

SZYMON SZURMA

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE I TECHNIKA GRY
NA INSTRUMENTACH KLAWISZOWYCH
W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII W.
ROBERT BRODERIP I JEGO *PLAIN AND EASY INSTRUCTIONS
FOR YOUNG PERFORMERS ON THE PIANO FORTE
OR HARPSICHORD* (1794)

Symboliczną datą wskazywaną jako moment narodzin nowego instrumentu klawiszowego, jakim było pianoforte, jest rok 1711. Jego wynalazca, Bartolomeo Cristofori, pierwsze koncepcyjne egzemplarze tego typu instrumentu zbudował co prawda już około roku 1700, jednak udoskonalone rozwiązania techniczne udało mu się wypracować dopiero dziesięć lat później¹. Ów nowy instrument, którego brzmienie – za sprawą zastosowania systemu młoteczków uderzających w strunę – znacząco różniło się od powszechnie używanego w tym czasie klawesynu, nie wzbudził jednak początkowo większego zainteresowania wśród muzyków i kompozytorów – zwłaszcza tych, którzy przywykli do instrumentów klawiszowych wypracowanych w epoce baroku. Francesco Scipione Maffei, autor pierwszego artykułu opisującego brzmienie i rozwiązania konstrukcyjne pianoforte Cristoforiego, widział w nim raczej udoskonalenie klawesynu (możliwość różnicowania dynamiki) niż nowy instrument *sensu stricto*². Dzieje muzyki XVIII w. udowodniły jednak, że innowacja, która miała być jedynie udoskonaleniem, urosła na przestrzeni kilkudziesięciu lat do rangi nowego

Mgr SZYMON SZURMA – Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu; pl. Jana Pawła II nr 2, 50-043 Wrocław; e-mail: szyszu7@op.pl; ORCID: 0000-0001-5220-9867.

¹ Stewart POLLENS, *Bartolomeo, Cristofori and the invention of the Piano* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 61.

² Francesco Scipione MAFFEI, „Nuova invenzione d’un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali”, w *Giornale de’ Letterati d’Italia* V, 1711, 144-159.

idiomu brzmieniowego, który w pełni zrealizuje się już w całkowicie innym stylu muzycznym epoki klasycyzmu. Droga do popularności pianoforte rozpoczęła się w latach trzydziestych omawianego stulecia, kiedy instrumenty takie zaczął budować Gottfried Silbermann – jeden z największych ówczesnych budowniczych instrumentów. Jego zasługą było udoskonalenie konstrukcji Cristoforiego o pedał unoszący tłumiki strun i tzw. mechanizm wymyku³. Wiadomo też, że około roku 1736 przedstawił on zbudowany przez siebie instrument Johannowi Sebastianowi Bachowi, który podchodził do niego z dystansem aż do roku 1747, kiedy zapoznał się z jego udoskonaloną wersją⁴. Zainteresowanie nowym rodzajem brzmienia wykazywali również inni budowniczowie XVIII w.: Johann Andreas Stein, Johannes Zumpe czy Johan Broadwood⁵.

Wraz ze wzrostem popularności pianoforte w II połowie XVIII w. zaczęły się również pojawiać pierwsze podręczniki metodyczne gry na tym instrumencie⁶. Spoglądając na strony tytułowe większości z nich, nie ma wątpliwości, że początkowo w oczach ich autorów właściwa dla niego technika gry i faktura nie odbiegały znacząco od klawesynu. Wielu z nich oba te instrumenty traktowało wręcz zamiennie. Zmiany w tym aspekcie pojawiały się stopniowo dopiero w XIX w. wraz z udoskonaleniami technicznymi instrumentu i innowacjami w fakturze pisanych na niego kompozycji. Nie bez znaczenia były również nowe środki muzycznej ekspresji, które z czasem w tego typu podręcznikach zaczęto zbierać i uogólniać w pewne reguły. Jednym z przykładów takiego właśnie podręcznika, w którym czytelnik mógł odnaleźć zalecenia odnoszące się zarówno do klawesynu, jak i do pianoforte, jest wydany w roku 1794 w Londynie podręcznik *Plain and easy instructions for young performers on the Piano Forte or Harpsichord to which are added twelve progressive lessons (Proste i łatwe zalecenia dla młodych*

³ Stewart POLLENS, *The Early Pianoforte* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 157 nn.

⁴ Robin LEAVER, *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (London–New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016), 35.

⁵ Eva BADURA-SKODA, *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven* (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 182 nn.

⁶ Są to m.in.: Felix-Louis Despreaux, *Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte* (1783), François Guillaume Ducray-Duminil, *Clavier et gamme de clavecin ou pianoforte* (1788), Jean-François Tapray, *Premiers éléments du clavecin ou du piano* (1789), Antoine Bemetzreider, *Nouvelles leçons de clavecin ou pianoforte* (1796), Bernard Viguerie, *L'art de toucher le piano-forte* (1796), C. Dreux, *Principe du clavecin ou du piano-forte* (1796), Frederic Thieme, *Principes abrèges de musique pratique pour le fortepiano* (1796), Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797), Ignace Pleyel, Johann-Ludwig Dussek, *Méthode pour le pianoforte* (1797).

adeptów gry na pianoforte lub klawesynie z dołączonymi dwunastoma rozwijającymi lekcjami), angielskiego kompozytora Roberta Broderipa, będący przedmiotem niniejszego artykułu⁷.

Wybór metodologii badawczej, który zastosowano przy omawianiu zawartości tego podręcznika, został uwarunkowany jego treścią: główny nacisk zostanie położony na hermeneutyczną analizę jego zawartości w dwóch wzajemnie uzupełniających się aspektach: historyczno-muzykologicznym i wykonawczym (dydaktycznym). Punktem wyjścia będzie wypunktowanie uwag Broderipa dotyczących zagadnień wykonawczych i techniki gry na obu stosowanych w jego czasach instrumentach klawiszowych: klawesynie i pianoforte. W dalszej kolejności zostanie przeprowadzona analiza tych uwag celem udzielenia odpowiedzi na pytanie: w jakim stopniu omawiany podręcznik odnosi się do gry pianoforte, a w jakim do gry na klawesynie? Zostaną ponadto podjęte działania skierowane na wskazanie wspólnych elementów techniki gry dla obu instrumentów. Ostatnim działaniem badawczym będzie wyłowienie z treści podręcznika uwag dydaktycznych, które Broderip zalecał do realizacji osobom uczącym się gry. Ze względu na obszerność i wielowątkowość problematyki wzajemnego przenikania się w drugiej połowie XVIII w. idiomów gry na klawesynie i pianoforte, która przekracza zakres pojedynczego artykułu, wszystkie wnioski końcowe zostaną sformułowane na kanwie badanej pozycji. Dodajmy, że podręcznik ten dotąd nie został omówiony na polu rodzimej muzykologii. Egzemplarz będący podstawą niniejszego artykułu przechowywany jest obecnie w British Library⁸.

Podręcznik *Plain and easy instructions* zawiera dziewięć krótkich podzielonych tematycznie rozdziałów oraz dwanaście lekcji zawierających przykłady dość prostych utworów będących ćwiczeniami służącymi do wyćwiczenia określonych problemów techniki gry. Należy zaznaczyć, że publikacja ta powstała z przeznaczeniem dla początkujących muzyków, którzy rozpoczynali od podstaw naukę gry na instrumentach klawiszowych. To właśnie z tego powodu omówiona w niej została podstawowa wiedza muzyczna, zasady muzyki i elementarne zagadnienia z zakresu techniki gry, które w zamyśle autora miały być przekazane w prosty i zrozumiały sposób. Takie właśnie treściowe ukierunkowanie nie może dziwić. Robert Broderip, urodzony prawdopodobnie w roku 1758 i przez całe swe życie działający

⁷ Pierwsze wydanie tego druku ukazało się w Londynie około roku 1788. Zob. John HARLEY, *British Harpsichord Music: Sources* (Aldershot: Scolar Press, 1994), s. 218; David GOLBY, *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain* (London: Routledge, 2016), 278.

⁸ Sygn.: Digital Store g.303.(1.).

w Bristolu, był wziętym pedagogiem i organistą⁹. Nie zachowało się niestety zbyt wiele informacji biograficznych na jego temat. Wiadomo, że pochodził z rodziny związanej z branżą muzyczną: John Broderip był organistą w katedrze w Wells, a Francis Broderip – księgarzem i wydawcą, a także przedsiębiorcą oraz współzałożycielem londyńskiego wydawnictwa i manufaktury *Longman & Broderip* budującej instrumenty klawiszowe, w tym pianoforte. Autor omawianego podręcznika był też kompozytorem: pozostawił po sobie utwory na ten właśnie instrument z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, utwory organowe, pieśni, psalmy i inne. Swoje kompozycje i podręcznik prezentujący elementarne zasady gry na pianoforte lub klawesynie wydał właśnie w wydawnictwie będącym własnością jego rodziny.

Całą wiedzę niezbędną do rozpoczęcia nauki gry na obu wskazanych w tytule instrumentach zawarł Broderip na 43 stronach. Strona tytułowa zawiera pełen tytuł, imię i nazwisko autora oraz dane wydawnicze, a także zdanie dookreślające zawartość treściową, mówiące o tym, że przeznaczeniem podręcznika jest *ukształtowanie dłoni i palców zgodnie z praktykami stosowanymi przez największych mistrzów* (*Calculated to form the hand and fingers according to the practice of the most eminent masters*). Na stronie pierwszej znajduje się spis treści zawierający poszczególne tytuły i podtytuły rozdziałów. Rozdziały te zostały uporządkowane w logicznej merytorycznej kolejności: od poziomu najbardziej elementarnego do zaawansowanego. Rozdział pierwszy opatrzony został tytułem *Of the keys on the instrument* (*O klawiszach instrumentu*). Omówione w nim zostało stosowane w praktyce muzycznej nazewnictwo poszczególnych klawiszy. Autor zwraca uwagę swego czytelnika na to, że nazwy kolejnych klawiszy na *pianoforte*, klawesynie i organach odpowiadają nazwom kolejnych nut: tak, aby „każdy z nich można było od siebie odróżnić”¹⁰, zaś ciąg początkowych kolejnych liter alfabetu, a więc A, B, C, D, E, F, G, które są nazwami białych klawiszy, wraz z pojawiającymi się między nimi klawiszami czarnymi zwanymi obniżeniami (ang. *flats*) lub podwyższeniami (ang. *sharps*), jest taki sam w każdej z oktaw. Broderip wyjaśnia też, że wyjątkami w zasadzie dodawania do dźwięków diatonicznych bemola lub krzyżyka jest podwyższenie dźwięku E lub obniżenie F oraz obniżenie dźwięku C lub podwyższenie H, w których owych obniżeń i podwyższeń się nie stosuje.

⁹ Michael KASSLER, *The Music Trade in Georgian England* (London: Routledge, 2017), 95 nn.

¹⁰ Robert BRODERIP, *Plain and easy instructions for young performers on the Piano Forte or Harpsichord to which are added twelve progressive lessons* (Londyn: Longman & Broderip, 1794), 2.

Drugi rozdział został zatytułowany *Of the Gamut (O gamie)* i jest omówieniem zapisu nutowego wszystkich dźwięków gamy, ich umiejscowienia na pięciolinii i nazw nut poszczególnych oktaw zgodnie z ówczesnymi standardami stosowanymi w notacji na instrumenty klawiszowe. Kompozycje na pianoforte notowano na dwóch równoległych pięcioliniach: górna zawierała wyższe dźwięki dla prawej ręki, zazwyczaj notowane w kluczu wiolinowym, natomiast dolna – dźwięki zapisane najczęściej w kluczu basowym dla lewej ręki. Z zamieszczonego przez autora zestawienia nazw wszystkich możliwych do zagrania dźwięków wynika, że zakres dźwiękowy budowanych w jego czasach pianoforte był zbieżny ze skalą klawesynów obejmującą zazwyczaj pięć oktaw.

W rozdziale trzecim, noszącym tytuł *Of the different sorts of notes and their proportions (O różnych rodzajach nut i ich wzajemnych relacjach czasowych)*, Broderip zwraca uwagę na to, że poza wysokością odpowiednio zanotowanych i granych dźwięków należy określić również ich czas trwania: „jedne są dłuższe, a inne krótsze”¹¹. Dodaje, że dla każdej nuty bardzo precyzyjnie jest również określona relacja czasowa wobec innych nut. Autor wymienia dalej stosowane w jego czasach wartości rytmiczne dźwięków, ilustrując również ich kształt graficzny: cała nuta (*semibreve*), półnuta (*minim*), ćwierćnuta (*crotchet*), ósemka (*quaver*), szesnastka (*semiquaver*), trzydziestodwójka (*demisemiquaver*). Następnie przedstawia w formie przykładów graficzny podział wartości rytmicznych, które czytelnikowi mają zobrazować proporcje ich wzajemnego czasu trwania. Dopelnieniem jego uwag są również informacje dotyczące nieregularnych grup rytmicznych, które zapisuje się graficznie poprzez umieszczenie cyfry nad daną grupą, która określa mniejszą lub większą liczbę nut danej wartości w czasie trwania wartości regularnej.

Rozdział czwarty, *Of rests or pauses (O przerwach, czyli pauzach)*, dotyczy stosowanych w muzyce jego czasów pauz. Broderip wyjaśnia czytelnikowi, że termin ten oznacza przerwę w brzmieniu dźwięków ściśle określonej długości. Wymienia następujące ich rodzaje: pauza całonutowa (*semibreve rest*), półnutowa (*minim rest*), ćwierćnutowa (*crotchet rest*), ósemkowa (*quaver rest*), szesnastkowa (*semiquaver rest*) oraz trzydziestodwójkowa (*demisemiquaver rest*). Ich wzajemne relacje względem proporcji czasu trwania zostały przez niego zilustrowane bardzo czytelnym zestawieniem. Należy dodać, że kształty zamieszczonych przykładów w zasadzie nie odbiegają od tych, które są stosowane współcześnie. Wyjątkiem jest zapis pauzy ćwierćnutowej (r),

¹¹ Ibidem, 4.

przypominający odwróconą pauzę ósemkową. Broderip wyjaśnia też znaczenie i sposób oznaczania fermaty, która wg niego jest jednym z ważniejszych elementów wykonawczych stosowanych w kadencjach i zakończeniach utworów.

W rozdziale piątym omawianego podręcznika, zatytułowanym *Of time (O metrum)*, autor zwraca uwagę na bardzo ważny aspekt, jakim jest uporządkowanie metrycznych utworów wielogłosowych. Podział na cyklicznie powtarzające się takty o określonym czasie trwania, co w zapisie nutowym oznaczane jest pionowymi kreskami przecinającymi pięciolinię, stanowi podstawę konstrukcyjną przebiegu utworu. Wyjaśnia też, że metrum kompozycji może być parzyste lub nieparzyste i przedstawia w formie tabeli te najczęściej stosowane: trójdzielne oraz parzyste, wyjaśniając przy tym, ile poszczególnych wartości rytmicznych znajduje się w danym metrum. Po zamieszczeniu przykładów nutowych wraz z zapisanymi grupowaniami nut w określonym metrum autor przedstawia określenia rodzaju temp, które mają bezpośredni wpływ na charakter utworu. Oznaczają one to, jaki czas trwania należy przypisać wartościom rytmicznym, które same z siebie nie oznaczają żadnego określonego tempa. Tempa te, określone włoskimi nazwami, zestawia w następujące nadrzędne grupy: bardzo wolne (*grave, adagio*), wolne (*largo, lento, larghetto*), umiarkowane (*andante, andantino, moderato, tempo giusto*), szybkie (*vivace, allegro assai, allegro non troppo, allegro*) i bardzo szybkie (*molto allegro, presto, prestissimo, con furia*). Broderip podsumowuje jednak ten rozdział stwierdzeniem, że nie jest możliwe precyzyjne określenie tego, jak szybko należy wykonywać w czasie dźwięki w danym metrum. Nie może to jednak dziwić, bo metronom – stosowane do dziś narzędzie pozwalające precyzyjnie określić czas trwania danej nuty – został wynaleziony dopiero dwadzieścia lat później (1816). Jego autorem był Johann Nepomuk Mälzel¹².

Rozdział szósty, zatytułowany *Of sharps, flats, naturals (O podwyższeniach, obniżeniach i dźwiękach naturalnych)*, omawia stosowane w muzyce znaki chromatyczne, czyli krzyżyk, bemol i kasownik. Broderip opisuje zwięźle sposoby notowania znaków akcydencyjnych i ich wykonanie w grze na instrumentach klawiszowych. „Krzyżyk zapisany przed nutą podwyższa dany dźwięk o pół tonu, bemol – obniża go o pół tonu, zaś kasownik niweluje zastosowane wcześniej znaki”¹³. Opisane tu zostały także podwójny krzyżyk i podwójny bemol oraz zasada, iż znaki dodane przy nucie w danym

¹² Mary CYR, *Performing Baroque Music* (Farnham: Ashgate Publishing, 1992), 29.

¹³ BRODERIP, *Plain and easy instructions*, 9.

takie obowiązują do kończącej go kreski taktowej. W rozdziale tym zostają także przedstawione inne stosowane w notacji muzycznej znaki, takie jak: repetycja, podwójne kreski taktowe oraz inne typy kluczy muzycznych.

Siódmy rozdział, zatytułowany *Of the graces or ornaments (O ozdobnikach czyli ornamentach)*, omawia ozdobniki i ornamenty wprowadzane w muzyce tworzonej na pianoforte. Przedstawione typy ozdobników zostają objaśnione jako naprzemienne wykonywanie sąsiadujących dźwięków, w obrębie określonej wartości rytmicznej. Autor zaprezentował przykłady, w których rozpiął graficznie realizację danych ozdobników (przykład 1).

The image displays musical notation examples for three types of ornaments: Shakes, Beats, and Turns. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'Character' and shows the ornament's notation with various symbols like 'hr', '31', and 'S'; the bottom staff is labeled 'Explanation' and shows the corresponding rhythmic realization. The 'Shakes' section includes 'Turned Shake', 'Passing Shake', and 'Transient Shake'. The 'Beats' and 'Turns' sections also show their respective notations and rhythmic realizations.

Przykład 1. Przykłady ozdobników z zapisaną realizacją wg Broderipa¹⁴

W rozdziale ósmym, zatytułowanym *Of exspresion (O ekspresji wykonawczej)*, omówiony został sposób wykonywania muzyki różnych epok tak, aby była ona zrozumiała i czytelna w odbiorze. Zdaniem autora ważne jest to, aby wykonawca muzyki dobrze oddał styl i intencje kompozytora. Wykonawca powinien poznać jego twórczość, sposoby realizacji ozdobników oraz interpretacji danego stylu i formy muzycznej. Autor wymienia też i wyjaśnia najczęściej stosowane włoskie określenia muzyczne wskazujące charakter wykonywanej kompozycji: *largo grazioso, affetto, arioso, amoroso, brillante, brio, cantabile, colare, crescendo, diminuendo, dolce, espressivo, forte, fortissimo, grazioso, legato, maestoso, mancando, mezza, perdendosi, piano, pianissimo, piu, poco, pomposo, risoluto, rinforza, sforza, sforzato, soave, sostenuto, spiccato, spirito, staccato, tenute*.

¹⁴ Wszystkie zamieszczone w niniejszym artykule przykłady z podręcznika Broderipa zaczerpnięto z egzemplarza zdigitalizowanego przez The British Library (<https://www.bl.uk/>).

Ostatni, dziewiąty rozdział, zatytułowany *Of fingering (O palcowaniu)*, omawia niezwykle istotną kwestię palcowania w grze na instrumentach klawiszowych. Autor podkreśla, jak ważne jest stosowanie odpowiednich i logicznie dobranych palców w celu nabycia poprawnych nawyków w grze na pianoforte. Ważna jest także wg niego poprawna postawa i sposób operowania aparatem gry: wykonawca powinien siedzieć na ławie wyprostowany, mając przed sobą środek klawiatury i znajdując się od niej w odpowiedniej odległości – tak, aby miał w zasięgu dłoni wszystkie klawisze. Nadgarstki powinny być uniesione na wysokości klawiatury, dłonie zaokrąglone, a czubki palców dotykać klawiszy. Palce nie mogą być podwinęte ani usztywnione. Autor umieszcza też przykładowe palcowanie gam i repetowanych dźwięków. Uwagę zwraca fakt, że proponowana przez autora numeracja palców jest odmienna od stosowanych współcześnie standardów dydaktycznych (przykład 2): kciuk zapisywany jest symbolem plusa, natomiast numeracja palców przy użyciu cyfr od 1 do 4 odbywa się zaczynając od wskazującego (1 – palec wskazujący, 2 – palec wielki, 3 – palec serdeczny, 4 – palec mały).



Przykład 2. Zapis przykładowych gam z palcowaniem wg Broderipa

Zdaniem autora, aby nabyć odpowiednie dla wykonawstwa umiejętności, niezwykle ważne jest rzetelne i gruntowne poznanie zasad muzyki oraz wytrwale ćwiczenie i poprawne powtarzanie danych fragmentów utworu. Istotne jest to, aby młody adept gry na instrumentach klawiszowych ćwiczył z nutami, nie polegając jedynie na pamięci słuchowej, oraz sumiennie realizował uwagi zamieszczone przez kompozytora w nutach. Na koniec części opisowej swego podręcznika Broderip umieszcza krótką listę terminów wraz ze zwięzłymi definicjami, które nie znalazły się w rozdziałach. Wymienia następujące: *ad libitum*, *air*, *a tempo*, *al segno*, *bouree*, *canon*, *capricio*, *chacona*, *coda*, *counterpoint*, *da capo*, *finale*, *fuga*, *gavotte*, *arpeggio*, *harmony*, *melody*, *rondo*, *romance*, *senza*, *solo*, *sotto*, *subito*, *syncopation*, *tasto solo*,

transposition, tremando, tremolare, tutti, volti. Po określeniach tych umieszcza tabele z rozpisanymi kadencjami w poszczególnych tonacjach.

Po części teoretyczno-opisowej autor podręcznika zamieścił dwanaście krótkich utworów nazwanych lekcjami. Są to ćwiczenia o zróżnicowanym poziomie zaawansowania, ułożone logicznie od najłatwiejszych do najtrudniejszych. Ich celem jest rozwijanie poszczególnych aspektów techniki gry i umiejętności odpowiedniej interpretacji muzycznej. Należy zaznaczyć, że w drugiej połowie XVIII w. nie obowiązywały ściśle określone zasady gry na pianoforte. Broderip prezentuje zatem swój własny autorski pomysł na proces dydaktyczny w grze na tym instrumencie. Pierwsze trzy przykłady utworów są bardzo krótkie – liczą ledwie kilkanaście taktów. Utrzymane są w tonacji C-dur, o prostym rytmie i oparte na podstawowych akordach (przykład 3).



Przykład 3. Początkowy fragment lekcji pierwszej

W lekcji czwartej autor wprowadza większe zróżnicowanie rytmiczne, a sam utwór jest nieco dłuższy. Piąte ćwiczenie, utrzymane w tonacji G-dur, odznacza się nieco szybszym tempem. Lekcja szósta zawiera już znacznie bardziej urozmaicone rytmicznie przebiegi, a także ozdobniki, zróżnicowanie. Napisana jest w tonacji F-dur. Siódmy utwór jest bardziej rozbudowany: posiada kilkuczęściową zróżnicowaną budowę, większą komplikację rytmiczną i szerszy zakres dynamiki. Lekcja ósma, podobnie jak poprzednia, ma znaczne zróżnicowanie dynamiczne, co wskazuje, że jest to utwór napisany nie na klawesyn, ale na pianoforte. Utrzymany jest on w tonacji B-dur i odznacza się budową dwuczęściową (przykład 4).

Przykład 4. Początkowy fragment lekcji ósmej

Ćwiczenie dziewiąte zostało skomponowane w tonacji A-dur. Zawiera ono licznie ozdobniki i szybkie przebiegi, a dynamika jest bardzo zróżnicowana. Podobny zamysł zrealizował Broderip w kolejnym, dziesiątym utworze. Lekcja jedenasta to skomplikowany i dość zaawansowany technicznie utwór: wymaga sporej sprawności i większej wiedzy muzycznej. Występują w nim liczne skoki interwałowe, nowe ozdobniki i kontrastowa dynamika. Kończąca zbiór lekcja dwunasta jest utworem dwuczęściowym o zaawansowanym stopniu trudności. Wymaga ona już dużego zaangażowania i biegłości. Zastosowane są w nim liczne środki wyrazu, jak zmiany tempa, dynamiki, a także szybkie przebiegi i liczne ozdobniki (przykład 5).

Przykład 5. Początkowy fragment lekcji dwunastej

Jakie wnioski można zatem wyciągnąć z analizy treściowej omawianego podręcznika w dwóch wspomnianych we wstępie uzupełniających się aspektach: historyczno-muzykologicznym i wykonawczym (dydaktycznym)? Stwierdzić przede wszystkim należy, że druk Roberta Broderipa *Plain and easy instuictions for young performers on the Piano Forte or Harpsichord to which are added twelve progressive lessons* jest niezwykle ciekawą publikacją dokumentującą metodykę gry na instrumentach klawiszowych w drugiej połowie XVIII w. Po dokonaniu analizy, selekcji i uporządkowaniu treści podręcznika pod względem tematycznym wyróżnić w nim należy trzy obszary: (1) wyjaśnienie elementarnych zasady muzyki (wiedza niezwiązana bezpośrednio z grą na pianoforte), (2) wskazówki i zalecenia dotyczące procesu uczenia się gry na instrumentach klawiszowych uzupełnione przykładami nutowymi ukierunkowanymi na opanowanie określonych trudności oraz (3) omówienie zagadnień wykonawczych *sensu stricto*. Uwagę zwraca tu fakt, że w omawianych przez Broderipa zagadnieniach dydaktycznych i wykonawczych nie ma wyraźnego rozgraniczenia na rodzaj instrumentu, do którego winny się one odnosić. Wynika z tego, że zamieszczone przez niego uwagi i zalecenia realizować można z równym powodzeniem na klawesynie, jak i na pianoforte. Omawiany podręcznik stanowi zatem cenne źródło wiedzy przy historycznie udokumentowanym wykonawstwie muzyki dawnej (*historically informed performance*) na obu typach instrumentu (można w nim wskazać wiele wspólnych elementów techniki gry). Zdecydowana większość zawartych w podręczniku uwag ukierunkowana jest oczywiście na początkowy etap nauki gry na instrumentach klawiszowych. Najwięcej miejsca poświęca autor omówieniu elementarnych kwestii związanych z teorią i praktyką muzyczną. Nie oznacza to jednak, że z dzisiejszej perspektywy wartość druku Broderipa ograniczyć można wyłącznie do aspektu udoskonalania dzisiejszej metodyki uczenia gry na dawnych instrumentach (ćwiczenia i zalecenia dydaktyczne z epoki są jasnym przekazem tego, na co zwracano szczególną uwagę w danym okresie). Nie ma wątpliwości, że wartość omawianego podręcznika jest dziś również bardzo cenna przy profesjonalnym stylowym wykonawstwie muzyki klawiszowej końca XVIII w. W tym aspekcie szczególną wartość mają uwagi autora dotyczące aplikatury, które odbiegają nieco od konwencji gry na fortepianie wypracowanych w późniejszych epokach, jak i od tych stosowanych obecnie. A przecież stylowe wykonawstwo muzyki dawnej nie może nie uwzględniać tego jakże ważnego aspektu gry. Jakże zatem zalecenia daje Broderip osobom uczącym się? W pierwszej kolejności należy tu wymienić zalecenia, aby wnikliwie zapoznać się

z zasadami muzyki, świadomie odczytywać zapis i poprawnie realizować notację muzyczną. Z analizy treściowej podręcznika można również wyłowić te zagadnienia, które w drugiej połowie XVIII w. były uznawane za największą trudność w nauce gry na stosunkowo nowym typie instrumentu, jakim było pianoforte. Robert Broderip wymienia tu trudność polegającą na odpowiednim ustawieniu aparatu gry, stosowaniu odpowiednich palców, prawidłowym wydobywaniu dźwięku. W odniesieniu do obszaru trzeciego, a więc do zagadnień wykonawczych *sensu stricto*, uwagę zwraca przede wszystkim to, że autor nie poświęca temu zagadnieniu wiele uwagi. Ów pozorny „brak” nie może jednak dziwić z co najmniej dwóch powodów: autor podręcznika był praktykującym muzykiem, kompozytorem i doświadczonym dydaktykiem, więc przedstawił te zagadnienia, które z jego perspektywy czasowej uważał za istotne do opanowania różnych aspektów gry na instrumentach klawiszowych. W jego czasach konwencją podręcznikowego przekazywania wiedzy były aspekty techniczne, nie wykonawcze. W wydawanych w tym czasie podręcznikach różnych autorów odnaleźć można przecież bardzo niewiele uwag dotyczących kwestii innych niż techniczne. Zgodnie z przyjętym w tym czasie modelem kształcenie w tym obszarze odbywało się na drodze wskazówek ustnych dawanych przez nauczyciela w czasie lekcji. Drugą przyczyną niewielkiej ilości uwag w trzecim z wymienionych obszarów jest właściwy dla tego czasu brak ujednoczonych zasad wykonawczych. Niemal każdy wykonawca miał swoją własną wizję, która owocowała znaczną swobodą w graniu. Rozgraniczenie na „poprawną” i „niepoprawną” stylistykę wykonawczą nie było w tym czasie zbyt mocno zarysowane.

Autor niniejszego artykułu ma świadomość, że wypracowane podczas badania treści podręcznika Roberta Broderipa konkluzje mają charakter ogólny i jedynie przyczynkarski, a wiele zagadnień zostało jedynie zarysowanych. Zakres problemowy różnych aspektów wykonawczych muzyki klawiszowej tworzonej na granicy dwóch stylów: barokowego i klasycznego jest jednak na tyle obszerny, że na obecnym etapie badań bardzo trudno jest wyciągnąć wnioski o ogólniejszym i bardziej całościowym charakterze (uwzględniając zwłaszcza niewielką liczbę prac z tej tematyki powstałych na polu rodzimej muzykologii). Pozostaje zatem mieć nadzieję, że to niezwykle interesujące zagadnienie, jakim jest stylowe wykonawstwo muzyki tworzonej na dawne instrumenty klawiszowe oraz powiązana z nim dawna metodyka i dydaktyka gry, doczeka się w niedługim czasie szerszego i bardziej dogłębnego opracowania.

BIBLIOGRAFIA

- BADURA-SKODA, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- BRODERIP, Robert. *Plain and easy instructions for young performers on the Piano Forte or Harpsichord to which are added twelve progressive lessons*. Londyn: Longman & Broderip, 1794.
- CYR, Mary. *Performing Baroque Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 1992.
- GOLBY, David. *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*. London: Routledge, 2016.
- HARLEY, John. *British Harpsichord Music: Sources*. Aldershot: Scolar Press, 1994.
- KASSLER, Michael. *The Music Trade in Georgian England*. London: Routledge, 2017.
- LEAVER, Robin. *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. London–New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.
- MĄDRY, Alina. *Carl Philipp Emanuel Bach: Estetyka, stylistyka, dzieło*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2014.
- MAFFEI, Francesco Scipione. „Nuova invenzione d’un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali?”. W *Giornale de’ Letterati d’Italia* V, 1711.
- POLLENS, Stewart. *Bartolomeo Cristofori and the invention of the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- POLLENS, Stewart. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE I TECHNIKA GRY
NA INSTRUMENTACH KLAWISZOWYCH W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII W.
ROBERT BRODERIP I JEGO *PLAIN AND EASY INSTRUCTIONS FOR YOUNG
PERFORMERS ON THE PIANO FORTE OR HARPSICHORD* (1794)

Streszczenie

Artykuł jest pierwszym polskojęzycznym omówieniem i analizą treści XVIII-wiecznego podręcznika Roberta Broderipa dotyczącym zasad gry na pianoforte i klawesynie. Główny badawczy nacisk został położony na hermeneutyczną analizę jego zawartości w dwóch wzajemnie uzupełniających się aspektach: historyczno-muzykologicznym i wykonawczym (dydaktycznym). W artykule zwięźle omówiono również historię powstania pianoforte i na tym tle zarysowano wkład autora omawianego podręcznika w rozwój dydaktyki i metodyki gry na tym instrumencie. Zarysowane zostały ponadto perspektywy wykorzystania zaleceń Broderipa we współczesnej metodyce i nauczaniu gry na pianoforte.

Słowa kluczowe: fortepian; pianoforte; Robert Broderip; muzyka klawiszowa; zasady muzyki.

EXECUTIVE ISSUES AND TECHNIQUE OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS
IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY.

ROBERT BRODERIP AND HIS *PLAIN AND EASY INSTRUCTIONS FOR YOUNG
PERFORMERS ON THE PIANO FORTE OR HARPSICHORD* (1794)

Summary

The article is the first Polish-language discussion and analysis of the contents of the eighteenth-century textbook by Robert Broderip regarding the rules of playing the piano and harpsichord. The main research emphasis has been placed on hermeneutic analysis of its content in two mutually complementary aspects: historical-musicological and executive (didactic). The article also briefly discusses the history of the creation of the pianoforte and outlined the contribution of the author of the discussed textbook to the development of didactics and methodology of playing the instrument. In addition, perspectives on the use of Broderip's recommendations in contemporary methodology and the teaching of the pianoforte are outlined.

Key words: fortepiano; piano; Robert Broderip; keyboard music; music rules.