziehung zu dem Philosophen Moses Mendelssohn zustande gekommen sein, der wiederum mit Friedrich Nicolai, dem Herausgeber der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek*, bekannt war. In dieser Zeitschrift wurden viele Bachsche Kompositionen besprochen. Bach musizierte in den Salons und schuf am Clavichord oder Cembalo musikalische Porträts von Frauen seines Bekanntenkreises.

Der Musikwissenschaftler Rudolf Steglich entwirft ein wohl annähernd authentisches Charakterbild von Carl Philipp Emanuel Bach, das wir in einigen Punkten ergänzen: Er nennt ihn einen Menschen „mit starken, überaus empfänglichen Sinnen. Bach besaß genügend Selbstbewusstsein, gesunden Ehrgeiz und – nicht zuletzt – die nötige Tüchtigkeit

Konzerte kameralne króla odbywały się w czasie trwania wojny sporadycznie, gdyż monarcha był często nieobecny. Fryderyk tam i z powrotem zamawiał muzyków do swojego obozu wojskowego. W połowie lat 60-tych XVIII w. Bach najwidoczniej nie widział już dla siebie żadnych perspektyw w Berlinie. Udał się do Hamburga.

MOŻLIWOŚĆ SWOBODNEGO ROZWOJU Z DAŁĄ OD DWORU – MUZYCZNY UNIWERSALIZM KAROLA FILIPA EMANUELA BACHA

Mieszczańska kariera „Berlińskiego Bacha” przybrała zgoła inny przebieg aniżeli ta „dworska”. Pielęgnował przede wszystkim kontakty z wpływowymi muzykami z miasta; ale również z mieszkającymi tam poetami, wśród których znaleźli się sam Gotthold Ephraim Lessing i Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Ten ostatni pisał retrospektywnie o kręgu przyjaciół, w którym obracał się Bach i w którym kwitły spotkania towarzyskie: „Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause [...] [] Bach, Graun, w skrócie wszyscy należący do grona wolnych muzyków i artystów, ciągnęli ku sobie raz drogą lądową, innym razem morską; Jak wielką przyjemność w tak doborowym towarzystwie stanowiło pływanie na wyścigi z łabędziami po Sprewie! Czyż to nie pociągające, zabłądzić w Tiergarten pośród tysiąca dziewcząt?” (Ottenberg 1982, s. 93)

Gleim (1719-1803) wymienił w swoim liście trzech poetów i czterech muzyków. Jak wiadać berlińska śmietanka artystyczna spotykała się poza obszarem dworu. Dysputa na przykład Lessinga z Fryderykiem II na temat literatury niemieckiej – byłaby nie do pomyślenia!

Spotykano się w różnych klubach, powołanych do życia na wzór angielski. Od roku 1746 funkcjonował *Montagsclub* (*Klub poniedziałkowy*), trzy lata później powstał *Donnerstagsclub* (*Klub czwartkowy*). Bach był chętnie widzianym gościem we wpływowych kręgach mieszczańskiej klasy średniej i wyższej. Poprzez żydowską rodzinę bankiera Daniela Itziga udało mu się nawiązać kontakt z filozofem Moses Mendelssohnem, który z kolei znał się z Friedrichem Nicolai, wydawcą *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. Wiele kompozycji autorstwa Bacha zrecenzowano w tej gazecie. Artysta grał na salonach, tworzył na klawikordzie lub klawesynie muzyczne portrety kobiet z kręgu swoich znajomych.

Badacz muzyki Rudolf Steglich szkicuje zblizony do autentycznego obraz charakteru Karola Filipa Emanuela Bacha, który uzupełnimy w kilku punktach: nazywa muzyka człowiekiem „z ostrymi, nadzwyczaj wrażliwymi zmysłami. Bach posiadał wystarczającą pewność siebie, zdrową ambicję, i wreszcie konieczną smykałkę do interesów, aby móc się przebić jako kompozytor. Jego naturę charakteryzował niemal południowy temperament.

in geschäftlichen Dingen, um sich als Komponist durchsetzen zu können. Seine Natur war von fast südländischer innerer Beweglichkeit, ein Eindruck, der noch durch Bachs äußerliche Erscheinung verstärkt werden mochte: dunkle Gesichtsfarbe, dunkle Augen, schwarzes Haar und ziemlich kleiner Wuchs. Lebenslustig und mit einer tüchtigen Portion Humor ausgestattet, wusste Bach die Annehmlichkeiten des Daseins zu schätzen. Alles in allem begegnet uns in ihm eine rechtschaffene und lebenserfahrene, überaus vielseitig entfaltete Persönlichkeit.“ (Ottenberg 1982, S. 95)

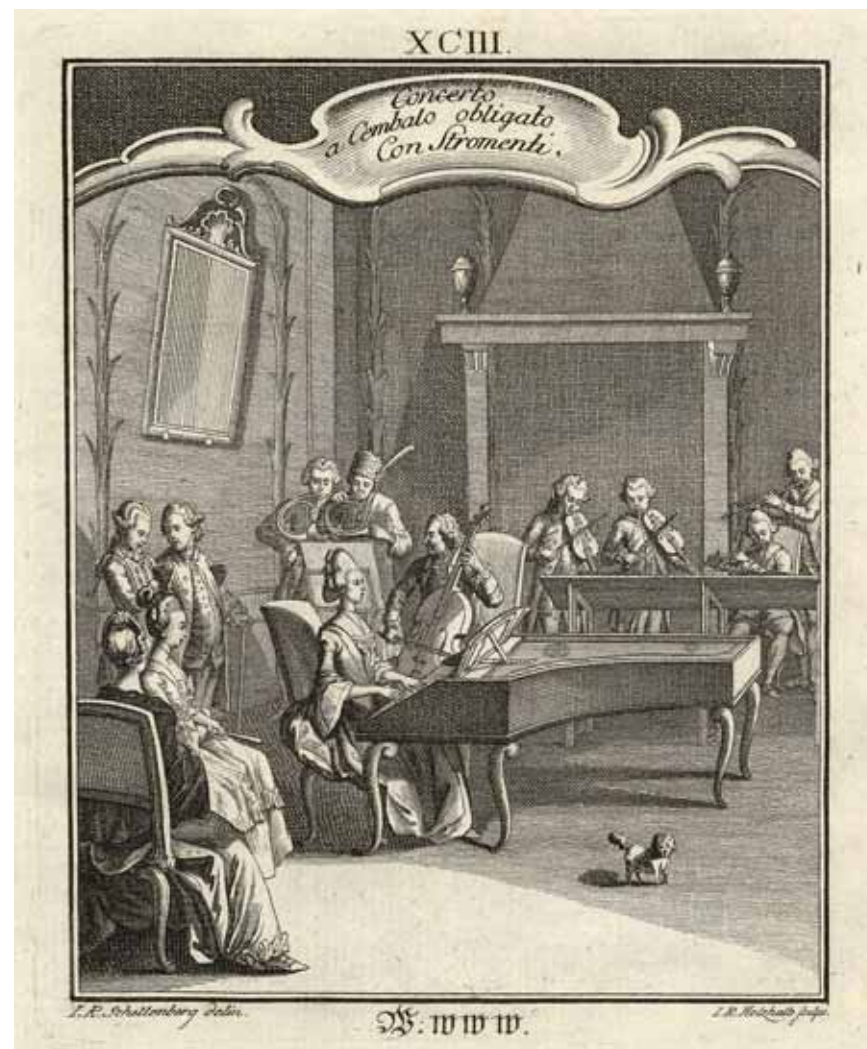
Wir haben bereits das breite Tätigkeitsspektrum des „Berliner Bachs“ angesprochen, Bereiche, die in gewisser Weise ein Äquivalent zum täglichen Dienst als Akkompagnist am Hofe bildeten. Gemeint ist Bachs Wirken als Komponist, Klavierlehrer, Musiktheoretiker und Konzertorganisator. Aber außerhalb des Hofes war er auch als Interpret erfolgreich.

In Berlin komponierte Bach mehr als 300 Werke, vor allem Klavier- und Kammermusik, nachweislich neun Sinfonien, 38 Klavierkonzerte, ein Magnificat, eine Osterkantate sowie zahlreiche Lieder. Seine in Nürnberg gedruckten *Preußischen und Württembergischen Sonaten* – 1742 bzw. 1744 veröffentlicht und so benannt nach den Widmungsträgern Friedrich II. von Preußen und Carl Eugen von Württemberg – gelten als die bedeutendsten Zeugnisse der neuen Stilbildung auf dem Gebiet der Klaviersonate. Bach präsentierte sich in ihnen als Meister einer neuen Gestaltungsweise, der thematischen Verarbeitung wandlungsfähiger Motive. Musik war ihm Klangrede. Der Musikforscher Arnold Schering charakterisierte dies so: „Die bestimmte Vorstellungen erregende und verknüpfende Rede soll nachgebildet werden. Die Musik soll sprechen.“ (Ottenberg 1982, S. 88)

Johann Friedrich Reichardt schrieb rückblickend in seinem *Musikalischen Almanach* aus dem Jahre 1796: „[...] aber keine Instrumentalmusik war bis dahin erschienen, in welcher eine so reiche und doch wohlgeordnete Harmonie mit so edlem Gesange vereinigt, so viel Schönheit und Anordnung bei solcher originellen Laune herrschte, als in den beiden in Nürnberg gestochenen Sonatenwerken und den ersten Concerten dieses Meisters.“ (Ottenberg 1982, S. 66)

Einen wichtigen kompositorischen Parameter verschwieg Reichardt, den der „stilistischen Anomalien“ („stylistic anomalies“), wie es die amerikanische Musikforscherin Pamela Fox ausdrückte, also jene Überraschungseffekte, die als unerwartete harmonische Wendung, bizarre Melodielinie, schroffe Laut-leise-Kontraste daher kommen und eine beständig neue musikalische Szenerie heraufbeschwören:

Mit den Kompositionen des Königs in Beziehung gesetzt, offenbaren sich dem Betrachter zwei unterschiedliche künstlerische Physiognomien: Hier die unbändige, subjektive, leidenschaftliche Tonsprache des künftigen „Originalgenies“ Carl Philipp Emanuel Bach, dort



Klavierkonzert in der Züricher „Gesellschaft auf dem Musiksaal“. Kupferstich von Johann Rudolf Holzhalb, 1777. Zürich, Zentralbibliothek. **Koncert fortepianowy „Gesellschaft auf dem Musiksaal“, Zurych.** Miedzioryt Johann Rudolfa Holzhaba, 1777 r., Źródło: Centralna Biblioteka w Zurychu.

die einem galanten, rokokohaften Konversationston huldigende Musik seines Souveräns Friedrich. In dieser stilistischen Divergenz und dem dahinter stehenden Musikverständnis beider Persönlichkeiten ist auch der künftige Konflikt zwischen dem Musiker und König angelegt. Wir können annehmen, dass Friedrich Bachs ganz auf persönlichen Selbstausschlag gerichtetes künstlerisches Wollen fremd war, ein Verhalten, das sich letztlich auch in



Titelblatt von C. P. E. Bachs Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier, Berlin 1761. Musikgesellschaft „Carl Philip Emanuel Bach“ Frankfurt/Oder e.V. **Strona tytułowa Fortsetzung von sechs Sonaten fürs Clavier autorstwa K.F.E. Bacha, Berlin 1761 r., Źródło:** Towarzystwo muzyczne im. Karola Filipa Emanuela Bacha we Frankfurcie nad Odrą.

Takie wrażenie mogło być potęgowane przez wygląd zewnętrzny Bacha: ciemna cera, ciemne oczy, ciemne włosy i dosyć niski wzrost. Bach umiał cenić ziemskie przyjemności, ciesząc się życiem i dobrym humorem. Podsumowując, Bach był człowiekiem prawym, doświadczonym życiowo i nad wyraz wszechstronnie rozwiniętym.” (Ottenberg 1982, s. 95)

Omówiliśmy już szeroki wachlarz zajęć „Berlińskiego Bacha”, stanowiących w pewien sposób ekwiwalent do codziennej służby na dworze w charakterze akompaniatora. Chodzi tu o działalność Bacha jako kompozytora, nauczyciela gry na fortepianie, teoretyka muzyki i organizatora koncertów. Poza dworem odnosił także sukcesy jako interpretator.

W Berlinie Bach skomponował więcej niż 300 utworów, przede wszystkim na fortepian i kameralne, 9 symfonii, 38 koncertów fortepianowych, jeden *Magnificat*, jedną kantatę wielkanocną oraz liczne pieśni. Jego wydrukowane w Norymberdze „*Sonaty Pruskie*” i „*Wirtemberskie*” – wydane w 1742 lub 1744 roku i tak nazwane po ich inspiratorach Fryderyku II Pruskim i Karolu Eugenie Wirtemberskim – uchodzą za najbardziej znane świadectwa w dziejach gatunku. Bach zaprezentował je znakomicie, stając się ojcem nowego „stylu uczuciowego”, charakteryzującego się nagłymi zmianami w motywach muzycznych. Muzyka była dla niego mową dźwięków. A w taki sposób scharakteryzował to badacz muzyki Arnold Schering: „Mowę pobudzającą i łączącą określone wyobrażenia powinno się naśladować. Muzyka powinna mówić.” (Ottenberg 1982, s. 88)

Johann Friedrich Reichardt napisał retrospektywnie w swoim dziele *Musikalisches Almanach* z 1796 roku: „[...] do tej pory nie powstały jeszcze utwory instrumentalne, w których w taki sposób zmieniałyby się emocje, harmonia przeplatałaby się ze śpiewem, melancholia z wirtuozerią, jak w obu powstałych w Norymberdze sonatach i pierwszych koncertach tego mistrza.” (Ottenberg 1982, s. 66)

Reichardt przemilczał jeden ważny parametr kompozycyjny, a mianowicie „anomalie stylistyczne” („stylistic anomalies”), jak nazwała je amerykańska badaczka muzyki Pamela Fox. Są to efekty zaskoczenia, pojawiające się w formie nieoczekiwanego harmonijnego zwrotu, osobliwej linii melodycznej, ogromnych kontrastów pomiędzy głosem a ciszą i tworzące ciągle nową muzyczną scenę:

Kompozycje Bacha i króla Fryderyka różnią się diametralnie. Gwałtowny, subiektywny, namiętny, uczuciowy język dźwięków przyszłego „geniusza tworzenia” Karola Filipa Emanuela Bacha kontrastuje z muzyką jego suwerena Fryderyka, hołdującą eleganckim, rokokowym brzmieniem. U podstaw tej stylistycznej rozbieżności i stojącym za tym rozumieniem muzyki przez obie osobowości leży również konflikt między muzykiem a królem. Należy przyjąć, że Fryderyk nie aprobował nastawionych na wyrażanie siebie

einer unangemessenen Besoldung des Musikers niederschlug. Daraus erwachsen in späteren Jahren Bachs Unzufriedenheit und der Wunsch, den Hof Friedrichs II. zu verlassen.

Im Jahre 1744 heiratete Bach Johanna Maria Dannemann, die Tochter eines Berliner Weinhändlers. Aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor, eine Tochter und zwei Söhne. Der älteste Sohn wurde Advokat, der jüngste – nach seinem Großvater Johann Sebastian genannt – Maler.

Anerkennung fand Carl Philipp Emanuel Bach auch als Musiktheoretiker. Sein *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* zählte neben Quantz Kompendium des Flötenspiels und Leopold Mozarts *Gründlicher Violinschule* zu den wichtigsten Lehrwerken des 18. Jahrhunderts, verbreitet in einer stattlichen Auflage von 1000 bis 1500 Exemplaren. Bachs *Versuch* markierte den Beginn der Technik des modernen Klavierspiels. Die Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven studierten dieses Buch aufmerksam. Dem heutigen Musikliebhaber, Künstler und Wissenschaftler vermittelt der *Versuch* wichtige Einsichten in das Klavierspiel sowie die Generalbass- und Aufführungspraxis jener Zeit.

Bach besaß ein umfassendes Wissen von den Eigenarten der verschiedenen Tasteninstrumente. Seine ganze Sympathie galt dem Clavichord, dessen wandlungsfähiger und zarter Klang sich besonders zur Wiedergabe feinsten Schattierungen des Ausdrucks eignete. Bach vertrat eine Musikanschauung, die den Blick auf die Gefühle freisetzende und bewegende Funktion der Musik lenkt. Im *Versuch* heißt es hierzu:

„Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dies geschieht ebenfals bey heftigen, lustigen und andern Arten von Gedancken, wo es sich alsdenn in diese Affecten setzt.“ (Ottenberg 1982, S. 100)

Selbstverständlich stellt die Trennung in einen „höfischen“ Bach einerseits und einen „bürgerlichen“ andererseits nur ein Konstrukt dar, das die unterschiedlichen Sozialsphären und Lebenswelten, in denen dieser Musiker wirkte, verdeutlichen soll. Und es wäre falsch, hieraus Wertungen dergestalt abzuleiten, dass sich Bach in seiner Stellung als Kammercellist Friedrichs II. – sagen wir es salopp – „auf verlorenem Posten“ sah. Gewiss waren die Freiräume im höfischen Dienst bis zu einem bestimmten Grade eingeschränkt, da der Souverän Repertoire, Zeit und Ort der Aufführungen selbst bestimmte. Aber, was bedeutete es für das Renommee eines in der Blüte seiner Jahre stehenden Komponisten und Musikers, dem ersten Mann im Staate und einem der Großen der europäischen Politik künstlerisch zu die-

artystischen dążeń Bacha, postawa ta ostatecznie znalazła wyraz w niestosownej pensji muzyka. Z tego wynikało w późniejszych czasach niezadowolone muzyka i życzenie opuszczenia dworu króla.

W 1744 roku Bach poślubił Joannę Marię Danemann, córkę berlińskiego handlarza winem. Z tego małżeństwa pochodziło troje dzieci, jedna córka i dwóch synów. Najstarszy syn został adwokatem, najmłodszy – nazwany po swoim dziadku Janem Sebastianem – malarzem.

Karol Filip Emanuel Bach zyskał uznanie także jako teoretyk muzyki. Jego *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* należał obok kompendium Quantza dotyczącego gry na flecie i *Gründlicher Violinschule* Leopolda Mozarta do najważniejszych podręczników XVIII w., wydany w miejskim nakładzie od 1000 do 1500 egzemplarzy. *Versuch* Bacha zaznaczył początek nowoczesnej techniki klawiszowej. Klasycy Haydn, Mozart i Beethoven uważnie studiowali to dzieło. Dzisiejszym melomanom, artystom i naukowcom *Versuch* umożliwia wgląd w grę na instrumentach klawiszowych oraz praktykę wystawiania utworów na scenie.

Bach posiadał rozległą wiedzę na temat specyfiki poszczególnych instrumentów klawiszowych. Największą sympatią darzył klawikord, którego zmienne i delikatne tony szczególnie nadawały się do oddawania najznakomitszych form wyrazu. Bach reprezentował pogląd muzyczny, zwracający uwagę na wyzwalającą i poruszającą funkcję muzyki. W *Versuch* czytamy na ten temat:

„Muzyk nie może w inny sposób wzruszyć widza, niż będąc samemu wzruszonym; koniecznie musi umieć osiągnąć wszystkie stany emocjonalne, które chce wywołać u swoich słuchaczy; daje im do zrozumienia swoje uczucia i w taki sposób najlepiej porusza ich do współodczuwania. Przy mdłych i smutnych ustępach sam staje się mdły i smutny. To samo dzieje się przy fragmentach gwałtownych, wesołych i innych, kiedy to muzyk sam musi wejść w takie stany emocjonalne.“ (Ottenberg 1982, s. 100)

Oczywiście podział z jednej strony na „dworskiego”, a z drugiej na „mieszczańskiego” Bacha stanowi jedynie konstrukt, mający wyjaśniać odmienne sfery społeczne i życiowe, w których działał muzyk. Byłoby pomyłką sądzić na tej podstawie, że Bach widział siebie jako klawesynistę kameralnej orkiestry Fryderyka II – mówiąc potocznie – „na straconej pozycji”. Bez wątpliwości możliwości swobodnego rozwoju na służbie dworskiej były do pewnego stopnia ograniczone, ponieważ władca sam określał repertuar, czas i miejsce występów. Ale co oznaczała dla renomy znajdującego się w kwiecie wieku kompozytora i muzyka artystyczna służba u pierwszego męża stanu i jednej z najważniejszych postaci polityki europejskiej?



Titelblatt von C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753. Musikgesellschaft „Carl Philip Emanuel Bach“ Frankfurt (Oder) e.V.
Strona tytułowa dzieła K.F.E. Bacha Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753 r., Źródło: Towarzystwo muzyczne im. Karola Filipa Emanuela Bacha we Frankfurcie nad Odrą.

Działalność artystyczna Karola Filipa Emanuela Bacha nie zamarła także podczas wojny siedmioletniej.

W latach 1757/58 udzielił wybór pięćdziesięciu czterech (!) utworów, opublikowanych pod tytułem *Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder; mit Melodien*. Ten pierwszy własny zbiór pieśni uczynił nagle Bacha jednym z najbardziej cenionych twórców pieśni w Niemczech. Już ich pięciokrotne opublikowanie za jego życia (1758, 1759, 1764, 1771 i 1784) dowodzi niezwyklej popularności pieśni Gellerta.

Już przed powstaniem tego zbioru Bach stworzył kilka świeckich pieśni, wydanych w różnych ówczesnych dziełach drukowanych. Pierwsza udowodniona pieśń „Eilt, ihr Schäfer aus den Gründen” pochodziła z 1741 roku.

Pieśń była wyjątkowo popularnym gatunkiem muzycznym, istniejącym poza obszarem sztuki dworskiej. Około 1750 roku Berlin miał odnotować bezsprzecznie największą produkcję pieśni w Niemczech. Estetyczne i kompozycyjno-techniczne dyskusje na temat pieśni dotyczyły również ich oddziaływania na społeczeństwo. Krause (1719-1770) zarejestrował duże poparcie dla francuskich chansons, będących wzorem dla pieśni niemieckich we wszystkich warstwach społecznych:

„To bardzo piękny widok dla bezstronnego obywatela świata i ogólnie znanego filantropa, ujrzeć wśród tego [francuskiego] ludu śpiewającego chłopca z kłosa winogron lub cebulą w rękę, wesołego i szczęśliwego. [...] Jeśli nasi kompozytorzy śpiewając tworzą swe pieśni, nie używając przy tym fortepianu i nie myśląc o tym, że dojdzie jeszcze bas, to upodobanie do śpiewu stanie się wkrótce powszechne.” (Ottenberg 1982, s. 132)

Wiersze z podkładem dźwiękowym mają swoje korzenie w anakreontyku, gatunku literackim, sławiącym uroki życia, z idyllicznymi scenami z mitologii antycznej, licznymi postaciami pasterzy oraz oddającymi się całkowicie zmysłowym przyjemnościom demonami, nimfami i bożkami. Wiersze te od lat czterdziestych cieszyły szerokie kręgi mieszczaństwa w Niemczech. W tym pomimo tematyki antycznej bogatym w ludowe elementy dzieło poetyckim wyrażała się podkreślana w taki sposób świadomość zbiorowa trzeciego stanu. Anakreontycy albo nie zwracali uwagi na społeczne i polityczne niedomagania, albo je bagatelizowali, jak na przykład Gleim w następujących wersach: „O Niemcy, / Chcecie pokoju? / Wino i miłość / mogą go zaprowadzić.”

W zbiorach pieśni występowały na przemian pouczający, opatrzony pointami moralizatorski ton i zalotne wiersze miłosne. Dominowała pieśń zwrotkowa o nadzwyczaj prostej formie muzycznej i budowie. Melodyjność i łatwa przyswajalność stały się jej postulatami. Melodia musiała być „zrozumiała, [...] i prosta do śpiewania dla każdego”. (Ottenberg 1982, s. 133)



Bundfreies Clavichord von 1748 aus Sachsen, Museum Viadrina, Frankfurt (Oder).
Klawikord bezprogowy z 1748 r., Saksonia. Źródło: Muzeum Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Foto/Fot. Winfried Mausolf.

nen?

Die künstlerische Produktion Carl Philipp Emanuel Bachs kam auch während des Siebenjährigen Krieges nicht zum Erliegen. In den Jahren 1757/58 vertonte er eine Auswahl von vierundfünfzig (!) Gedichten, die unter dem Titel *Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder; mit Melodien* erschienen. Diese erste eigene Liedsammlung machte Bach schlagartig zu einem der angesehensten Liedkomponisten in Deutschland. Allein das Erscheinen von fünf Auflagen zu seinen Lebzeiten (1758, 1759, 1764, 1771 und 1784) beweist die außerordentliche Beliebtheit der Gellert-Lieder.

Schon vor dieser Sammlung hatte Bach etliche weltliche Lieder geschaffen, die in verschiedenen zeitgenössischen Druckwerken veröffentlicht wurden. Das erste nachweisba-

Większość świeckich pieśni Bacha posiada niski techniczny poziom trudności, tak że mogą być śpiewane bez ograniczeń przez melomanów. Pieśni Gellerta są z kolei bardziej ambitne.

Co sądził na temat tych form muzycznych Gellert, wynika z listu do jego siostry: „Bach, muzyk kameralny w Berlinie, skomponował wszystkie moje pieśni i niedawno przesłał mi ich egzemplarz. [...] Są piękne, ale zbyt piękne dla niemuzykalnego śpiewaka.” (Ottenberg 1982, s. 137)

EPILOG

Burney, przebywający w trakcie podróży po Europie w 1772 roku kilka dni w Berlinie, przedstawił w swoich zapiskach nie bez lekkiej dozy ironii tamtejszy styl kompozycji: „Zdaje się, że w świetle powszechnego i narodowego stylu kompozycji oraz sztuki gry, [w Berlinie] proces tworzenia tak bardzo bazuje na jednym wzorze, że odrzuca wszystko inne spod znaku nowości i geniuszu.” (Ottenberg 1982, s. 120)

Dwóch kompozytorów jednak celowo nie uwzględnił w swojej ocenie: Karola Filipa Emanuela Bacha i Franza Bendy. Artystyczne myślenie Bacha było dostatecznie oryginalne i samodzielne, aby wyłamać się z monotonnego, włoskiego stylu. Ciągła i czasochłonna służba na dworze nie pozwalała mu na podejmowanie dłuższych podróży edukacyjnych za granicę, jak się wydaje wartych zachodu dla artystów jego epoki. Bach bardzo nad tą sytuacją ubolewał. Znani muzycy okazywali szacunek „berlińskiemu Bachowi”. Z późniejszej perspektywy pisał:

„Nie byłoby mi trudno, wypełnić duże pomieszczenie samymi nazwiskami kompozytorów, śpiewaczek, śpiewaków i instrumentalistów wszelkiego rodzaju, gdybym chciał popatrzyć w dal i wyteńczyć moją pamięć, kogo poznałem. Tyle jest pewne, że wśród nich znajdują się geniusze, którzy nie powrócili jeszcze w wielkim stylu. Niezależnie od tego nie zaprzeczam, że byłbym wielce rad, gdybym mógł mieć sposobność, zobaczenia innych krajów.” (Ottenberg 1982, s. 121)

Przejdźmy do roku 1767. Przedtem Karol Filip Emanuel Bach bezskutecznie wiele razy próbował zrezygnować ze swojej berlińskiej posady: dwa razy ubiegał się o pracę w Lipsku, raz w Żytawie – jednak bez sukcesów. Kiedy 25 czerwca 1767 roku zmarł Telemann, Bach został jego następcą na stanowisku dyrektora muzycznego pięciu głównych kościołów w Hamburgu i kantora w Johanneum. Fryderyk II pozwolił mu odejść bardzo niechętnie i dopiero „po powtórnym najbardziej unizonym występie artystycznym” (Ottenberg 1982, s. 143)

re Lied, „Eilt, ihr Schäfer aus den Gründen“, stammte aus dem Jahre 1741.

Das Lied war eine ausgesprochen populäre musikalische Gattung, die außerhalb des höfischen Kunstbereichs stand. Um 1750 hatte Berlin die weitaus größte Liedproduktion in Deutschland zu verzeichnen. Ästhetische und kompositionstechnische Detailfragen wurden auch im Hinblick auf die soziale Wirksamkeit des Liedes diskutiert. Krause (1719 – 1770) registrierte das große Ansehen des französischen Chansons, des Musters für das Berliner Lied, in allen Schichten der Bevölkerung: „Es ist ein sehr schöner Anblick für den unpartheiischen Weltbürger und allgemeinen Menschenfreund, wenn er bei diesem [französischen] Volke einen Landmann mit seiner Traube oder mit seiner Zwiebel in der Hand singend und lustig und glücklich sieht. [...] Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componiren, ohne das Clavier dabey zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll; so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden.“ (Ottenberg 1982, S. 132)

Die vertonten Gedichte entstammten zumeist der Anakreontik, jener literarischen Richtung, die seit den vierziger Jahren mit ihren idyllisch verklärten Szenen aus der antiken Mythologie und den zahllosen Schäfergestalten, den sich ganz sinnlichen Genüssen hingebenden Doris, Phyllis, Thyrsis, weite bürgerliche Kreise in Deutschland erfreute. In dieser trotz der antikisierenden Thematik an volkstümlichen Elementen reichen Dichtung artikuliert sich ein diessetsbetontes Selbstbewusstsein des dritten Standes. Von den gesellschaftlichen und politischen Missständen nahmen die Anakreontiker freilich entweder keine Notiz oder sie verniedlichten sie, wie es beispielsweise Gleim in den folgenden Versen tat: „Drum, o Deutschland, / Willst du Frieden? / Wein und Liebe / Kann ihn stiften.“

Lehrhafter, mit Pointen durchsetzter moralischer Ton und tändelnde Liebesgedichte wechselten einander in den Liedsammlungen ab. Das Strophenlied, dessen musikalische Formung und Gestaltung betont einfach gehalten war, dominierte. Sangbarkeit und leichte Rezipierbarkeit wurden zu Postulaten erhoben. Die Melodie müsse „begreiflich [...] und für jeden Hals leicht zu singen seyn“. (Ottenberg 1982, S. 133)

Die meisten weltlichen Lieder Bachs besitzen einen geringen technischen Schwierigkeitsgrad, so dass sie ohne weiteres von den Musikliebhabern gesungen werden konnten. Die Gellert-Lieder hingegen sind anspruchsvoller.

Wie Gellert über diese Vertonungen urteilte, geht aus einem Brief an seine Schwester hervor: „Bach, ein Cammermusici in Berlin, hat alle meine Lieder componirt und mir unlängst ein Exemplar überschickt. [...] Sie sind schön, aber zu schön für einen Sänger, der nicht musikalisch ist.“ (Ottenberg 1982, S. 137)



Drei Musikanten. Zeichnung auf einem Clavichord von 1748. Frankfurt (Oder), Museum Viadrina. Trzej muzykanci. Rysunek na klawikordzie z 1748 r. Frankfurt nad Odrą, źródło: Muzeum Viadrina. Foto/Fot. Winfried Mausolf.

Bach działał w rezydencji króla prawie trzydzieści lat. Konsekwentnie dążąc do celu kształtował w tym czasie swój dorobek twórczy, odnalazł – będąc otwartym na wszystko co nowe – swój jedyny, niepowtarzalny styl. Charles Burney podsumował go następująco: „Ze wszystkich mistrzów dźwięku, przebywających na dworze pruskim od trzydziestu lat, chyba tylko dwóch, mianowicie K. F. E. Bach i Franz Benda, tylko oni mieli odwagę, być oryginalnymi twórcami; pozostali to naśladowcy.“ (Ottenberg 1982, s. 144-146)

Ta opinia angielskiego muzykologa akcentuje muzykę stworzoną przez syna słynnego Bacha, idącą już w kierunku wiedeńskiej klasyki. Gdyby rozwój Bacha przebiegał tak bardzo obiecująco, czy jego twórczości nie można by było interpretować jako swego rodzaju koncepcji kontrastującej bądź przeczącej muzycznym poglądom króla? Również dziś nie ma co do tego wątpliwości, że Fryderyk II przyczynił się do rozwoju sztuk i w szczególności sposób do rozwoju muzyki. To jego zasługa historyczna.

EPILOG

Burney, der sich während seiner Europareise 1772 auch für einige Tage in Berlin aufhielt, beschrieb in seinen Aufzeichnungen nicht ohne einen leichten Anflug von Ironie den dortigen Kompositionsstil: „In Ansehung aber des allgemeinen und Nationalgeschmacks in der Komposition und Spielart, scheint es itzt [in Berlin] so sehr nach einem Muster gebildet, daß es alles was Erfindung und Genie heißt, ausschließt.“ (Ottenberg 1982, S. 120)

Zwei Komponisten klammerte er allerdings ausdrücklich aus dieser Einschätzung aus: Carl Philipp Emanuel Bach und Franz Benda. Bachs künstlerisches Denken war originell und eigenständig genug, um sich nicht ins Fahrwasser eines einseitigen italienisierenden Geschmacks lavieren zu lassen. Der ständige und zeitaufwändige Hofdienst erlaubte es ihm nicht, längere Bildungsreisen ins Ausland zu unternehmen, wie es für Künstler seiner Zeit erstrebenswert schien. Bach bedauerte diesen Umstand sehr. Jedoch versäumten es angesehene Musiker nicht, dem berühmten „Berliner Bach“ ihre Aufwartung zu machen. Aus späterer Sicht schrieb dieser:

„Es sollte mir nicht schwer fallen, einen großen Raum von bloßen Namen der Komponisten, Sängern, Sänger und Instrumentalisten aller Art auszufüllen, wenn ich weitläufig seyn und mein Gedächtniß anstrengen wollte, welche ich habe kennen gelernt. Soviel weiß ich gewiß, daß sich darunter Genies finden, welche noch nicht in dieser Art und Grösse wiedergekommen sind. Diesem allen ohngeachtet, läugne ich nicht, daß es mir ungemein lieb und auch vortheilhaft würde gewesen seyn, wenn ich hätte können Gelegenheit haben, fremde Länder zu besuchen.“ (Ottenberg 1982, S. 121)

Wir schreiben das Jahr 1767! Carl Philipp Emanuel Bach hatte zuvor bereits mehrfach vergeblich versucht, seine Berliner Stellung aufzugeben: zweimal bewarb er sich in Leipzig, einmal in Zittau – jedoch ohne Erfolg. Als Telemann am 25. Juni 1767 starb, wurde Bach dessen Nachfolger als Director musices der fünf Hamburger Hauptkirchen und Kantor am Johanneum. Friedrich II. gewährte seinem Kammercembalisten nur ungerne und erst „nach wiederholter alleruntertänigster Vorstellung“ (Ottenberg 1982, S. 143) Abschied.

Nahezu drei Jahrzehnte hatte Bach in der preußischen Residenz gewirkt. Zielstrebig baute er in dieser Zeit sein kompositorisches Oeuvre auf, fand er – allem Neuen gegenüber aufgeschlossen – einen singulären, unverwechselbaren Stil. Charles Burney stellte resümierend fest: „Von allen Tonmeistern, welche seit länger als dreissig Jahren in preussischen Diensten gestanden, haben vielleicht nur zweene, nemlich C. P. E. Bach und Franz Benda, ganz allein den Muth gehabt, selbst Original zu seyn; die übrigen sind Nachahmer.“ (Ottenberg 1982, S. 144–146)

Dieses Urteil des englischen Musikgelehrten unterstreicht die eigengeprägte Musik des Bachsohns, die bereits in Richtung der Wiener Klassik weist. Hätte jedoch die Entwicklung Bachs einen so vielversprechenden Verlauf genommen – möchten wir fragen –, wenn sich sein Schaffen nicht zugleich auch als eine Art Kontrastfolie oder Gegenentwurf zur Musikauffassung seines Souveräns interpretieren ließe? Dass Friedrich II. die Künste und in besonderem Maße die Musik gefördert hat, daran besteht auch heute kein Zweifel. Das ist sein historisches Verdienst.



Carl Philipp Emanuel Bach. Kupferstich, nach 1750. Stadtar-
chiv Frankfurt (Oder). **Karol Filip Emanuel Bach.** Miedzioryt,
po 1750 r., źródło: Archiwum Miejskie we Frankfurcie nad Odrą.

LEBENS DATEN VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH

- 1714** Carl Philipp Emanuel Bach wird am 8. März als zweiter Sohn von Johann Sebastian Bach und Maria Barbara Bach in Weimar geboren.
- 1731** Am 1. Oktober wird er als Student an der juristischen Fakultät der Leipziger Universität immatrikuliert. Als eines seiner ersten Werke entsteht das *Menuet pour le clavessin*, Wq 111/H 1.5.
- 1734** Fortsetzung des Studiums an der Universität in Frankfurt (Oder). Bach gibt nebenbei Klavierunterricht, komponiert und leitet „alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten“.
- 1738** Berufung als Cembalist in der Kapelle des späteren Königs Friedrich II. von Preußen.
- 1742** In Berlin entstehen 6 Klaviersonaten, die sog. *Preußischen Sonaten*, Wq 49/H 24-29, wenig später die sog. *Württembergischen Sonaten*, Wq 49/H 30-34, 36. Bach verkehrt in Musikkreisen (Quantz, die Brüder Benda und Graun, Agricola, Krause, Marburg u.a.) sowie in literarischen Zirkeln Berlins um Lessing, Ramler, Sulzer und Gleim.
- 1744** Carl Philipp Emanuel Bach heiratet Johanna Maria Dannemann, die Tochter eines Weinhändlers. Aus der Ehe gehen drei Kinder hervor.
- 1750** Am 28. Juli stirbt Johann Sebastian Bach. Philipp Emanuel bewirbt sich vergeblich um die Nachfolge im Thomaskantorat.
- 1753** Veröffentlichung seines bedeutenden Lehrwerkes *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2. Teil, Berlin 1762).
- 1758** In Berlin erscheinen *Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien in der Vertonung Carl Philipp Emanuel Bachs*.
- 1768** Im März wird Carl Philipp Emanuel Bach Nachfolger Telemanns im Amt des städtischen Musikdirektors an den fünf Hauptkirchen in Hamburg. Wie in Berlin wird Bachs Haus geselliger Mittelpunkt für viele Künstler (Lessing, Klopstock, Gerstenberg, Voß u.a.). In öffentlichen Konzerten führt Bach eigene Werke sowie Kompositionen seines Vaters Johann Sebastian und von Telemann, Händel, Graun, Hasse, Jomelli u.a. auf. Seine Improvisationen auf dem Cembalo und Clavichord werden weithin geschätzt.
- 1772** Der englische Musikgelehrte Charles Burney besucht Bach in Hamburg. (Im 1773

ŻYCIORYS KAROLA FILIPA EMANUELA BACHA

- 1714** 8 marca rodzi się w Weimarze Karol Filip Emanuel Bach jako drugi syn Jana Sebastiana Bacha i Marii Barbary Bach.
- 1731** 1 października zostaje studentem prawa na uniwersytecie w Lipsku. Powstaje jedno z jego pierwszych dzieł „Menuet pour le clavessin”, Wq 111/H 1.5.
- 1734** Kontynuacja studiów na uniwersytecie we Frankfurcie nad Odrą. Bach udziela dodatkowo lekcji gry na fortepianie, komponuje i jest odpowiedzialny za oprawę muzyczną podczas uroczystości.
- 1738** Powołanie na klawesynistę do orkiestry późniejszego króla Fryderyka II Pruskiego.
- 1742** W Berlinie powstaje 6 sonat fortepianowych, tzw. „Sonat Pruskich”, Wq 49/H 24-29, niedługo później tzw. „Sonaty Wirtemberskie”, Wq 49/H 30-34, 36. Bach obraca się w kręgach muzycznych (Quantz, bracia Benda i Graun, Agricola, Krause, Marburg i in.) oraz literackich Berlina wśród Lessinga, Ramlera, Sulzera i Gleima.
- 1744** Karol Filip Emanuel Bach poślubia Joannę Marię Dannemann, córkę handlarza winem. Mają troje dzieci.
- 1750** 28 lipca umiera Jan Sebastian Bach. Filip Emanuel na próżno ubiega się o stanowisko kantora przy kościele Św. Tomasza.
- 1753** Publikacja jego znanego dzieła „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen?” (2 część, Berlin 1762).
- 1758** W Berlinie ukazują się „Herrn Profesor Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien” w opracowaniu muzycznym Karola Filipa Emanuela Bacha.
- 1768** W marcu Karol Filip Emanuel Bach zostaje następcą Telemanna na stanowisku dyrektora muzycznego pięciu głównych kościołów w Hamburgu. Tak jak w Berlinie dom Bacha jest ośrodkiem życia towarzyskiego dla wielu artystów (Lessing, Klopstock, Gerstenberg, Voß i in.). Podczas oficjalnych koncertów Bach wystawia własne dzieła oraz kompozycje Telemanna, Händla, Grauna, Hasse, Jomellii i innych. Jego improwizacje na klawesynie i klawikordzie są bardzo cenione.
- 1772** Angielski muzykolog Charles Burney odwiedza Bacha w Hamburgu. (Wydana w 1773 roku 3 część jego „Dziennika podróży muzycznej” zawiera opis tego spotkania i autobiografię Bacha).

veröffentlichten 3. Teil seines *Tagebuches einer Musikalischen Reise* sind eine Schilderung dieser Begegnung und die *Selbstbiographie* Bachs enthalten.)

- 1775** Der Erstdruck des Oratoriums *Die Israeliten in der Wüste*, Wq 238/H 775, wird veröffentlicht.
- 1779** Die erste Sammlung der *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Wq 55/H 130, 186 usw., erscheint (bis 1787 folgen fünf weitere Sammlungen).
- 1780** In Leipzig werden die vier *Orchester-Sinfonien* mit 12 obligaten Stimmen, Wq 183/H 663-666, gedruckt.
- 1787** In Leipzig erscheint das Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfart Jesu*, Wq 775/H 238, das bereits 1774 entstanden ist.
- 1788** Am 14. Dezember stirbt Carl Philipp Emanuel Bach. Klopstock und Gleim widmen ihm dichterische Nachrufe. Der größere Teil der nachgelassenen Musikalien wird später von dem Sammler Georg Poelchau erworben.

Der Autor dankt allen im Text erwähnten Institutionen, Museen, Gesellschaften und Verlagen, für die Genehmigung, die im Text verwendeten Abbildungen publizieren zu dürfen.

Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg

Technische Universität Dresden

Philosophische Fakultät

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft

Lehrstuhl für Musikwissenschaft

01062 Dresden

Tel.: +49 351 46335709, Fax: +49 351 46335701

E-Mail: hans-guenter.ottenberg@tu-dresden.de

1775 Ukazuje się po raz pierwszy drukiem oratorium „Die Israeliten in der Wüste”, Wq 238/H 775.

1779 Ukazuje się pierwszy zbiór „Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber”, Wq 55/H 130, 186 itd. (do 1787 pięć kolejnych zbiorów).

1780 W Lipsku wychodzą drukiem cztery „Orchester-Sinfonien mit 12 obligaten Stimmen”, Wq 183/H 663-666.

1787 W Lipsku ukazuje się oratorium „Die Auferstehung Und Himmelfart Jesu”, Wq 775/H 238, powstałe już w 1774 roku.

1788 14 grudnia Karol Filip Emanuel Bach umiera. Klopstock i Gleim poświęcają mu poetyckie nekrologi. Większą część jego spuścizny nabywa później kolekcjoner Georg Poelchau.

Autor dziękuje wszystkim wymienionym w tekście instytucjom, muzeom, stowarzyszeniom i wydawnictwom za wyrażenie zgody na publikację zdjęć.

1 Oznacza ona: „dedykowano Królowi Fryderykowi, Apollowi i muzom” (przyp. tłum.)

2 sopranistka Benedetta Molteni w roli senatora Olibrio

3 Obraz autorstwa Adolfa von Menzla „Tafelrunde Friedrich des Großen in Sanssouci” (przyp. tłum.)

Zitierte Literatur / Cytowana literatura:

Ingeborg Allihn, *Musikstädte der Welt: Berlin*, Laaber 1991.

Heinz Becker, „Friedrich der Große und die Musik“, in: *Preußens großer König. Leben und Werk Friedrichs des Großen. Eine Ploetz-Biographie*, hrsg. von Wilhelm Treue, Freiburg und Würzburg 1986, S. 150–160.

Albert Emil Brachvogel, *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1878

Briefe Friedrichs des Großen, hrsg. von Max Hein, deutsch von Friedrich von Oppel-Bronikowski und Eberhard König, 2 Bde., Berlin 1914.

Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf, hrsg. von Johann Richter, Berlin 1926.

Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1968.

Johann Gustav Droysen, „Tageskalender Friedrichs des Großen vom 1. Juni 1740 bis 31. März 1763“, in: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* 29 (1916), S. 95–157.

Reinhold Koser, *Friedrich der Große als Kronprinz*, Stuttgart 1886.

Laurenz Lütteken, „Italien in Frankreich. Die friderizianische Hofkapelle im Spannungsfeld der Kulturen“, in: *Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786)*, hrsg. von Rita Unfer Lukoschik, Berlin 2008, S. 79–98.

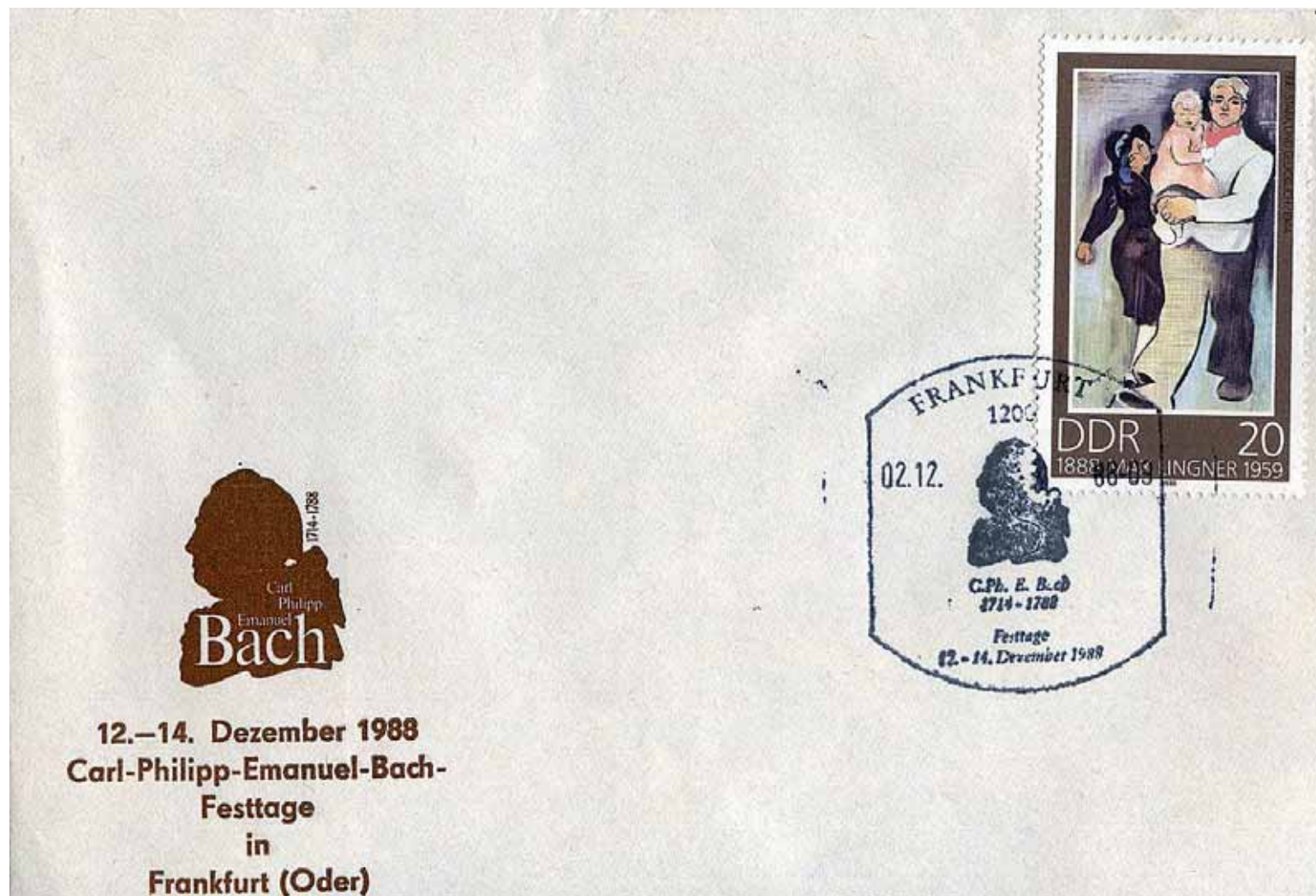
Memorabilium / Dresdensum / Collectio I. / Oder: / Dreßdnischer / Merckwürdigkeiten / Erste Sammlung / Worinnen alles, / Was sich in der Königlichen / und Churfürstlichen Sächsischen / Residentz / Dreßden / im Jahr 1728. / Denckwürdiges ereignet, / Der Nach-Welt zum Besten kürztlich / und historicè communiciret worden / von / J. C. Candern. / Anno 1729.

Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982 (mehrere Nachauflagen)

Reinhold Quandt, „Friedrich II. als Komponist und Musiker“, in: *Tibia* 5/6 (1980/1981), S. 241–249.

Georg Thouret, *Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker*, Leipzig 1898.

Jürgen Ziechmann (Hrsg.), *Panorama der Fridericianischen Zeit: Friedrich der Große und seine Epoche – ein Handbuch*, Bremen 1985 (= Forschungen und Studien zur fridericianischen Zeit; 1).



Carl Philipp Emanuel Bach. Ersttagsbrief von 1988. Musikgesellschaft „Carl Philip Emanuel Bach Frankfurt (Oder) e.V.“ www.bach-frankfurt.de
Karol Filip Emanuel Bach. List okolicznościowy upamiętniający obchody „Dni Bacha” w 1988r. Źródło: Towarzystwo muzyczne im. Karola Filipa Emanuela Bacha we Frankfurcie nad Odrą.

IMPRESSUM

Stadt Frankfurt (Oder), Der Oberbürgermeister
Marktplatz 1, 15230 Frankfurt (Oder)

Redaktion und Projektmanagement: Dr. Alexandra Kankeleit

Korrektorat: Anne Spickenagel, Maria Wundersee und Justyna Walkiewicz

Übersetzung: Agnieszka Król (Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg)
und Justyna Walkiewicz (Dr. Martin Wilke)

Grafikdesign: Tomasz Stefański | Piktogram Polska

Titelbild und Vignetten auf Seite 1, 2, 4, 5, 6, 52: Olaf Hajek

© Städtenetzwerk C. P. E. Bach *1714 / Kulturbehörde Hamburg / www.cpebach.de

Tänzer auf Seite 6: Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins.

Bei vorliegender Publikation handelt es sich um einen Auszug aus der Broschüre „Friedrich 300. Gedanken zum Preußenkönig in den Oderstädten Frankfurt und Słubice“, die 2012 in einem gemeinsamen Projekt der Stadt Frankfurt (Oder) und der Stiftung für das Collegium Polonicum entstanden ist.

ISBN: 978-83-923762-9-3

Das Urheberrecht und sämtliche weiteren Rechte an den Bildern, auch deren Kopierung, sind den bei den Bildern aufgeführten Eigentümern vorbehalten.



STOPKA REDAKCYJNA

Miasto Frankfurt nad Odrą, nadburmistrz
ul. Marktplatz 1, 15230 Frankfurt nad Odrą

Redakcja i kierownictwo projektu: Alexandra Kankeleit

Korekta: Anne Spickenagel, Maria Wundersee i Justyna Walkiewicz

Tłumaczenie: Agnieszka Król (prof. dr Hans-Günter Ottenberg)
i Justyna Walkiewicz (dr Martin Wilke)

Grafika: Tomasz Stefański | Piktogram Polska

Ilustracja na stronie tytułowej i winiety na str. 1, 2, 4, 5, 6, 52: Olaf Hajek

© Städtenetzwerk C. P. E. Bach *1714 / Kulturbehörde Hamburg / www.cpebach.de

Tancerze na str. 6: Fundacja Muzeum Miejskiego w Berlinie.

Muzeum Kultury i Historii Berlina.

Niniejsza publikacja stanowi wycinek z broszury „Fryderyk 300. Rozważania na temat pruskiego króla w nadodrzańskich miastach: Frankfurcie i Słubicach”, która została wydana w 2012 roku w ramach wspólnego projektu miasta Frankfurt nad Odrą i Fundacji na rzecz Collegium Polonicum.

ISBN: 978-83-923762-9-3

Fotografie prezentowane w niniejszej publikacji chronione są prawem autorskim i nie mogą być wykorzystywane (włącznie z kopiowaniem) bez zgody autora podanego przy zdjęciu.



Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel. C. P. E. Bach

Trzeba grać z duszy, a nie jak wytresowany ptak. K. F. E. Bach



Ohne Grenzen. Bez granic.



Projekt współfinansowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach „Europejskiej Współpracy Terytorialnej” oraz Programu Operacyjnego Współpracy Transgranicznej Polska (województwo lubuskie) – Brandenburgia 2007-2013, Fundusz Małych Projektów i Projektów Sieciowych Euroregionu „Pro Europa Viadrina”. Das Projekt wird aus Mitteln des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung im Rahmen des Operationellen Programms der grenzübergreifenden Zusammenarbeit Polen (Wojewodschaft Lubuskie)– Brandenburg 2007-2013, Small Project Fund und Netzwerkprojektefonds der Euroregion Pro Europa Viadrina, kofinanziert. Pokonywać granice poprzez wspólne inwestowanie w przyszłość. Grenzen überwinden durch gemeinsame Investition in die Zukunft.