

MAREK NAHAJOWSKI

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej

Katedra Teorii Muzyki

## Johann Joachim Quantz jako pedagog. Wizja kształcenia instrumentalisty w połowie XVIII wieku

### STRESZCZENIE:

Niniejszy artykuł stanowi pierwszą próbę całościowego przyjrzenia się koncepcjom pedagogicznym Johanna Joachima Quantza (1697–1773) – wirtuoza fletu, cenionego kompozytora i konstruktora instrumentów. Na kartach słynnego traktatu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) zawarł on szereg wskazówek metodycznych dotyczących procesu kształcenia instrumentalistów.

Zrekonstruowanie koncepcji pedagogicznych autora *Versuch* wymagało uważnej lektury całości traktatu i dokonania syntezy uwag i poglądów pojawiających na przestrzeni wielu, czasami luźno powiązanych ze sobą jego fragmentów. Dzięki temu udało się wyodrębnić kilka zagadnień, które Quantza szczególnie frapowały. Dotyczyły one: ogólnej problematyki kształcenia muzyka, zakresu wiedzy i umiejętności, które powinny cechować dobrze wyedukowanego instrumentalistę, charakterystyki poszczególnych etapów kształcenia oraz propozycji konkretnych metod nauczania.

Artykuł wykorzystuje doświadczenie autora zarówno jako teoretyka muzyki, skupiającego się w swych badaniach na historii i estetyce muzyki XVIII wieku, jak i flecisty, wykonującego muzykę renesansu i baroku na instrumentach historycznych. Chociaż oś artykułu stanowi analiza wybranych treści *Versuch* jako źródła historycznego, tekst podsumowują uwagi na temat możliwości odniesienia zaproponowanych przez Quantza koncepcji kształcenia do współczesnej edukacji muzycznej oraz realiów życia koncertowego.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Quantz, flet, muzyka dawna, kształcenie, instrumentalista.

## WPROWADZENIE

Wiek osiemnasty – epoka wynalazków, rozwoju nauk ścisłych i oświeceniowej myśli filozoficznej i społecznej – był również okresem przemian życia muzycznego. Najdobitniejszymi tego przejawami stało się spopularyzowanie idei koncertów publicznych oraz wzrost zapotrzebowania na twórczość kompozytorską (głównie instrumentalną) skierowaną do rosnącego kręgu mieszczańskich oraz szlachetnie urodzonych amatorów. W stuleciu tym ugruntowały się również inne elementy, charakterystyczne dla współczesnego życia muzycznego – koncepcja nowoczesnej orkiestry oraz idea podróżujących wirtuozów, specjalizujących się w grze na jednym, wybranym instrumencie. Co więcej, charakterystyczne dla tej epoki pragnienie zbierania i upowszechniania wiedzy zaowocowało próbami stworzenia profesjonalnej dydaktyki muzycznej i kompletnych podręczników objaśniających wszelkie możliwe aspekty sztuki wykonawczej. Stanowiło to duży kontrast w stosunku do traktatów z XVI i XVII wieku, których autorzy zazwyczaj poprzestawali na omówieniu podstaw zasad muzyki (notacja) i techniki posługiwania się instrumentem (trzymanie, aplikatura, podstawowe wzory artykulacji), czasami uzupełniając wywód katalogiem środków zdobniczych przydatnych w nauce improwizowanego ozdabiania melodii.

Nowe, oświeceniowe podejście do kwestii nauczania muzyka-instrumentalisty szczególnie mocno objawiło się na gruncie piśmiennictwa niemieckojęzycznego. Za najbardziej istotne w procesie kształtowania nowoczesnych koncepcji pedagogicznych wypada uznać trzy rozbudowane traktaty ogłoszone drukiem w latach 50. XVIII stulecia, których autorami byli wybitni wirtuozi swojej epoki: Johann Joachim Quantz [1752]<sup>1</sup>, Carl Philipp Emanuel Bach [1753/1767] i Leopold Mozart [1756]<sup>2</sup>. Dążyli oni do kompleksowego powiązania problemów z zakresu techniki gry z zagadnieniami dotyczącymi stylu i estetyki muzycznej. Spośród wymienionych „podręczników” szczególne znaczenia wypada przypisać *Versuch* Quantza z uwagi na wyjątkowo szeroki zakres tematyczny. Traktaty „berlińskiego” Bacha oraz ojca Wolfganga Amadeusza posiadają znacznie skromniejsze rozmiary i zawierają relatywnie niewiele informacji na temat zagadnień o charakterze ogólnomuzycznym. Wynikało to zapewne z faktu, iż autorzy ci, znając dobrze *Versuch* Quantza<sup>3</sup>, nie chcieli powielać zawartych w nim informacji. W tym kontekście traktaty Leopolda Mozarta i Carla Philippa Emanuela Bacha stanowiłyby swoiste rozwinięcie i uzupełnienie treści omówionych uprzednio przez najwybitniejszego flecistę-wirtuoza swojej epoki.

## STAN BADAŃ

Chociaż działalność Quantza stanowiła już przedmiot wielu rozpraw i artykułów, zainteresowanie badaczy (flecistów, teoretyków muzyki i muzykologów) budziły przede wszystkim kwestie dotyczące techniki instrumentalnej, estetyki muzycznej oraz praktyki

<sup>1</sup> Wszystkie odwołania do treści traktatu Quantza odnoszą się do polskiego wydania.

<sup>2</sup> Wszystkie odwołania do treści traktatu Mozarta odnoszą się do polskiego wydania.

<sup>3</sup> Wśród wymienionych przez L. Mozarta autorów, których prace oceniał wysoko, odnajdziemy nazwisko tylko jednego twórcy traktatu pedagogiczno-instrumentalnego – Quantza [Mozart, 1756/2007, s. 32]. Z kolei syn lipskiego kantora do traktatu swojego rywala na dworze pruskim wprost się nie odnosi, jest jednak pewne, że musiał on jego treść znać. W pierwszym tomie swojego *Versuch* C. Ph. E. Bach porusza właściwie wyłącznie kwestie, które w traktacie Quantza w ogóle się nie pojawiają (technika palcowa na instrumentach klawiszowych) bądź co do których ma odmienne zdanie (ornamentacja).

wykonawczej i kompozytorskiej okresu baroku i wczesnego klasycyzmu. Dotyczyło to najważniejszych prac muzykologów i teoretyków z kręgu anglosaskiego [Reilly 1971; Crockett 1982; Hefting 1987; Lasocki 1995; Fontijn 1995; Oleskiewicz 1998a; Oleskiewicz 1998b; Reilly 1997; Oleskiewicz 2000; Oleskiewicz 2003], niemieckiego [Raskin 1823; Allihn 1971; Brink 1995; Augsbach 1997], jak i polskiego [Wesołowski 1998; Nahajowski 2007; Nahajowski 2013]. Pewne odniesienia do kwestii *stricte* dydaktycznych odnajdziemy jedynie w niewielkiej pracy Hansa-Petera Schmitza [1987]. Autor ten skoncentrował się w niej na próbie przełożenia zawartych w Quantzowskim *Versuch* wskazówek interpretacyjnych na współczesną metodykę gry fletowej (przede wszystkim w odniesieniu do interpretacji sonat J. S. Bacha i Händla), główny nacisk kładąc na kwestie zadęcia, artykulacji i ornamentacji.

Niniejszy artykuł stanowi pierwszą próbę całościowego przyjrzenia się koncepcjom dydaktycznym i proponowanej przez Quantza metodzie kształcenia muzyka-wykonawcy. Zrekonstruowanie poglądów pedagogicznych autora *Versuch* stało się możliwe po dokonaniu syntezy uwag, dygresji i adnotacji pojawiających na przestrzeni wielu, czasami luźno powiązanych ze sobą fragmentów traktatu. W rezultacie udało się wyodrębnić szereg zagadnień dydaktycznych, które Quantza szczególnie frapowały, i które – po dokładniejszej analizie – okazały się tworzyć zręby spójnej i kompleksowej metody nauczania gry na instrumencie.

Całość artykułu podzielono na dwie części. Pierwsza z nich posiada charakter wprowadzający i zawiera skrótowe przedstawienie sylwetki Quantza jako muzyka i kompozytora oraz zawartości problemowej *Versuch*. Szczegółowe opracowanie dotyczące tych zakresów można odnaleźć na kartach rozprawy doktorskiej autora, poświęconej stylistyce sonat fletowych [Nahajowski 2013, s. 23–39, 62–78]. Część druga – główna – poświęcona została analizie problematyki dydaktycznej poruszanej przez Quantza w traktacie. Podjęte rozważania dotyczą w szczególności: ogólnej problematyki kształcenia muzyka; zakresu wiedzy i umiejętności, które powinny cechować dobrze wyedukowanego instrumentalistę, charakterystyki poszczególnych etapów kształcenia instrumentalisty oraz propozycji konkretnych metod nauczania.

## JOHANN JOACHIM QUANTZ – INFORMACJE BIOGRAFICZNE

Johann Joachim Quantz urodził się 30 stycznia 1697 roku we wsi Oberscheden koło Hannoveru w rodzinie nie posiadającej tradycji muzycznych. Po przedwczesnej śmierci ojca w 1707 roku, opiekę nad chłopcem przejął jego wuj Jost, muzyk miejski z Merseburga, a potem zaś jego zięć Johann Adolf Fleischhack. Pod ich kierunkiem Johann Joachim nauczył się podstaw rzemiosła muzycznego, w tym gry na wielu instrumentach: skrzypcach, wiolonczeli, violi da gamba, kontrabasie, flecie podłużnym, oboju, fagocie, cynku oraz trąbce. Przez krótki okres pobierał także naukę kompozycji oraz gry na klawesynie u organisty Johanna Friedricha Kiesewettera (zmarłego w 1712 r.).

W początkach 1716 roku – po formalnym zakończeniu nauki i odbyciu stażu – Quantz rozpoczął wędrowki po Saksonii, podejmując dorywcze prace w lokalnych kapełach miejskich. Studiował także w Wiedniu kontrapunkt pod kierunkiem Jana Dismasa Zelenki (1679–1745), ucznia samego Johanna Fuxa (1660–1741). W marcu 1718 roku

został oboistą dwunastoosobowego zespołu zwanego *Kapelą Polską*<sup>4</sup>. W tym okresie zainteresował się także grą na flecie poprzecznym, której tajniki zgłębiał w większości jako autodydakta. Poświęcał również czas na doskonalenie swoich talentów i umiejętności kompozytorskich.

W 1724 roku Quantz uzyskał królewską zgodę na wyjazd do Italii w celu dalszego kształcenia. Jego zagraniczne podróże (Włochy, Francja, Anglia) trwały łącznie ponad trzy lata. W ich trakcie zetknął się czołowymi postaciami ówczesnego życia muzycznego<sup>5</sup>. Peregrynacje rozpoczynał jako młody muzyk, doskonalący dopiero warsztat w grze na flecie oraz kompozycji; do Drezna wrócił już jako sławny wirtuoz i niezwykle obiecujący twórca muzyki instrumentalnej. Dalszy etap kariery rozpoczął Quantz w 1741 roku, zostając nadwornym muzykiem i nauczycielem króla pruskiego, Fryderyka II. W Berlinie i Poczdamie spędził resztę życia. Zmarł 12 lipca 1773 roku.

Spuściznę kompozytorską Quantza stanowią w większości utwory instrumentalne, przede wszystkim zaś 176 sonat na flet i *basso continuo* oraz 288 koncertów fletowych. Stylistycznie reprezentują one stopniowe przejście od wzoru późnobarokowej polifonii ku lżejszemu stylowi *galant* (a okazjonalnie także *Empfindsamer*). Centralne miejsce w dorobku Quantza zajmuje jednak traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, należący do najważniejszych źródeł dokumentujących praktykę wykonawczą muzyki XVIII wieku. Ideą autora było ukazanie zakresu wiedzy i umiejętności, którymi powinni dysponować instrumentalisci pragnący stać się „doskonałymi muzykami”. Z drugiej strony, do tego ideału mogły też dążyć osoby zajmujące się tą dziedziną sztuki jako formą spędzania wolnego czasu<sup>6</sup>. Traktat jest złożony z osiemnastu rozdziałów poprzedzonych przedmową i wprowadzeniem. W ich ramach odnajdziemy omówienie szeregu zagadnień, takich jak: technika gry na flecie poprzecznym, podstawy teorii muzyki, praktyka i estetyka wykonawcza, problematyka gry orkiestrowej, prowadzenie zespołu, style i gatunki muzyczne, krytyka muzyczna.

## PROBLEMATYKA PEDAGOGICZNA W TRAKTACIE QUANTZA

Rozważania dotyczące dydaktyki i metodyki gry na instrumencie przewijają się przez treść całego *Versuch*. Ponieważ Quantz swoich poglądów na kwestie nauczania nie przedstawił w formie spójnego wywodu, ich zrekonstruowanie wymagało zebrania w całość uwag zamieszczonych na przestrzeni poszczególnych rozdziałów. W rezultacie możliwe okazało się wyszczególnienie ośmiu szerszych zagadnień problemowych. Są nimi:

<sup>4</sup> Zadaniem tej formacji miało być towarzyszenie królowi zarówno podczas podróży do Warszawy, jak i w czasie pobytu w Dreźnie. Zespół ten znany był również jako *Notre Orchestre de Pologne*. Moritz Fürstenau, dziewiętnastowieczny niemiecki flecista i badacz kultury muzycznej Drezna, utożsamiał *Kapelę Polską* z zespołem noszącym nazwę *Kleine Kammermusik* [Fürstenau 1862, t. 2., s. 120].

<sup>5</sup> Między innymi z Alessandro i Domenico Scarlattim, Francesco Gasparinim, Johannem Adolfem Hasse, Georgiem Friedrichem Händlem, Farinellim.

<sup>6</sup> Warto pamiętać, że określenie „miłośnik muzyki” (*Liebhaber*) w XVIII wieku nie miało wydźwięku pejoratywnego. Ponieważ *Versuch* Quantza miał być podręcznikiem o uniwersalnym charakterze, można odnaleźć w nim zarówno wykład dotyczący najbardziej elementarnych zasad muzyki (notacji), szereg ćwiczeń poświęconych kształceniu poszczególnych elementów techniki fletowej, jak i rozważania z zakresu estetyki muzycznej.

1. predyspozycje jakie powinni posiadać uczniowie oraz kompetencje konieczne do nauczania gry na instrumencie;
2. techniczne aspekty gry fletowej (zadęcie i oddech, artykulacja, itp.);
3. uwagi związane z nauczaniem podstaw teorii muzyki;
4. sposoby ćwiczenia na instrumencie i właściwy pod względem metodycznym dobór repertuaru dla ucznia;
5. kwestie dotyczące występów publicznych;
6. analiza i interpretacja dzieła muzycznego (forma, przekaz emocjonalny – wiedza o afektach i retoryce) oraz jego emocjonalne odczuwanie;
7. sztuka ornamentacji i improwizacji;
8. uwagi dotyczące prowadzenia zespołów muzycznych (kształtowanie brzmienia orkiestry, dobór właściwych utworów, sposobów smyczkowania, realizacja dynamiki, problemy intonacji).

Rozważania dotyczące ogólnych predyspozycji muzycznych (uczeń) oraz pedagogicznych (nauczyciel) odnajdujemy przede wszystkim w ramach obszernego wprowadzenia (*O cechach, jakie powinny posiadać osoby, które pragną poświęcić się muzyce*), stanowiącego właściwie osobny rozdział. Za pięć najważniejszych cech, którymi powinien charakteryzować się przyszły adept sztuki muzycznej, Quantz uznał: wrodzony talent, wyobraźnię, zdolność do samodzielnego podejmowania decyzji, pamięć, słuch muzyczny, żywy umysł oraz odpowiednie predyspozycje fizyczne (budowa ciała).

O ile większość z wymienionych przymiotów wydaje się oczywista i nie budzi żadnych wątpliwości, do dyskusji prowokuje sposób rozumienia przez autora pojęcia talentu, którego obecność uznał on za warunek *sine qua non* do rozpoczęcia rokującej kariery instrumentalisty (w szczególności zaś solisty), śpiewaka lub kompozytora. Według Quantza prawdziwe zdolności muzyczne przejawiały się przede wszystkim w cechach emocjonalnych, zaś czysto fizyczne i słuchowe posiadały znaczenie drugorzędne. Wyróżnikiem prawdziwego talentu był, według niego, odpowiedni temperament („ciągła i niewyczerpana żądza, miłość i pragnienie”) [Quantz 1752/2014, s. 13] połączony ze zdolnością do wyrażania emocji („dusza zdolna do łagodnych uczuć”) [Quantz 1752/2014, s. 11]. Osoba utalentowana i inteligentna, choć nie posiadająca wystarczających predyspozycji słuchowych bądź odpowiedniej budowy ciała mogła, zdaniem Quantza, znaleźć spełnienie w grze orkiestrowej lub kameralnej. Z kolei brak żywego intelektu, chęci do nauki (lenistwo) i empatii – nawet w przypadku pewnej zręczności manualnej – uznawał on za dyskwalifikujące do podjęcia profesji muzyka. Problem ten autor *Versuch* traktował jako niezwykle istotny, mając na uwadze ówczesny zwyczaj częstego przymuszania dzieci do nauki określonego zawodu. W tym przypadku dotyczyło to instrumentalistów uprawiających swoją profesję wyłącznie z pobudek finansowych. Quantz zauważał także istotne braki w procesie samego nauczania muzyki, a zwłaszcza poświęcanie niedostatecznej ilości czasu na rozwój umysłowy młodych instrumentalistów, co owocowało kształceniem „flecistów grających jak automat” [Quantz 1752/2014, s. 5], „posiadających wyćwiczone palce i język, lecz brak (...) intelektu” [Quantz 1752/2014, s. 14].

Quantz usiłował także określić kwalifikacje, których należało oczekiwać od nauczycieli gry na instrumencie. Jego zdaniem powinny nimi być: dobre opanowanie techniki

gry, predyspozycje słuchowe (umiejętność korygowania nawet drobnych błędów intonacyjnych), gruntowna wiedza z zakresu harmonii, znajomość i wycucie różnych stylów muzycznych oraz umiejętności improwizatorskie [Quantz 1752/2014, s. 14–15]. Te ostatnie istotne były przede wszystkim z uwagi na szeroko rozpowszechnioną ówczesnie praktykę ozdabiania utworów. W rezultacie o ostatecznym kształcie kompozycji decydowali sami wykonawcy.

Spośród wyszczególnionych przymiotów, szczególnie mocno akcentował Quantz kwestię kompetencji nauczyciela w zakresie harmonii. Jej znajomość traktował jako nieodzowną w pracy każdego instrumentalisty, nie wyłączając flecistów, czy skrzypków. Od gruntownej analizy wertykalnego układu kompozycji zależało prawidłowe odczytanie przez wykonawcę napięć harmoniczných w utworze oraz elementów retoryczno-muzycznych. O konieczności świadomego i twórczego podejścia do interpretacji dzieła decydowała przyjęta ówczesnie forma zapisu, w której jedynie sporadycznie notowano środki wykonawcze (artykulację i dynamikę), a ich właściwy dobór decydował o jakości prezentacji artystycznej. Zdaniem Quantza, osoby nie posiadające stosownej wiedzy w ogóle nie zasługiwały na miano „prawdziwych” muzyków, pozostając „jedynie instrumentalistami” [Quantz 1752/2014, s. 14–15]. Idealny nauczyciel gry fletowej bądź skrzypcowej powinien zatem wyróżniać się nie tylko samą biegłością techniczną w zakresie swojego instrumentu, ale także gruntownym przygotowaniem teoretycznym, umiejętnością przełożenia wiedzy na praktykę gry oraz zdolnościami improwizatorskimi.

Drugi zakres rozważań podjętych przez Quantza dotyczył bezpośrednio dydaktyki fletwej. Uwagi odnoszące się do technicznych aspektów gry odnajdujemy we wszystkich rozdziałach *Versuch* z wyjątkiem ostatniego, poświęconego zagadnieniom estetycznym. W pierwszym z nich (*Krótką historia i opis fletu poprzecznego*) autor omówił pokrótce historię instrumentu, zwracając szczególną uwagę na zmiany w sposobie jego konstrukcji, jakie zaszły na przestrzeni XVII wieku<sup>7</sup>. Wspomniał także nazwiska najważniejszych tworzących ówczesnie francuskich kompozytorów muzyki fletowej i wirtuozów tego instrumentu oraz opisał problemy związane z wyborem i zakupem właściwego fletu oraz sposobami jego konserwacji.

W rozdziale drugim (*O trzymaniu fletu i rozmieszczeniu palców*) Quantz skoncentrował się na podstawowych kwestiach dotyczących postawy podczas gry. Zagadnienia techniki fletowej rozwinął w rozdziałach czwartym (*O zadęciu*), szóstym (*O użyciu języka w grze na flecie*) oraz siódmym (*O braniu oddechu w grze na flecie*). Zwrócił w nich uwagę na wiele istotnych problemów technicznych i fizjologicznych, takich jak: wpływ budowy ciała (a w szczególności ust) na kształtowanie dźwięku, zależności między konstrukcją fletu a zadaniem, kwestie kształtowania intonacji, dobór właściwej techniki operowania językiem i artykulacji dla uzyskania niuansów interpretacji utworu, czy konieczność analizy budowy mikroformalnej kompozycji z uwagi na ustalenie miejsc brania oddechu. Wywód uzupełnił szeregiem przykładów i ćwiczeń przeznaczonych dla początkujących adeptów gry fletowej.

Trzeci zakres problemowy tworzą uwagi na temat nauczania podstaw teorii muzyki, które Quantz zamieścił w trzecim (*O aplikaturze i skali fletu*) i piątym rozdziale pracy

<sup>7</sup> Zmiana profilu piszczałki z cylindrycznego na koniczny; dodanie kłapy ES.

(O nutach, ich wartościach, metrum, pauzach i innych muzycznych oznaczeniach). W pierwszym z nich omówił podstawy ówczesnego systemu muzycznego, a w szczególności rodzaje skal i gam, nazewnictwo dźwięków i oktav, oznaczenia dźwięków podwyższonych i obniżonych, odnosząc wszystkie te zagadnienia do problemów aplikatury fletowej. Szczególnie dużo uwagi poświęcił preferowanemu ówczesnie systemowi intonacji, opartemu na podziale oktawy na 55 komatów, z wypukleniem różnicy między półtonem chromatycznym (4 komaty) a diatonicznym (5 komatów). W wyniku tego podziału dźwięki podwyższone krzyżykiem brzmiały o komat niżej o ich enharmonicznych odpowiedników obniżonych bemolem (na przykład dźwięk „cis” był o komat niższy od „des”) [Quantz 1752/2014, s. 41]<sup>8</sup>. Różnice te wynikały z dążenia ówczesnych muzyków do uzyskania intonacji osadzonej w kontekście harmonicznym utworu i maksymalnego zbliżenia się do alikwotowego brzmienia tercji w akordach durowych i molowych. Kwestię właściwego realizowania niuansów intonacyjnych traktował Quantz jako szczególnie istotną, powracając do niej wielokrotnie, szczególnie w odniesieniu do problemów gry zespołowej w orkiestrze [Quantz 1752/2014, s. 222–227] oraz realizacji *basso continuo*. Zaznaczał też, że temperowany strój klawesynu<sup>9</sup>, chociaż jest „niedobrym, acz koniecznym i praktycznym kompromisem”, nie dotyczy kształtowania intonacji w grze na instrumentach melodycznych [Quantz 1752/2014, s. 217–218].

W drugim z rozdziałów poświęconych podstawom teorii muzyki Quantz omówił rodzaje kluczy muzycznych, budowę koła kwintowego, wartości rytmiczne, pojęcia taktu i metrum oraz różne rodzaje schematów rytmicznych. Szczególną uwagę zwrócił na konieczność wykształcenia u ucznia, zwłaszcza początkującego, nawyku dokładnego utrzymywania tempa. W tym celu zalecił praktykę podkreślania pulsu za pomocą dyskretnych uderzeń stopy o podłogę [Quantz 1752/2014, s. 58–59, 90]. W szesnastym rozdziale, poświęconym wykonywaniu publicznych koncertów zaznaczył jednak, że jest to metoda zastrzeżona wyłącznie dla osób początkujących i dojrzałych, wykształceni muzycy powinni jej bezwzględnie unikać [Quantz 1752/2014, s. 164]. W rozdziałach, które dotyczą kształtowania interpretacji utworu (XI, XII, XIV) zwrócił natomiast uwagę na różne odstępstwa od ścisłej, matematycznej realizacji rytmu, stosowane przez wykonawców, wykorzystywane z uwagi na szczególny rodzaj ekspresji utworu (realizacja rytmu punktowanego, tempo rubato), a także na praktykę *notes inégales* (minimalne przedłużanie czasu trwania nieparzystych nut przebiegu melodycznego)<sup>10</sup>.

Zagadnienia z zakresu dydaktyki gry na instrumencie (czwarty zakres problemowy) podsumował Quantz w dziesiątym rozdziale traktatu (*O tym, czego powinien przestrzegać muzyk początkujący podczas samodzielnego ćwiczenia*). Za najważniejsze kwestie, na które uczniowie szczególnie powinni zwracać uwagę, uznał: postawę ciała, dbałość o zachowanie stałego tempa i właściwej intonacji, oraz nieużywanie *vibrata*. Co istotne, podjął także rozważania na temat problemu właściwego doboru repertuaru w zależności od stopnia

<sup>8</sup> Opisany przez Quantza system intonacji był powszechnie obowiązujący w XVIII wieku i odnosiło się do niego wielu teoretyków (z Johannem Matthesonem na czele) i autorów uznanych podręczników gry lub śpiewu (Pier-Francesco Tosi, Leopold Mozart) [Por: Haynes 1991, s. 358–381; Duffin 2007, s. 46–75].

<sup>9</sup> Nie precyzował jednak dokładnego rodzaju temperacji.

<sup>10</sup> Choć określenie *notes inégales* w traktacie Quantza się nie pojawia, praktykę tę opisuje w § 12 jedenastego rozdziału *Versuch* [s. 103–104].

zaawansowania. Z lektury tego rozdziału wyłania się obraz sprecyzowanej koncepcji rozwoju instrumentalisty. Choć Quantz nie ujął jej w ramy ściśle określonych kategorii, można zaprezentować ją w 5 kolejnych etapach, co ilustruje poniższa tabela:

Tabela 1.

Etap	Cel kształcenia	Repertuar
1.	Nauka czytania nut, opanowanie podstaw techniki gry	Utwory o homogenicznej rytmice, utrzymane w tonacjach o niewielkiej liczbie znaków przykluczowych
2.	Rozwój techniki palcowej	Utwory o bardziej skomplikowanej rytmice (np. wykorzystujące rytm punktowany, synkopy, itp.); ćwiczenie fragmentów figuracyjnych z sonat i koncertów (odpowiednik etiid)
3.	Kształtowanie niuansów dźwiękowych, wrażliwości na barwę, nauka improwizacji i ornamentyki	Utwory w stylu <i>cantabile</i> (wolne części sonat) umożliwiające improwizację; muzyka taneczna z rozpisanymi ozdobnikami w stylu francuskim
4	Rozwój umiejętności czytania <i>a vista</i> , transpozycji, gry w zespole, a także analizy struktury formalnej utworu	Utwory polifoniczne (fugi, sonaty triowe i kwartetowe, duety i tria bez b.c.) – Quantz zaleca uczniom wykonywanie wszystkich partii utworu, także basowej; utwory orkiestrowe
5	Wykonywanie kompozycji solowych	Solowe sonaty i koncerty

Z powyższych wskazówek wyłania się obraz idealnego modelu kształcenia muzyka, w ramach którego początkujący instrumentalista w pierwszej kolejności opanowuje podstawy techniki gry, następnie skupia się na kwestiach dotyczących ogólnego rozwoju muzykalności, współpracy zespołowej, umiejętności szybkiego czytania nut, rozumienia stylu i rozwijania zdolności improwizacyjnych. Mając na uwadze sugestie zamieszczone przez Quantza we wstępie do traktatu, dojście do końcowego etapu nauki nie byłoby nawet konieczne, zaś po wirtuozowski repertuar solowy powinni sięgać wyłącznie muzycy obdarzeni wyjątkowymi predyspozycjami fizycznymi. Znacznie większą uwagę należało zwrócić, zdaniem autora, na naukę wykonywania utworów polifonicznych (lub szerzej – muzyki kameralnej), które szczególnie dobrze służyć miały kształceniu umiejętności analitycznych („żaden rozsądny muzyk nie zaprzeczy, iż dobra muzyka w stylu wypracowanym stanowi jedną z podstaw rozwijania znajomości harmonii i sztuki dobrego wykonania”) [Quantz 1752/2014, s. 94], a także wprawiania się w sztuce transpozycji [Quantz 1752/2014, s. 95]. W tym celu Quantz zalecił ćwiczenia, polegające na próbach określania tonacji utworu wykonywanego przez innych muzyków, albo powtarzanie ze słuchu motywów podanych przez nauczyciela [Quantz 1752/2014, s. 96].

Problematykę tę rozwija Quantz w XVI rozdziale traktatu, rozważając kwestie dotyczące publicznej prezentacji utworów podczas koncertów (piąty zakres problemowy). Oprócz zagadnień dotyczących strojenia instrumentów, usytuowania solisty względem orkiestry, tremy, panowania nad tempem, wiele miejsca poświęcił zagadnieniu doboru właściwego repertuaru, stosownie do akustyki wnętrza, wielkości zespołu towarzyszącego soliście, okoliczności wykonania i rodzaju publiczności. Wskazówki te okazują się



niezwykle praktyczne i przydatne również dla wykonawców współczesnych. Do wykonania w pomieszczeniach z dużym pogłosem Quantz radził wybierać utwory utrzymane w „podniosłym stylu”, z relatywnie niewielką liczbą figuracji i cechujące się niezbyt częstymi zmianami harmonicznymi. Z kolei dysponując niewielkim składem instrumentalnym lub salą o niewielkim pogłosie, lepiej byłoby – zdaniem autora – wybierać kompozycje o radosnym charakterze, utrzymane w szybszych tempach i o bardziej skomplikowanym przebiegu harmonicznym [Quantz 1752/2014, s. 166]. Podobne zalecenia sformułował odnośnie rodzaju publiczności. Występującym przed audytorium złożonym z niewyrobionych słuchaczy, zalecił wybieranie błyskotliwych utworów o prostej melodyce [Quantz 1752/2014, s. 166], a także dbałość o stosowny układ programu koncertu, czyli na początku umieszczać utwory raczej proste i zrozumiałe, zaś „uczone” (czyli polifoniczne) rezerwować dla dalszej części występu [Quantz 1752/2014, s. 167]. Umiejętność samodzielnego doboru repertuaru uznał Quantz za niezwykle ważną dla młodego muzyka, wkraczającego na ścieżkę zawodowej kariery.

Szóstą kategorię problemową stanowią zagadnienia dotyczące analizy i interpretacji dzieła muzycznego. Informacje na ten temat zamieścił Quantz w XI rozdziale pracy, poświęconym ogólnym uwagom o dobrym wykonaniu muzyki, oraz rozdziałach XII i XIV, dotyczących wykonywania *Allegro* (czyli utworów utrzymanych w szybkim tempie) oraz *Adagio* (czyli utworów utrzymanych w wolnym tempie). Zamieścił w nich sugestie odnośnie sposobów odczytywania budowy utworu w aspekcie mikroformalnym oraz nauki rozumienia przekazu emocjonalnego (teoria afektów). Uzupełnienie tej problematyki odnajdziemy we fragmentach XVIII rozdziału (*O tym, jak oceniać muzyków i kompozycje muzyczne*), poświęconych systematyce form i gatunków muzycznych, a w szczególności makroformalnej konstrukcji sonaty solowej i koncertu solowego [Quantz 1752/2014, s. 266–274].

Quantz oczekiwał od muzyka aktywnej roli w procesie kształtowania interpretacji, między innymi poprzez dobór stosownych środków dynamicznych, artykulacyjnych lub ornamentacyjnych. Było to jednak możliwe jedynie w sytuacji, gdy instrumentalista potrafił zarówno zrozumieć retoryczny sens kompozycji, jak i właściwie i emocjonalnie go zinterpretować. Autor *Versuch* chętnie przyrównywał sztukę wykonawczą do tworzenia i wygłaszania oracji, szeroko analizując i porównując te obie dziedziny [Quantz 1752/2014, s. 99–101]. Dlatego za najważniejsze spośród ogólnych cech dobrego wykonania należało uznać klarowność intonacji, brzmienia, artykulacji i frazowania [Quantz 1752/2014, s. 102–103]. W odniesieniu do kwestii artykulacji należy jednak zauważyć, iż Quantz rozumiał pod pojęciem klarowności nie mechaniczne odróżnianie *legato* od *staccato*, lecz raczej precyzyjne niuansowanie techniki operowania smyczkiem lub językiem (w przypadku instrumentów dętych), co szczegółowo zilustrował przykładami muzycznymi, załączonymi do VI i XVII rozdziału traktatu, oraz szeregiem komentarzy („... tak jak istnieją różne odcienie między czernią i bielą, tak występuje więcej stopni pośrednich między ostrą a łagodną artykulacją języka”) [Quantz 1752/2014, s. 66]. Ostatecznie, wszystkie środki techniki instrumentalnej powinny być dopasowane do charakteru muzyki, a „dla każdego muzyka najważniejsze jest, aby wykonywać każdy utwór wyraźnie, z takim rodzajem

ekspresji, dzięki któremu będzie on rozumiała zarówno dla osób wykształconych, jak i niewykształconych, i w ten sposób zadowoli ich obu” [Quantz 1752/2014, s. 101].

Quantz zaprezentował także swoją koncepcję analizy kompozycji. Doszedł do wniosku, że „skoro w większości uczucia podlegają zasadzie ciągłej zmienności, wykonawca musi wiedzieć, jak odgadnąć ich naturę, zawartą w każdym [muzycznym] pomyśle i starać się uczynić swoje wykonanie adekwatnym do afektów pojawiających się w utworze. Tylko w ten sposób wykonawca odgadnie intencje i zamysł kompozytora” [Quantz 1752/2014, s. 105]. Kolejne etapy analizy utworu powinny zatem obejmować rozpatrzenie środków tonalnych, sposobu konstrukcji melodii (rozmiary interwałów), rodzajów współbrzmień harmoniczych oraz oznaczeń tempa. Quantz zalecił także muzykom „wczuwanie się” w odczytaną w ten sposób treść kompozycji. Zauważył nawet, że „każdy utwór (...) może zawierać różne kombinacje patosu, przymilności, wesołości, przepychu, czy żartobliwych pomysłów. Dlatego należy przypisać każdemu taktowi inny afekt, tak by można było wyobrazić sobie siebie – raz smutnym, raz wesołym raz poważnym, itd. Takie udawanie jest najbardziej istotną kwestią w muzyce. Ten kto potrafi w pełni zgłębić ową sztukę, spotka się ze szczególnym uznaniem słuchaczy, a jego wykonanie zawsze będzie poruszające” [Quantz 1752/2014, s. 106].

W XII i XIV rozdziale traktatu Quantz uzupełnił te przemyślenia szeregiem szczegółowych wskazówek, dotyczących rozpoznawania konkretnych rodzajów afektów. Zwieńczeniem tych rozważań była próba „stenograficznego” rozpisania interpretacji przykładowego *Adagio*, ze zwróceniem uwagi na sposób kształtowania barwy, artykulacji i dynamiki niemal każdego dźwięku kompozycji. Próby przełożenia zamieszczonego w traktacie opisu słownego na współczesne oznaczenia dynamiczne dokonał Hans-Peter Schmitz [Schmitz 1987, s. 53–55]. Warto w tym miejscu jednak zauważyć, że Quantz nie tłumaczył jednak włoskich terminów muzycznych odnoszących się do dynamiki w sposób dosłowny, traktując je raczej jako określenia charakteru wykonania niż obiektywnej siły brzmienia. Słowo „forte” interpretował on jako „mocno” (*stark*), zaś piano jako „słabo” (*schwach*).

Siódmy zakres problemowy dotyczył ornamentacji. Zdobnictwo muzyczne podzielił Quantz na dwie kategorie: ozdobników zasadniczych (tryle, mordenty, przednutki, itp.) oraz improwizowanych (dyminucyjne opracowanie melodii). Swoje uwagi dotyczące pierwszej sfery zamieścił w VIII i IX rozdziale traktatu, prezentując sposoby realizacji ornamentów, zarówno w kontekście techniki gry jak i muzycznego wyrazu (np. prędkość trylu uzależniał od tempa i charakteru utworu). Kwestie dotyczące improwizacji przedstawia natomiast w postaci katalogu formuł improwizacyjnych (rozdział XIII) oraz sugestii tworzenia solowych kadencji (rozdział XV).

Ostatni, ósmy zakres problemów przedstawiony w traktacie Quantza (rozdział XVII) dotyczy zagadnień związanych z prowadzeniem zespołu muzycznego. W pierwszej kolejności autor *Versuch* poruszył kwestie predyspozycji i kompetencji, jakimi powinien charakteryzować się dobry koncertmistrz<sup>11</sup>, a także sposobów kształtowania i utrzymywania pozytywnej dyscypliny w zespole. Podobnie jak w przypadku edukacji solisty, tak i w pracy z orkiestrą należało zadbać o dobór właściwego repertuaru i stopniowanie trudności.

<sup>11</sup> Quantz zakładał tożsamość osoby koncertmistrza i dyrygenta.

*Adagio.* *TA. XVII:*

The image shows a page of handwritten musical notation for an Adagio piece, labeled 'TA. XVII:'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and dynamic markings. Below the first system, there are performance markings: '< pmp < f > p ffp p pmp p < p mp p f p f > <'. Below the second system, there are more markings: '< p p f p ffp f < p < p > < p < p f p f p f p f f'. Below the third system, there are further markings: 'fp > f p > f p < > < p f p f p < p < > p < p f p f p'. The piece is marked 'Adagio' and 'TA. XVII:'. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and dynamic markings.

J. J. Quantz, *Versuch*, Przykład XVII – Adagio, t. 1–7; realizacja oznaczeń wykonawczych w interpretacji Hansa-Petera Schmitza [1987, s. 53–55]

W tym przypadku za punkt wyjścia Quantz uznał taneczną muzykę w stylu francuskim, wymagającą zachowania dyscypliny rytmicznej. Przedstawił też szereg uwag kierowanych do muzyków wykonujących partie orkiestrowe na poszczególnych instrumentach smyczkowych (dobór środków artykulacyjnych i dynamicznych w zależności od stylu utworu, intonacja) oraz klawesynisty realizującego *basso continuo*.

## PODSUMOWANIE

Traktat Johanna Joachima Quantza stanowi jeden z rzadkich w XVIII wieku przypadków złożonego i kompleksowego ujęcia problematyki z zakresu pedagogiki instrumentalnej. Autor *Versuch*, posiadający gruntowne przygotowanie muzyczne, doskonale świadom był, że jedynie nielicznym adeptom gry na instrumencie będzie dane zostać uznanymi solistami-wirtuozami. Z tego powodu apelował o wszechstronne i kompleksowe kształcenie muzyków, którzy, aby osiągnąć doskonałość, powinni w pierwszej kolejności posiadać szeroki wachlarz umiejętności, a w szczególności kompetencje w zakresie prawidłowego rozróżniania stylów muzycznych oraz improwizacji. Każdy z nich wymagał innego

podejścia, zarówno w odniesieniu do estetyki brzmienia jak i samej techniki instrumentalnej. Quantz dostrzegał przy tym wagę i rolę gruntownego przygotowania teoretycznego, w szczególności zaś nabycia umiejętności wykorzystania zdobytej wiedzy podczas pracy nad interpretacją utworu.

Koncepcje pedagogiczne Quantza przedstawione na kartach *Versuch* nie straciły wiele na aktualności, pomimo że współczesne życie koncertowe jest znacznie bogatsze od XVIII-wiecznego pod względem zróżnicowania stylistycznego wykonywanego repertuaru. W tym kontekście częste zawężanie horyzontu kształcenia wielu instrumentalistów do wyselekcjonowanych przejawów twórczości XVIII- i XIX-wiecznej (często niepopartych gruntowną analizą stylu kompozytorskiego i wykonawczego) powoduje znaczne zubożenie umiejętności i kompetencji młodych adeptów muzyki oraz trudności z przystosowaniem do faktycznych realiów życia muzycznego. Dotyczy to przede wszystkim współpracy zespołowej (zespoły kameralne i orkiestrowe), a także improwizacji, nieodzownej przy realizacji kompozycji barokowych i dawniejszych, ale także i współczesnych.

Kontrastuje to wyraźnie z postawą Quantza, który zalecał poznanie przez przyszłych muzyków wszystkich możliwych stylów wykonawczych. Według autora *Versuch*, dobrze przygotowanego instrumentalistę powinna charakteryzować przede wszystkim wszechstronność i umiejętność podejmowania pracy w różnych rodzajach zespołów, co wynikało z centralnej roli kameralistyki i gry orkiestrowej w ówczesnym życiu muzycznym (co nie różni się wiele od praktyki współczesnej). Ewentualna kariera solistyczna powinna więc być zwieńczeniem procesu edukacji, dostępnym tylko dla najzdolniejszych i predestynowanych do wykonywania tego repertuaru osób, wyróżniających się szczególnymi cechami psychicznymi, fizycznymi, gruntownym wykształceniem oraz – co zalecane – uprzednim doświadczeniem w grze zespołowej i improwizacji.

**BIBLIOGRAFIA:**

- Allihn Ingeborg (1971), *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz. Der Einfluss einiger Kammermusikwerke Georg Philipp Telemanns auf das Lehrwerk des Johann Joachim Quantz*, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“. Magdeburg. Arbeitskreis Georg Philipp Telemann.
- Augsbach Horst (1997), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz*. Stuttgart: Carus Verlag.
- Brink Maike ten, [1995] *Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*. Hildesheim: Olms.
- Crockett Charlotte (1982), *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: a Study of the Repertory and Performing Options* (nieopublikowana rozprawa doktorska). University of Texas, Austin.
- Duffin Ross W. (2007), *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. New York: W. W. Norton & Company.
- Fontijn, Claire A. (1995), *Quantz's Unegal: Implications for the Performance of 18<sup>th</sup>-century Music*. „Early Music”, 1, s. 55–62.
- Führstenau Moritz (1861), *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Dresden: R. Kuntze.
- Haynes Bruce (1991), *Beyond Temperament: Non-Keybord Intonation in the 17th and 18th Centuries*. „Early Music”, 3, s. 358–381.
- Hefting Stephen E. (1987), *Of the manner of playing the “Adagio”: Structural levels and performance practice in Quantz's “Versuch”*. „Journal of Music Theory”, XXI (2), s. 205–223.
- Lasocki David (1995), *Quantz i namiętności – teoria i praktyka*. tłum. Cezary Zych, „Canor”, 13, s. 19–24.
- Mozart Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Söhne wydanie polskie (2007): *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. Katarzyna Jerzewska, Poznań Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki.
- Nahajowski, Marek (2007), *Quantz i Galeazzi – uwagi o rozwoju formy sonatowej w XVIII wieku*. [W:] Ryszard Daniel Golianek i Beata Stróżyńska (red.), *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*. (s. 107–114), Łódź: Akademia Muzyczna i. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Nahajowski Marek (2013), *Sonaty fletowe Johanna Joachima Quantza. Między teorią a praktyką*. Łódź: Akademia Muzyczna i. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Oleskiewicz Mary (1998), *A Museum, a World War, a Rediscovery: Flutes by Quantz and Others from the Hohenzollern Museum*. „Journal of the American Musical Instrument Society”, 24, s. 107–145.
- Oleskiewicz Mary (1998), *Quantz and the Flute in Dresden: His Instruments, His Repertory, and Their Significance for the Versuch and the Bach's Circle* (nieopublikowana rozprawa doktorska). Duke University, Durham.
- Oleskiewicz Mary (2000), *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practise*, „The Galpin Society Journal”, 53, s. 201–220.
- Oleskiewicz Mary (2003), *Quantz's Quatuors and Other Works Newly Discovered*. „Early Music”, 4, s. 485–507.

- Quantz Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin; II wydanie polskie (2014): *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Raskin Adolf (1923), *Johann Joachim Quantz. Sein Leben und seine Kompositionen* (nieopublikowana praca magisterska). Universität Köln.
- Reilly Edward R. (1971), *Quantz and his Versuch, Three Studies*. New York: American Musicological Society.
- Reill Edward R. (1997), *Quantz and the Transverse Flute. Some Aspects of his Practice and Thought Regarding the Instrument*. „Early Music”, 4, s. 429–439.
- Schmitz Hans-Peter (1987), *Quantz heute. Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” als Lehrbuch für unser Musizieren*. Kassel: Bärenreiter.
- Wesołowski Franciszek (1998), *Johann Joachim Quantz – wirtuoz, twórca, pedagog*. Zeszyt Naukowy nr 72 (s. 23–32). Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

## Johann Joachim Quantz as a pedagogue. The vision of an instrumentalist's education in the middle of 18<sup>th</sup> century

### SUMMARY:

The article is the first attempt to look comprehensively at pedagogical concepts of Johann Joachim Quantz (1697–1773) – a flute virtuoso, renowned composer and instrument builder. In his famous treatise, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), he gave a number of methodological tips regarding the training process of instrumentalists.

The reconstruction of pedagogical concepts of the *Versuch* author required reading the whole treatise carefully and preparing a synthesis of observations and views appearing over many, loosely interconnected, at times, fragments. Thanks to this, it was possible to select a few issues that were of a particular interest to Quantz. They comprised the following: general issues related to a musician's education, scope of knowledge and skills that a well-educated musician was supposed to have, characteristics of following educational stages and proposals of particular teaching methods.

The article is based on the author's experience as both a music theorist, focusing in his research on the history and aesthetics of the 18th-century music, and a flautist performing Renaissance and Baroque music on the period instruments. Although the core of the article is an analysis of the selected content of the *Versuch* as a historical source, the summary of the text includes remarks on possible applications of Quantz's educational concepts to contemporary music education and the reality of a concert life.

**KEYWORDS:** Quantz, flute, early music, education, instrumentalist.

