

SZTUKA PRELUDIOWANIA NA FLECIE POPRZECZNYM W XVIII WIEKU WE FRANCJI¹

Wstęp

Preludium (fr. *prélude*; niem. *Vorspiel*; hiszp. *preludio*; łac. *praeludium*, *praeambulum*)² jest terminem o niezwykle szerokim zastosowaniu, który jednak kojarzy się przede wszystkim z gatunkiem muzycznym o nieokreślonej formie. Jednakże dla zrozumienia tematu niniejszej pracy konieczne jest sięgnięcie do etymologii słowa „preludium”. Człon *ludus* (czy *Spiel*) oznacza „gra”, co wskazuje na powiązanie z muzyką instrumentalną, zaś francuski czasownik *préluder* i niemiecki *präludieren* oznacza „improvizować”, „próbować”, „przegrywać”. Określenie *praeambulum* ma także znaczenie retoryczne – wiąże się z przykuciem uwagi słuchaczy i wprowadzeniem do tematu³. Tak więc w samym słowie „preludium” kryje się jego pierwotna rola, jaką było przygotowanie słuchacza do odbioru następującego po nim utworu oraz przygotowanie się muzyka do jego wykonania.

W muzyce XVII i XVIII wieku można wyróżnić dwa podstawowe rodzaje tego gatunku. Pierwsze to skomponowana (zapisana przez kompozytora) część utworu znajdująca się na samym jego początku, o bardzo zróżnicowanej budowie (np. *prélude* w suitach francuskich czy preludium do fugi w muzyce niemieckiej). Drugi rodzaj to improwizowane przez wykonawcę w trakcie występu dość krótkie wprowadzenie muzyczne do tonacji i charakteru utworu⁴. Przedmiotem artykułu jest ów drugi rodzaj preludium, będący przejawem umiejętności improwizacji.

Praktyka preludiowania utworów była powszechna w epoce baroku, a potem także w klasycyzmie i romantyzmie. Jednakże bardzo niewielu muzyków obecnie wykonujących utwory z wymienionych epok sięga do tej tradycji, co nasuwa wiele pytań badawczych: Jaka była rola preludiów improwizowanych w poszczególnych okresach? W jaki sposób powstawały? Czy istniały określone reguły lub „szablony kompozycyjne” dla improwizowanych preludiów? Czy i jak zmieniał się ich styl oraz jakie czynniki kształtowały te potencjalne zmiany? I czy warto powrócić do tej praktyki, biorąc pod uwagę aktualną wiedzę, instrumenty i warunki koncertowe?

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Pilch, obronionej w 2016 roku w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

² H. Ferguson, *Prelude*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, red. S. Sadie, London–New York 1980, s. 210.

³ Tamże.

⁴ Tamże, również por. J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboïs et autre Instruments de Dessus*, Paris 1719, s. 1 oraz T. Bordet, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique*, Paris c1755, s. 15. W niniejszym artykule wszystkie francuskie tytuły traktatów zostały zapisane z zachowaniem oryginalnej ortografii.

W celu znalezienia odpowiedzi na powyższe pytania w artykule tym podejmę się omówienia zasad dotyczących tworzenia preludiów improwizowanych na podstawie zawartych opisów i własnej analizy przykładów muzycznych z traktatów francuskich z XVIII wieku. Swoją analizę ograniczam wyłącznie do traktatów wydanych we Francji, gdyż kraj ten stanowił w badanym okresie główny ośrodek tworzenia rozpraw teoretycznych na temat preludowania na instrumentach dętych. Ponadto we Francji praktyka ta przekroczyła czasowe ramy epoki baroku, co umożliwiła porównanie stylu improwizowanych preludiów w muzyce fletowej dojrzałego baroku i II połowy XVIII wieku.

Poza traktatami w swoich obserwacjach posiłkuję się również definicjami z XVIII-wiecznych słowników muzycznych oraz wnioskami i informacjami o charakterze danych historycznych z nielicznych publikacji na ten temat. Zagadnieniu preludowania poświęcone są dwie znaczące publikacje w języku angielskim – książka Betty Bang Mather i Davida Lasockiego *The Art of Preluding 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*⁵ oraz artykuł Marii Bania *The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century*⁶. Nie ma zaś żadnej polskiej literatury na ten temat. Pierwsza z wymienionych publikacji jest swego rodzaju współczesnym podręcznikiem do nauki improwizowania preludiów, zawierającym wybrane przez autorów przykłady. Przedstawia ona również styl preludiów w poszczególnych okresach, ale bez podziału na ośrodki, w których powstały. Obie wymienione pozycje opisują sztukę preludowania na różnych instrumentach melodycznych, opierając się również na traktatach nie dotyczących fletu, jednocześnie pomijając pewne źródła poświęcone temu instrumentowi.

Sztuka preludowania opisana jest w artykule w sposób chronologiczny. W pierwszej części przedstawiono zasady improwizacji preludiów w I połowie XVIII w., zwracając szczególną uwagę na rozprawę teoretyczną, jaką jest *L'art de Preluder* J. M. Hotteterre'a⁷. Druga część dotyczy drugiego 50-lecia XVIII wieku i ukazuje zmiany, które nastąpiły w tym czasie w zakresie stylu i roli improwizowanych preludiów.

Afekt i melodyjność, czyli preludia jako wprowadzenie do charakteru utworów dojrzałego baroku

Tradycja preludowania jest bardzo stara i sięga przynajmniej epoki średniowiecza. Wywodzi się ona ze zwyczaju strojenia instrumentu przez śpiewaków akompaniujących sobie na harfie. Strojenie instrumentu przechodziło u nich płynnie w improwizowane preludium do następującej pieśni i miało to miejsce nawet wtedy, gdy instrument był wcześniej strojony⁸. We włoskiej muzyce lutniowej epoki renesansu istniały podobne

⁵ B. B. Mather, D. Lasocki, *The Art of Preluding 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*, New York 1984, wyd. wznowione 2010.

⁶ M. Bania, *The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century*, "The Consort" 2014, t. 70, s. 67–92.

⁷ J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboys et autre Instruments de Dessus*, Paris 1719.

⁸ M. Bania, dz. cyt., s. 67–68.

rodzaje improwizacji zwane *tastar de corde* (dosłownie 'próbowanie', 'dotykanie strun') lub *fantasia*, w których wykorzystywano palcowanie i współbrzmienia z następującego *ricercaru*⁹. W XVII wieku we Włoszech i w Niemczech pojawiły się takie gatunki, jak *intonazione*, *intrada*, *toccata*, *ricercare* i *praeludium*, które mimo precyzyjnego zapisu rytmicznego były wykonywane swobodnie (w charakterze swobodnego wstępu). We Francji z jednej strony nadal rozwijały się występujące już w renesansie polifoniczne preludia organowe, z drugiej strony w XVII wieku zauważalny był tam rozwój preludium jako gatunku związanego szczególnie z lutnią. W latach dwudziestych i trzydziestych pojawiły się eksperymenty i zmiany w zakresie sposobów strojenia lutni¹⁰, a preludium przed utworem dawało muzykowi szczególną możliwość zapoznania się z wielkością interwałów pomiędzy chórmi strun danego instrumentu. Wtedy to pojawiły się pierwsze przykłady preludiów na lutnię o częściowo sprecyzowanym (zapisanym) rytmie (ang. *semi-measured preludes*), które mogły mieć duży wpływ na późniejsze solowe preludia niemenzurowane i częściowo zrytmizowane na lutnię, violę czy klawesyn. W tym samym czasie zauważyć można początek tradycji lokowania preludium jako pierwszej części suity tańców¹¹.

***La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet* Jean-Pierre'a Freillon-Ponceina**

Pierwszym chronologicznie źródłem dotyczącym tematu niniejszej pracy jest *La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*¹² Jean-Pierre'a Freillon-Ponceina¹³, wydany w 1700 roku w Paryżu i adresowany przede wszystkim do osób, które uczą się bez pomocy mistrza. Z treści traktatu wynika, że choć autor miał na myśli przede wszystkim flet podłużny, to wszystkie preludia mogą być transponowane w miarę potrzeby na inne instrumenty.

⁹ Tamże, s. 68–69.

¹⁰ W tym okresie kompozytorzy zaczęli eksperymentować z kilkoma *accords nouveaux*, początkowo na 10-, potem również na 11- i 12-chórowej lutni. Chóry 1–6 były strojne w różny sposób, pozostałe niskie chóry najczęściej diatonicznie. W przeciwieństwie do *vieil ton*, w którym pomiędzy pierwszym i szóstym chórem zawsze była odległość dwóch oktaw, w nowych systemach strojenia odległość ta była inna w zależności od rodzaju strojenia, ale zawsze mniejsza niż dwie oktawy. Różnice dotyczyły również pozostałych chórów. Sposób strojenia mógł być dopasowany do tonacji utworu (co wpływało na grupowanie utworów w jednej tonacji, prowadząc do powstania suity). Zmiany te powodowały zwiększenie rezonansu i ułatwienie palcowania lewej ręki, ale ograniczały zakres możliwych tonacji. Eksperymenty w zakresie strojenia lutni trwały przynajmniej do mniej więcej lat 70. XVII wieku. Zachowane utwory wskazują ok. 20 sposobów strojenia, ale w użyciu były tylko najbardziej wygodne, wśród których znajduje się najbardziej typowy strój w d-moll; por. K. Wachsmann i in., *Lute*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074pg5> [dostęp: 16.12.2015].

¹¹ D. Ledbetter, H. Ferguson, *Prelude*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302> [dostęp: 5.11.2015] oraz H. Ferguson, *Prelude*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, red. S. Sadie, London-New York 1980, s. 210–212.

¹² J. P. Freillon-Poncein, *La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*, Paris 1700.

¹³ Freillon-Poncein był kompozytorem i prawdopodobnie zastępcą oboisty (fr. *prévost des hautbois*) w zespole *Grand écurie* na dworze francuskim; por. D. Lasocki, *Freillon-Poncein Jean-Pierre*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40819> [dostęp: 5.11.2015].

Freillon-Poncein wprowadza czytelnika w podstawowe zasady muzyki, czysto techniczne aspekty gry na trzech instrumentach wymienionych w tytule traktatu. Przedstawia ponadto rodzaje metrum i kadencji, a także reguły kompozycji i preludiowania.

Preludium pełni rolę wprowadzenia do tonacji utworu i powinno być improwizowane przez grającego. Nie można określić szczegółowych zasad dotyczących jego tempa, charakteru oraz czasu trwania, gdyż zależą one od fantazji wykonawcy. Freillon-Poncein pisze również o swobodzie metrycznej (fr. *à mesure interrompue*), co można rozumieć jako sugestię mniej ścisłego podejścia do zapisu rytmicznego pomimo oznaczeń metrycznych oraz kresek taktowych w przykładowych preludiach. W traktacie poruszony zostaje również problem modulacji: zdaniem Freillon-Ponceina można przechodzić przez wszelkiego rodzaju tonacje, pod warunkiem, że robi się to umiejętnie i w sposób przyjazny dla ucha. Każde preludium trzeba zacząć jednak od jednego z trzech dźwięków podstawowych danej tonacji (składowych akordu tonicznego), w której zamierza się grać. Z pierwszego rozdziału wynika, że są to dźwięki na pierwszym stopniu (*finale*), na trzecim stopniu (*mediante*) i na piątym stopniu (*dominante*). Preludium należy również zakończyć na którymś z nich, najlepiej na tonice (*finale*). Umieszczone w traktacie przykłady preludiów mają za zadanie pomóc wyćwiczyć umiejętność improwizacji tym muzykom, którzy nie mają do niej naturalnych predyspozycji. Długość tych preludiów i wyszukane interwały sprawiają, że są one trudne technicznie. Stanowi to zamierzenie autora, wynikające z chęci nadania im edukacyjnego charakteru.

Preludia Freillon-Ponceina podzielone są na trzy grupy: preludia na obój, preludia na flet podłużny i inne, dobre dla początkujących. Wśród obojowych znajduje się siedem w tonacjach majorowych (G, A, H, C, D, E, F) oraz siedem w tonacjach minorowych (dwa w g-moll, po jednym w a-moll, h-moll, c-moll, d-moll, e-moll). Przykłady majorowych preludiów na flet występują dokładnie w takiej samej liczbie i w tych samych tonacjach co preludia obojowe, jeśli zaś chodzi o preludia fletowe w tonacjach minorowych, to autor traktatu podaje po jednym przykładzie w tonacjach od g-moll do f-moll (g, a, h, c, d, e, f). Niektóre tonacje są rzadko używane i w związku z tym trudne technicznie, zgodnie z ich etudowym przeznaczeniem.

Wśród dwunastu preludiów dla początkujących dziesięć jest w tonacjach majorowych (C, G, D, A, F, B), a dwa w minorowych (c, a). Pierwsze cztery preludia są znacznie krótsze niż pozostałe, co potwierdzałoby ich przeznaczenie dla początkującego wykonawcy. We wprowadzeniu autor zaznaczył, że nie ma żadnych zasad dotyczących ich długości, tak więc mogą one stanowić wzór improwizowanego preludium dla dzisiejszych wykonawców, zwłaszcza dla osób o mniejszej wprawie lub inwencji. Dziesięć z dwunastu przykładów mieści się w skali fletu poprzecznego, a użyte tonacje są dość wygodne, tak więc można je zastosować jako ćwiczenia również na flecie poprzecznym.

Analiza zamieszczonych przykładów pozwala na wysunięcie pewnych ogólnych wniosków. Większość preludiów jest utrzymanych w metrum parzystym (C, 2 i ̢), z dominacją metrum 2. W innym rozdziale¹⁴, zawierającym wyjaśnienie poszczególnych oznaczeń metrycznych, Freillon-Poncein rozróżnia dwa typy taktu dwudzielnego: metrum 2 liczone dwoma półnutami o charakterze uroczystym i ciężkim (fr. *grave*) i nieco szybsze, tak samo liczone metrum ̢. Tylko kilka preludiów jest utrzymanych w metrum trójdzielnym 3, taktowanym w tempie menueta, które zdaniem autora jest tempem szybszym niż 3/4, ale wolniejszym niż 3/8. Jego przykłady nie posiadają żadnych określeń tempa ani charakteru. Preludia zaczynają się albo od przedtaktu (czasem można odnaleźć charakter *allemande* lub *courante*), jak w przykładach 1 i 2, albo po pauzie (zazwyczaj ósemkowej) – przykład 3.



Przykład 1. Preludium w metrum 3, rozpoczynające się przedtakiem [J. P. Freillon-Poncein, *La véritable maniere...*, s. 34]



Przykład 2. Preludium w metrum C, rozpoczynające się przedtakiem [J. P. Freillon-Poncein, *La véritable maniere...*, s. 34]

¹⁴ J. P. Freillon-Poncein, dz. cyt., s. 24–27.



Przykład 3. Preludium w metrum 2, rozpoczynające się pauzą [J. P. Freillon-Poncein, *La véritable maniere...*, s. 31]

Przeważa stały ruch ósemek, zarówno diatoniczny, jak i w skokach. Często występuje motyw rytmiczny złożony z ósemki i dwóch szesnastek, a rytm punktowany pojawia się tylko na kadencjach. Raz ustalony motyw rytmiczny zazwyczaj nadaje ton całemu preludium, a przełamanie jednostajności kompozytor osiąga poprzez zróżnicowane interwały (przykład 4).



Przykład 4. Preludium z dominacją motywu rytmicznego ósemki i dwóch szesnastek [J. P. Freillon-Poncein, *La véritable maniere...*, s. 30]

Wartość artystyczną tych preludiów mogłaby podnieść pewna swoboda rytmiczna ich wykonania. Zapis nie zawiera bogatej ornamentacji, czasami występują tryle, zwłaszcza w kadencjach. Zważywszy na fakt, iż traktat jest adresowany do niewprawionych muzyków, autor raczej nie zakładał znajomości stylu i umiejętności samodzielnej ornamentacji. Trudno odnaleźć tutaj preludia o delikatnym charakterze, o których wspominał. Możliwe,

że opisuje realną praktykę profesjonalnych muzyków, a jego przykłady adresowane są wyłącznie do nowicjuszy i stanowią bardziej ćwiczenia techniczne niż przykłady prawdziwej improwizacji muzyków.

Analiza harmoniczna preludiów fletowych jest utrudniona z uwagi na ich jednogłosowość, jednakże na podstawie kadencji oraz alteracji można określić przebieg modulacji¹⁵. Krótkie preludia najczęściej są utrzymane w tonacji zasadniczej, z częstym użyciem akordów I i V stopnia. Dłuższe preludia dają większe możliwości rozwinięcia harmonicznego. Preludia w tonacjach majorowych modułują głównie do tonacji V stopnia (dominanty) lub VI stopnia (równoległej tonacji minorowej), po czym następuje powrót do tonacji wyjściowej (przykład 5).



Przykład 5. Preludium w tonacji E-dur z modulacją do tonacji V stopnia (H-dur) [J. P. Freillon-Poncein, *La veritable maniere...*, s. 34]

Czasami zdarzają się przejścia do tonacji IV stopnia, a powrót do tonacji wyjściowej następuje przez jej V stopień (dominantę tonacji podstawowej), co ilustruje przykład 6.



Przykład 6. Preludium w tonacji F-dur z modulacją do tonacji IV stopnia (B-dur) [J. P. Freillon-Poncein, *La veritable maniere...*, s. 34]

¹⁵ O kadencjach i ich roli w utwierdzaniu nowej tonacji oraz o sposobach modulacji w preludiach solowych piszą: J. P. Freillon-Poncein w *La veritable maniere*, s. 22–23 oraz J. M. Hotteterre w *L'art de preluder...*, Paris 1719, s. 44–48.

W przypadku preludiów w tonacjach minorowych najczęstszą modulacją jest przejście do tonacji V stopnia (moll dominanty) i/lub tonacji III stopnia (równoległej tonacji majorowej). Często zawierają one obie modulacje, następujące po sobie lub przedzielone powrotem do tonacji podstawowej (przykład 7).



Przykład 7. Preludium w tonacji a-moll z modulacjami do tonacji III i V stopnia [J. P. Freillon-Poncein, *La véritable maniere...*, s. 31]

Czasami zdarzają się modulacje do innych tonacji, jak IV stopnia (dur lub moll), z których powrót następuje zawsze przez V stopień.

***L'art de Preluder* Jacques'a-Martina Hotterre'a**

Najważniejszym źródłem dotyczącym improwizacji preludiów w I połowie XVIII wieku jest traktat Jacques'a-Martina Hotteterre'a *L'art de Preluder*. Składa się on z jedenastu rozdziałów, w których autor wyjaśnia podstawowe zasady tworzenia preludiów, a także inne zagadnienia wykonawcze (metrum, tempo, gra *inégal*). Traktat zilustrowany jest licznymi przykładami i stanowi usystematyzowane kompendium wiedzy na temat preludowania w tym okresie.

We wstępie do traktatu Hotteterre wpieryw przedstawia różnicę między dwoma rodzajami preludiów: preludium skomponowanym (fr. *prelude composé*) oraz preludium będącym efektem wyobraźni, fantazji (fr. *prelude de caprice*). Pierwszy typ rozpoczyna suitę lub sonatę instrumentalną albo otwiera operę lub kantatę¹⁶, zapowiadając to, co będzie później

¹⁶ W słowniku muzycznym Brossarda z 1703 roku *preludio/prelude* definiowane jest jako wstęp lub przygotowanie do tego, co po nim następuje, a przykłady gatunku stanowią uwertura w operze czy ritornel przed każdą sceną. Nadmienione jest jednak, iż często w celu ustanowienia tonacji wszystkie instrumenty orkiestry preludują. Prawie identyczną definicję preludium podaje Rousseau w 1768, rozszerzając ją o znaczenie bliższe niniejszej pracy. Według niego preludium to przejście przez najważniejsze dźwięki tonacji w celu sprawdzenia, czy instrument jest dobrze nastrojony. Dodaje on również osobną definicję preludowania (*préluder*); por. *prelude, intrada*, hasła w: S. de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explica-*

śpiewane. Drugi typ to preludium właściwe, tworzone w czasie występu przez wykonawcę. Tylko pozornie nie kierują nim żadne reguły, przy jego konstruowaniu konieczna jest bowiem znajomość przebiegów modulacyjnych.

Podstawowe reguły Hotteterre'a dotyczące tworzenia preludium są następujące:

- 1) preludium należy utrzymać w tonacji utworu¹⁷, zwłaszcza jego skrajne odcinki;
- 2) można rozpocząć od prymy, tercji lub kwinty akordu tonicznego;
- 3) koniecznie należy skończyć preludium na pierwszym stopniu gamy (tonice¹⁸);
- 4) po rozpoczęciu jednym z wymienionych w punkcie drugim stopni należy poruszać się wśród dźwięków tonacji, zwracając szczególną uwagę na te, które nas w niej utrzymują, potem należy zakończyć kadencją (końcową); jeśli preludium jest długie, to zanim się je zakończy, przechodzi się przez kilka odpowiednich kadencji¹⁹.

Jako bazę do skomponowania preludium Hotteterre podaje dwa podstawowe szkice harmoniczne (fr. *canevas*). Pierwszy to trójdźwięk akordu tonicznego, budowany od prymy w górę, następnie w dół do kwinty (V stopnia), zakończony na prymie (przykład 8). Autor wyjaśnia, że większość preludium jest tworzona poprzez umieszczanie pomiędzy tymi dźwiękami śpiewnych i zróżnicowanych odcinków melodycznych. Na dowód tej tezy podaje kilka przykładowych wariantów (przykład 9).



Przykład 8. Pierwszy szkic harmoniczny dla preludium [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 3]

tion des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez, Paris 1703 ; *prélude, préluder*, hasła w: J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.

¹⁷ Hotteterre poświęca dziewiąty rozdział sposobom określenia tonacji utworu, do którego planuje się preludium. Występują tutaj dość oczywiste rady, jak analiza znaków przy kluczu, pierwsze i ostatnie dźwięki części oraz dźwięki prowadzące, ale autor zaznacza, że czasem nie jest to proste i wymaga doświadczenia, gdyż bywa, iż żadne z powyższych wytycznych nie pozwalają na szybkie określenie tonacji. Praktyka wykonywania utworów z tego okresu pokazuje, że jest to prawda, gdyż nie wszystkie utwory zaczynają się od składowych akordu tonicznego, zakończenie części czasami prowadzi do (innej) tonacji kolejnej części utworu cyklicznego i nie wszystkie znaki charakterystyczne dla tonacji są zapisywane przy kluczu; por. J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, Paris 1719, s. 49–51.

¹⁸ fr. „la note de ce ton”.

¹⁹ Odpowiednie kadencje to prawdopodobnie takie, które utwierdzają w tonacjach, do których się zmodulowało, zgodnie z zasadami opisanymi w innych rozdziałach dotyczących kadencji i modulacji; oryg. fr. „Ayant donc cōmencé mon Prelude par une des corde du ton que je me suis proposé, je parcours pendant quelqu ;espace de tems les notes qui luy sont familiares, j’entens celles qui dans les differens chants que je produis conservent toujours la modulation de ce même ton, après-quoy je viens tomber a la cadence finale, et si le Prelude est long je passe avant de finir par queques-unes des cadences qui luy sont propres”; tłumaczenie swobodne; tamże, s. 3. Wszystkie cytaty przetłumaczyła autorka artykułu.

1.^{re} Variation. Maj^{re} Min^{re} Cadence finale.

2.^e Variation. finale

3.^e Variation. Maj^{re} Min^{re}

Animé finale

4.^e Variation. avec des traits de chant et autres agréments Maj^{re} Min^{re}

Moderément

5.^e Variation.

Marqué

Przykład 9. Przykładowe warianty rozbudowania pierwszego szkicu dla preludium [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 4]

Drugi szkic (przykład 10) to pochod trójowy wznoszący się od prymy akordu tonicznego przez zakres jednej oktawy, zakończony prymą, poprzedzoną septymą wielką (dźwiękiem prowadzącym). W pochodzie tym jednak wcześniej występująca septyma jest mała (dźwięk f² w tonacji G-dur). Autor wyjaśnia, że pomimo obecności dźwięków nie należących do podstawowych tonacji nie ma wrażenia opuszczenia tonacji dzięki rozwiązaniu septymy wielkiej na tonikę na końcu pochod²⁰. Tym samym podkreśla kluczową rolę dźwięku prowadzącego w ustalaniu tonacji. Do szkicu załącza również warianty jego rozbudowania w preludium (przykład 11).

II.^e Exemple ou Canevas En forme de trait

7.^e

Przykład 10. Drugi szkic harmoniczny dla preludium [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 4]

²⁰ Tamże, s. 1-2.

Przykład 11. Przykładowe warianty rozbudowania drugiego szkicu dla preludium [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 4]

Dla porównania zamieszcza również przykład (przykład 12), który zaczyna się i kończy jak poprzedni, nie jest jednak w tej samej tonacji, a o różnicy tej stanowi fakt, że od drugiego taktu aż do końca moduluje do C-dur i nie ma znaczenia, że ostatnia nuta to *sol* [g – przyp. tłum.], nie jest ona w tonacji G-dur ani nie jest nutą końcową, ponieważ aby zakończyć to preludium, musiałoby być ono zakończone na dźwięku *ut* [c – przyp. tłum.]”²¹.

Przykład 12. Początek preludium w tonacji C-dur o budowie zbliżonej do II szkicu harmonicznego [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 4]

Poza omówionymi podstawowymi regułami Hotteterre dostarcza wiele praktycznych wskazówek kompozycyjnych, omawiając szczegółowo zagadnienie dźwięku prowadzącego oraz reguły rządzące modulacją w zakresie prowadzenia melodii. Po pierwsze pisze, że w tonacjach minorowych, przy wznoszącej się linii melodycznej, septyma musi być podwyższona, zaś w trakcie melodii opadającej zarówno seksta, jak i septyma muszą zostać obniżone²². Przekładając to na dzisiejszą nomenklaturę, prowadząc linię w górę, należy iść odmianą dorycką gamy minorowej, zaś w dół – odmianą eolską. Jednak sytuacja się zmienia, gdy idąc linią melodyczną w dół dochodzimy tylko do seksty lub kwinty, po czym linia idzie znów w górę. W takim wypadku seksta powinna być podwyższona. Hotteterre zezwala również na stosowanie czasami w tonacjach majorowych septymy małej w pochodach w dół.

²¹ Fr. „Cet Exemple qui commence et finit comme les prescedents n'est pourtant point dans le même ton, et ce qui'en fait la difference c'est que depuis la seconde mesure jusqu'a la fin il est module en C, sol, ut, car quoy que la derniere note soit un sol, elle n'est point dans le ton de G, re, sol aussy n'est-elle-pas note finale puisque pour acheiver ce prelude il faudroit qu'il finit par un ut.” ; tamże, s. 2–3.

²² Hotteterre zapisując przykłady muzyczne w danej tonacji, umieszczał przy kluczu o jeden znak charakterystyczny dla tonacji mniej, tak więc seksta była naturalnie wielka w tonacji minorowej, a chcąc otrzymać sekstę małą, zapisywał znak przy konkretnej nucie.

W procesie modulacji do innej tonacji autor największą rolę przywiązuje do dźwięku prowadzącego, który według niego determinuje nową tonację, tak więc jego użycie w przebiegu melodii (odpowiednia alteracja) wprowadza nas do niej. W przypadku dłuższego preludium modulacja może być bardziej rozwinięta i należy ją utwierdzić kadencją. Innym stopniem gamy umożliwiającym modulację jest septyma mała w tonacji zasadniczej, stanowiąca kwartę i dźwięk prowadzący w dół do tercji nowej tonacji (IV stopnia). Gdyby towarzyszyło temu basso continuo, byłoby to przejście akordu septymowego z septymą małą, opartego na prymie toniki na akord zasadniczy dźwięku o kwartę wyżej, a więc dźwięk prowadzący ukryty jest w partii basu²³ (przykład 13).



Przykład 13. Rola septymy małej w modulacji do tonacji o kwartę wyżej [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 46]

Hotteterre wyróżnia dwa rodzaje kadencji: doskonałą i niedoskonałą. O kadencji tercjowej tylko wspomina, że występuje bardzo rzadko i tylko w tonacjach majorowych. Kadencję doskonałą opisuje jako następstwo akordu leżącego na V stopniu (dominanty) na akord I stopnia (toniczny), gdzie w głosie solowym następuje rozwiązanie z dźwięku prowadzącego na prymę toniki. Kadencja niedoskonała charakteryzuje się występowaniem akordu z septymą małą w basie przed rozwiązaniem, ale akord poprzedzający nie musi być oparty na dźwięku V stopnia. Autor wyraźnie preferuje kadencję doskonałą, którą uważa za najczęściej występującą, jednak w swoich preludiach pokazuje oba możliwe typy²⁴.

Oprócz rozprawy teoretycznej na temat zasad preludowania Hotteterre zamieszcza 101 przykładowych preludiów „we wszystkich tonacjach²⁵, w różnych tempach i różnych charakterach na flet poprzeczny, flet prosty, obój etc.”²⁶ oraz 126 *traits* „podobnych do tych, jakie tworzy człowiek, który doskonale opanował sztukę preludowania”²⁷. Na wstępie podkreśla, że ósemki w zamieszczonych preludiach powinny być *inégaes*, chyba że przy

²³ Tenże, *L'art de Preluder...*, Paris 1719, s. 44–46.

²⁴ Tamże, s. 47–48.

²⁵ Przykłady preludiów są utrzymane we wszystkich ówczynie używanych na tych instrumentach tonacjach, czyli do ok. 3–4 znaków. Ponadto Hotteterre po zakończeniu niektórych przykładów, na końcu systemu umieszcza możliwe sposoby transpozycji, stosując klucz wiolinowy zamiast francuskiego używanego w preludiach.

²⁶ Fr. „sur tous les Tons dans differens mouvements, et differents caracteres pour la Flûte-Traversiere, la Flûte-a-bec, le Hobois, &c.”; tamże, s. 6.

²⁷ Fr. „des Traits détechés semblables a ceux que pourroit produire un homme consommé dans cet Art.”; tamże, s. 1.

konkretnym przykładzie znajduje się adnotacja o równych ósemkach. Każde z preludiów opatrzone jest określeniem dotyczącym charakteru i/lub tempa. Preludia w szybszych tempach, określane zazwyczaj jako *animé* czy *gay*, są prawie zawsze zapisane z konkretnym podziałem na takty, w metrum dwudzielnym, z dominacją ruchu ósemkowego lub szesnastkowego (przykłady 14 i 15).



Przykład 14. Preludium z oznaczeniem 2 i *gay* [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 8]



Przykład 15. Preludium z oznaczeniem C i *gay et croches égaux* [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 12]

Preludia o wolnym lub umiarkowanym tempie mają zamiast kresek taktowych małe pionowe kreseczki pod pierwszą linią od dołu pięciolinii. Zapis ten sugeruje swobodniejsze podejście do podziału metrycznego, o którym wspominał również Freillon-Poncein. Sam Hotteterre pisał także, że wykonując jego przykłady z pamięci, nie trzeba przejmować się ścisłym trzymaniem się pulsu. Tym samym Hotteterre zalecał swobodę rytmiczną, ale pokazywał również, że wolna, swobodna improwizacja powinna charakteryzować się pewną metrycznością. Zamieszczone przykłady prezentują cały wachlarz oznaczeń metrycznych, jednakże najwięcej preludiów posiada oznaczenie 2 lub 3. Pierwsze z nich Hotteterre opisuje jako metrum zazwyczaj żywe i ostre (fr. *piquée*), a jeśli ktoś chciałby, aby miało ono inny charakter, wówczas należy to zanotować. Większość jego preludiów utrzymanych w metrum 2 określa się jako czułe, z afektem, ciężkie, w umiarkowanym tempie itd. (przykłady 16 i 17).

Tendrement

Przykład 16. Preludium z oznaczeniem 2 i *tendrement* [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 10]

Gravement

Przykład 17. Preludium z oznaczeniem 3 i *gravement* [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 6]

Metrum 3 według Hotteterre'a czasami jest wolne, czasami szybkie, a jego adnotacje przy preludiach pokazują to zróżnicowanie w pełni. W metrum 3 utrzymane są *traits* typu *arpegé* (oparte na technice rozkładania akordów; wł. *arpeggio*), które Hotteterre zapisuje z kreskami taktowymi, ale przy jednym z preludiów tego typu zaznacza, że tempo arpeggiowania można zmieniać w zależności od upodobania (przykład 18).

Gay, et Croches égaux
1.^{er} Trait.

On arpege aussi longtems et aussi viste que l'on veut.

2.^e
Arpegé

Przykład 18. Traits oparte na technice arpeggiowania wraz z adnotacją o sposobie wykonania [J. M. Hotteterre, *L'art de Preluder...*, s. 21]

Większość przykładów nazwanych preludiami pozostaje w tonacji głównej lub moduluje do pokrewnych tonacji. W przypadku tonacji majorowych zazwyczaj preludium przechodzi do tonacji V stopnia (majorowej dominanty), bardzo rzadko do tonacji równoległej. Preludia w tonacjach minorowych najczęściej modułują do tonacji równoległej (majorowej), rzadziej do moll dominanty, ale zdarzają się podwójne modulacje do obu wymienionych. Prawie wszystkie przykłady nazwane *traits* utrzymane są w całości w tonacji zasadniczej, lecz występują też pojedyncze przykłady modulacji podobnych do tych, które znajdujemy w preludiach. *Trait* oznacza zarówno „pasaż”, jak i „dowcip”. Oba określenia wydają się adekwatne do tych muzycznych przykładów, gdyż ta jednolitość tonacji wynika z faktu, iż ich duża część oparta jest na pasażach (arpeggiach) przebiegających po poszczególnych stopniach skali, z drugiej strony we wstępie do rozdziału Hotteterre pisze, że są to utwory, które tworzy się, chcąc sobie „pożartować na instrumencie”. Dość ciekawy wydaje się przykład *trait*, który autor świadomie skończył w tonacji dominanty, nie powracając do tonacji głównej.

Preludia są niezwykle zróżnicowane rytmicznie, często zawierają rytmy punktowane biegniki (toczki), ozdobniki francuskie zapisane według jego tabeli ornamentów²⁸ (*tremblement*, *port de voix*, *port de voix double*, *coulement*) oraz inne ozdobniki rozpisane nutami, jak *tour de chant*. Hotteterre nie zapisuje w swoich przykładowych preludiach, ani nie ma w zwyczaju zaznaczać, *flattement*, jednak we wstępie do I księgi suit wyraźnie zaleca jego użycie na większości długich nut²⁹. W tym samym miejscu pisze również o *coulement*, że „musi być stosowane prawie w każdej tercji opadającej”³⁰, jednak w swoich preludiach Hotteterre zapisuje *coulement* jako wypełnienie w stosunkowo małym odsetku interwałów tercji budowanej w dół, co może sugerować jego konkretne intencje.

Methode Pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere oraz Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traveriere Michela Corrette’a

Kolejnym dziełem z pierwszej połowy XVIII wieku poruszającym kwestie preludiowania na flecie poprzecznym jest *Methode Pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere Avec des Principes de Musique et les Brunettes*³¹ (oraz późniejsze wydanie³²) Michela Corrette’a – organisty, kompozytora, pedagoga, znanego jako autor wielu podręczników³³. W swojej rozprawie dotyczącej wielu technicznych i muzycznych zagadnień gry na flecie

²⁸ J. M. Hotteterre, *Premier livre de pieces pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments, avec la Basse*, Paris 1715, s. 5.

²⁹ Tamże, s. 5. Techniczne aspekty dotyczące stosowania wibracji palcowej (*flattement*) Hotteterre opisuje w rozdziale IX swojej szkoły fletowej *Principes de la flute traversiere, ou flute d’Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris 1707; por. J. M. Hotteterre, *Zasady gry na flecie poprzecznym, flecie podłużnym i na oboju* (tłum. M. Pilch), Łódź 2013, s. 51–53.

³⁰ Fr. „Que l’on doit faire un coulement presque dans tous les intervals de tierce en descendant”; tenże, *Premier livre de pieces*, s. 5.

³¹ M. Corrette, *Methode Pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere Avec des Principes de Musique et les Brunettes*, Paris, Lyon 1740.

³² Tenże, *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traveriere*, c.1753.

³³ D. Fuller, B. Gustafson, *Corrette, Michel*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06563> [dostęp: 5.11.2015].

poprzednim Corrette poświęca cały rozdział XIII właśnie sztuce preludowania³⁴. Jest to swego rodzaju wyciąg najważniejszych informacji z traktatu Hotteterre'a. Corrette zakłada, że preludium zawsze powinno być improwizowane i oparte na szybkich lub wolnych przebiegach, w ruchu łącznym lub rozłącznym (sekundowym lub skaczącym) według własnej inwencji. Dodaje, że dobre preludowanie wymaga określenia trybu i tonacji utworu oraz improwizowania w tej tonacji. Corrette zaleca modulowanie i zwraca dużą uwagę na rolę dźwięku prowadzącego w procesie zmiany tonacji. Umieszcza też dwie informacje, których nie ma u Hotteterre'a. Zdaniem Corrette'a funkcję preludium utworu może pełnić także kilka jego początkowych taktów. Pisze on również, że gdy gra się samemu bez akompaniamentu, można zaimprovizować duże preludium.

Corrette umieszcza 29 przykładów³⁵, z których część ewidentnie nawiązuje do szkiców harmonicznym preludiów u Hotteterre'a. Są w tonacjach do 3–4 znaków przykluczowych, z przewagą tonacji D-dur. Dominuje metrum \mathcal{C} , ale spotykane jest również C, 2/4, 3/4 i 3/8. Większość preludiów opiera się na różnego typu prostych schematach melodyczno-rytmicznych, powtarzanych przez całe preludium, a niektóre brzmią wręcz jak etiudy rozwijające umiejętność grania poszczególnych interwałów. Są krótkie i w całości utrzymane w jednej tonacji. Ich wartość artystyczna wydaje się mniejsza niż przykładów Hotteterre'a, które stylistycznie przypominają preludia skomponowane, jednak mogą one stanowić pewną podstawę, w początkowym stadium nauki improwizacji, do zbudowania bazy szablonów melodyczno-rytmicznych w celu tworzenia własnych preludiów (przykład 19).



Przykład 19. Wybrane preludia Corrette'a [M. Corrette, *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûtte...*, s. 46, 48]

³⁴ M. Corrette, *Methode Pour apprendre...*, s. 45–49 oraz *Méthode raisonnée...*, s. 45–49.

³⁵ Tenże, *Méthode Pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere...*, s. 45–48.

W pierwszej wersji traktatu Corrette'a (z ok. 1740) ostatnie cztery preludia są dwugłosowe (2 *dessus*), a oba głosy zapisane są na jednej pięciolinii. Preludia te rozpoczyna jeden z głosów, po czym wchodzi drugi w kanonie, a głosy prowadzone są prawie przez cały czas w odległości tercji. Są też fragmenty pokazujące możliwość innego prowadzenia głosów – gdy na przykład dolny głos gra prymę akordu, zaś górny gra jego septymę i ich rozwiązanie na akord leżący kwartę wyżej (rozwiązanie prymy na prymę drugiego akordu, a septymy na jego tercję). Tercja akordu staje się następnie septymą kolejnego, poprzez zmianę dźwięku głosu drugiego (przygotowana septyma). Powyższą sytuację przedstawia przykład 20.



Przykład 20. Preludium dwugłosowe M. Corrette'a [M. Corrette, *Methode Pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere...*, Paris, Lyon c1740]

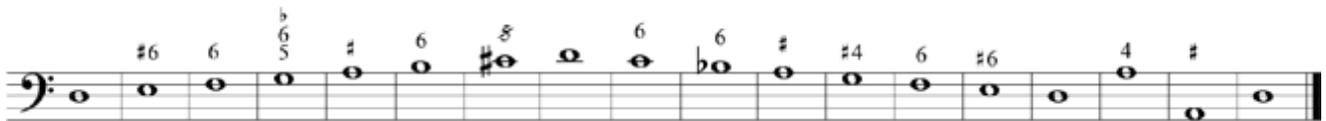
Jest to podobne zastosowanie septymy akordu do opisywanego wcześniej przez Hotteterre'a w preludiach jednogłosowych, ale tutaj pryma jest wprost słyszalna. Co ciekawe, w drugim wydaniu tego traktatu (ok. 1753)³⁶, które zostało rozszerzone o kwestie pomocne klarncistom i oboistom, przykłady preludiów dwugłosowych już nie występują. W ich miejscu Corrette umieścił cztery preludia jednogłosowe w bardziej wymagających tonacjach, jak E-dur, cis-moll czy f-moll. Co więcej, upraszcza on zakończenia niektórych preludiów (długie wartości rytmiczne), przez co przypominają one zakończenia charakterystyczne dla epoki klasycyzmu. Trudno wyjaśnić dlaczego autor usunął preludia dwugłosowe. Możliwe, iż ten rodzaj preludiowania nie cieszył się dużą popularnością lub w ciągu tych kilkunastu lat praktyka improwizacji preludiów w dwugłosie została zaniechana. Niezależnie od tego traktat Corrette'a pokazuje początek zmian w zakresie stylu preludiów improwizowanych.

Podsumowując przedstawione informacje na temat stylu preludiów z pierwszej połowy XVIII wieku, warto zacytować wnioski Mather i Lasockiego³⁷. Twierdzą oni, że preludia Hotteterre'a i Corrette'a napisane są w stylu czysto melodycznym, sugerującym brak linii basowej z następstwami harmonicznymi wynikającymi z basu cyfrowanego, czym przypominają utwory solowe (bez b.c.) na flet podłużny, flet poprzeczny, skrzypce, violę da gamba i wiolonczelę z okresu późnego baroku. Dodają też, że takie techniki

³⁶ Tenze, *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere*, c1753.

³⁷ B. B. Mather, D. Lasocki, dz. cyt., s. 12.

kompozytorskie jak kontrapunkt czy *stile concertato*, charakterystyczne dla tego okresu, nie są odpowiednie dla preludiów przeznaczonych na instrument grający pojedynczą linię melodyczną. Nie można zgodzić się do końca z powyższym stwierdzeniem dotyczącym braku wpływu techniki basu cyfrowanego na przebieg preludiów, ponieważ mimo pewnej swobody w zakresie modulacji w preludiach tych widoczne są podstawowe następstwa harmoniczne wynikające z reguły oktawy (fr. *Règle de l'Octave*)³⁸. Hotteterre jako podstawę do komponowania preludium podaje gamę idącą w górę w odmianie doryckiej, a w dół w odmianie eolskiej. Trudno nie zauważyć faktu, iż stanowi to również podstawę reguły oktawy (przykład 21).



Przykład 21. Reguła oktawy według Dandrieu - przykład w tonacji d-moll [J. F. Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris 1718, tabela XXIII]

Jednakże zastosowanie tego przebiegu harmonicznego najwyraźniej zaznacza się w *traits* typu *arpeggé*. Poniższy przykład (przykład 22) przedstawia zestawienie jednego z *traits* Hotteterre'a z regułą oktawy François Campiona, opisaną również wkrótce po nim przez Jeana-François Dandrieu.

³⁸ Reguła oktawy (pierwszy raz opisana przez François Campiona w 1716) stanowiła podstawowy sposób harmonizacji skali majorowej i minorowej. Każdemu stopniowi gamy przypisany był konkretny akord, zapisany w postaci ocyfrowania nad dźwiękiem partii basu. Reguła ta była stosowana zarówno do nauki akompaniamentu, jak i nauki improwizacji na instrumentach harmonicznym, por. T. Christensen, *The „Règle de l'Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice*, „Acta Musicologica” (lipiec-grudzień 1992), t. 64, z. 2, s. 91–117.

Arpegé

I VII VI

V I I II

III IV V

VI VII I

Przykład 22. Zestawienie *trait arpegé* w tonacji G-dur Hotteterre'a z regułą oktawy [opracowanie własne na podstawie źródeł: J. M. Hotteterre, *L'art de preluder*, Paris 1719, s. 18 oraz J. F. Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris 1718]

Jak widać, nie wszystkie składniki akordu zostały użyte w arpeggiach, niemniej jednak korelacja jest widoczna. Hotteterre jeszcze kilkakrotnie odwołuje się do zasad basu cyfrowanego. Omawiając zasady modulacji i rolę kadencji, podaje przykład fragmentu preludium jednogłosowego, po czym osobno przedstawia jedną z kadencji tego preludium wraz z dwiema możliwymi partiami basu cyfrowanego. Następnie pokazuje przykładową modulację z zastosowaniem kadencji doskonałej i niedoskonałej, której towarzyszy linia basu. Ponadto na końcu traktatu umieszcza dwa preludia (w tonacji majorowej i minorowej), o których pisze we wstępie, że są to preludia rozległe i wypracowane, zawierające kadencje na wszystkich stopniach gamy, do których załącza bas dla zadowolenia tych, którzy lubią harmonię. To pokazuje, że Hotteterre nie uważał znajomości basu cyfrowanego za wiedzę konieczną do tworzenia preludium, jednakże trzeba wziąć pod uwagę klarowność stylu muzycznego i osłuchanie się z zasadami ówczesnej harmonii, które prawdopodobnie częściowo wytyczały pomysły muzyczne powstające w wyobraźni muzyka.

Odwołując się do Corrette'a, który jedynie zaznacza możliwość krótkiego preludium z towarzyszeniem basu, należy postawić sobie pytanie, jak mogło ono przebiegać. Na podstawie opisów i analizy przykładów z traktatów Freillon-Ponceina oraz Hotteterre'a można wyciągnąć wniosek, iż krótkie preludia są utrzymane wyłącznie w tonacji głównej, zaś modulacje mogą być stosowane w trochę dłuższych. Konfrontując ten wniosek z zapisem Corrette'a, można stwierdzić, że preludia z towarzyszeniem basu były utrzymane wyłącznie w tonacji głównej. Wspólne improwizowanie nie jest łatwe, gdyż każdy z instrumentalistów może mieć inną wizję przebiegu preludium, dlatego też musiała być zastosowana ogólnie obowiązująca zasada, prawdopodobnie reguła oktawy.

Kompilując przedstawione informacje na temat preludium I połowy XVIII wieku, można sformułować pewne ogólne zasady:

- 1) preludia były improwizowane w trakcie gry;
- 2) ich rolą było wprowadzenie do tonacji, wprowadzenie do następującego utworu;
- 3) mogły być wykonywane solo lub z akompaniamentem, przy czym prawdopodobnie te drugie były krótsze i utrzymane w tonacji zasadniczej;
- 4) mogły mieć dowolną długość, jak też charakter i tempo, przy czym dominowało tempo umiarkowane;
- 5) styl uzależniony był od charakteru; preludia o spokojnym charakterze przypominały stylistycznie preludia skomponowane, zaś te o weselszym charakterze odznaczały się większą motorycznością;
- 6) preludia charakteryzowały się swobodą rytmiczną, ale nie brakiem metryczności;
- 7) rozpoczynały się którymś ze składników akordu I stopnia gamy, często z użyciem przedtaktu lub rozpoczęciem po pauzie, a kończyły się zazwyczaj toniką;

8) preludia były w całości utrzymane w tonacji zasadniczej lub mogły modulować, ale zakończenie musiało być w tonacji wyjściowej; dozwolone były wszystkie dobrze brzmiące zmiany tonacji, ale dominowały modulacje do tonacji dominanty oraz tonacji równoległej;

9) głównym sposobem wprowadzenia nowej tonacji był jej dźwięk prowadzący, zaś jej utwierdzeniu służyło zastosowanie kadencji;

10) kwestia ornamentacji nie jest do końca wyjaśniona, gdyż jej rodzaj zależał od kompozytora; współczesny wykonawca może sugerować się ornamentacją używaną przez danego kompozytora lub opierać się na kompilacji wiedzy na temat ornamentacji w danym okresie;

11) znajomość basu cyfrowanego nie była niezbędna do preludiowania na flecie, gdyż przestudiowanie licznych przykładów dostarczało wielu pomocnych schematów, jednakże znajomość reguły oktawy wydaje się pomocna w tworzeniu własnych improwizacji solowych.

Styl preludiów improwizowanych w tym okresie posiada dwa wyraźne wpływy: stylu galant³⁹ i techniki basu cyfrowanego. Są to utwory solowe tworzone w czysto melodycznym stylu, mogące reprezentować całą paletę powszechnie znanych afektów, których linia melodyczna, oparta na zasadach harmonii tego okresu, wzbogacona jest ornamentacją charakterystyczną dla czasu dojrzałego baroku francuskiego.

Wirtuozeria jako nowa cecha preludiowania w II połowie XVIII wieku

***Méthode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flute traversière, du Violon, du Pardessus de Virole, de la Vielle et de la Musette* Toussainta Bordeta**

Toussaint Bordet, według Fétisa⁴⁰, flecista mieszkający w Paryżu ok. połowy XVIII wieku, autor dwóch koncertów fletowych, napisał traktat⁴¹, który zawiera omówienie podstawowych zasad muzyki w sposób przystępny dla osoby początkującej. Dzieli się on na część teoretyczną i praktyczną, zawierającą przykłady utworów dwugłosowych, na których adept może się wprawiać przed graniem trudniejszego repertuaru. Część teoretyczna obejmuje podstawy gry na instrumentach umieszczonych w tytule traktatu oraz wiele zagadnień z zakresu podstaw muzyki, takich jak klucze, znaki przykluczowe, wartości rytmiczne, podstawowe rodzaje artykulacji, oznaczenia muzyczne, oznaczenia metrum, kwestie związane z tonacjami i transponowaniem utworów. Wśród podstawowych zagadnień muzycznych znalazły się również preludia⁴², co sugeruje, że stosowano je powszechnie – przynajmniej we Francji – i że umiejętność ich wykonywania była oczywistym elementem podstawowego procesu kształcenia muzycznego.

³⁹ B. B. Mather, D. Lasocki, dz. cyt., s. 12.

⁴⁰ F. J. Fétis, Bordet, hasło w: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 2, wyd. II, Paris 1875, s. 27, przedruk z oryginału (druk anastatyczny) Culture et Civilisation, Bruxelles 1963.

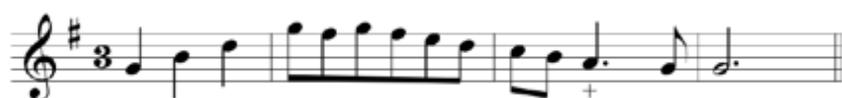
⁴¹ T. Bordet, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flute traversière, du Violon, du Pardessus de Virole, de la Vielle et de la Musette*, Paris 1755.

⁴² Tamże, s. 15–16.

Bordet, podobnie jak Hotteterre, rozróżnia dwa rodzaje preludium: przemyślany i „skomponowany zgodnie z regułami” (fr. *composée dans les règles*) utwór muzyczny, jak *ritournelle* w operach i kantatach, oraz prawdziwe preludium, czyli improwizowane, którego zręczny muzyk używa, aby popisać się swoim talentem i umiejętnościami gry na instrumencie. Kunszt ten polega na przechodzeniu przez różne tonacje (w obu trybach), skończywszy w tonacji zasadniczej, tak aby zmiany te były prawie niezauważalne. Autor zakłada, że ten rodzaj improwizacji może służyć czystej rozrywce albo przygotowywać wykonanie konkretnego utworu. W tym drugim przypadku niezbędne jest właściwe określenie jego tonacji. Bordet tym samym potwierdza nadal aktualną pierwotną rolę preludium jako przygotowania do następującego po nim utworu, jednocześnie wskazując wprost na jego opisowy charakter.

Bordet nie jest zwolennikiem stosowania reguł w improwizowanym preludium, gdyż według niego nie daje to dobrego efektu. Preludia w zależności od chęci wykonawcy mogą być krótsze lub dłuższe, jednak – podobnie jak u Corrette’a – okazuje się, że w przypadku preludium akompaniowanego lepsza jest krótka forma, w której nie trzeba na siebie wzajemnie czekać, wywołując znudzenie.

Bordet podaje jeden szablon budowy preludium we wszystkich tonacjach (do 7 znaków przykluczowych⁴³) z rozróżnieniem na dwa tryby: majorowy (przykład 23) i minorowy (przykład 24). Szablon ten to akord zasadniczy budowany w górę od toniki przez zakres jednej oktawy. Potem następuje zejście w dół na dźwięk prowadzący, powrót w górę na tonikę i zejście po dźwiękach gamy aż do toniki, po czym na zakończenie pojawia się kadencja (tryl na drugim stopniu z rozwiązaniem na tonikę). Podobnie jak Hotteterre Bordet podkreśla, że w trybie minorowym, idąc w górę, stosuje się sekstę i septymę wielką (odmiana dorycka), a podczas zejścia w dół występuje seksta i septyma mała (odmiana eolska).



Przykład 23. Szablon preludium Bordeta w tonacji majorowej [T. Bordet, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique...*, s. 16]



Przykład 24. Szablon preludium Bordeta w tonacji minorowej [T. Bordet, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique...*, s. 16]

⁴³ Autor wprawdzie podaje szablon we wszystkich tonacjach, jednakże przy każdej tonacji umieszcza komentarz na temat powszechności jej stosowania.

Szablon ten może stanowić całe preludium, ale można je także przedłużyć lub urozmaicić na tyle, na ile pozwala nam nasza wyobraźnia, dostarczając nowych pomysłów. Jednakże, jeśli tylko to możliwe, zawsze należy kierować się w wyborze melodyjnością, aby móc sprawić przyjemność zarówno publiczności, jak i sobie samemu.

L'art de la flute traversiere Charlesa de Lusse'a⁴⁴

Kolejnym chronologicznie źródłem informacji na temat stylu preludium w II połowie XVIII wieku jest *L'art de la flute traversiere*⁴⁵ Charlesa de Lusse'a. Jest to podręcznik gry na flecie poprzecznym, zawierający omówienie podstaw technicznych gry (palcowanie, zadęcie, głoski artykulacyjne), jak również podstawowych oznaczeń muzycznych, ozdobników, wibracji i alikwotów. Ponadto autor umieszcza szereg ćwiczeń o charakterze etud, dwanaście wirtuozowskich kaprysów (lub kadencji) oraz dwadzieścia preludium w różnych tonacjach⁴⁶.

Jego preludia są dość krótkie, rozpoczynające się od dźwięku I lub III stopnia gamy, utrzymane w tonacji zasadniczej z dużą rolą akordu dominanty. W początkowej części preludium de Lusse zawsze stosuje technikę opartą na pasażach, wykorzystując dźwięki akordu I stopnia gamy w różnych wariantach rytmicznych. Czasami posługuje się tą techniką również w dalszej części preludium, przechodząc przez akord dominanty, a całość wzbogacając dźwiękami przejściowymi i różnymi alteracjami. Zazwyczaj po pierwszej części opartej na pasażach następuje część wykorzystująca głównie ruch sekundowy, pochody tercjowe lub chromatykę w postaci szybkich, mniej lub bardziej zrytmizowanych biegników (przykłady 25, 26 i 27).



Przykład 25. Preludium nr 1 w tonacji C-dur de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]

⁴⁴ Francuski kompozytor, flecista i autor rozpraw o muzyce. W jego dziełach oraz źródłach mu współczesnych występuje jako: Mr. De-Lusse, de Lusse, Delusse lub używając wyłącznie inicjałów D. L. Imię Charles pojawia się u Fétisa w jego *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*; por. J. M. Bowers, *Lusse, de*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/17206> [dostęp: 22.01.2016].

⁴⁵ Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, Paris 1761.

⁴⁶ Trzeba podkreślić, że de Lusse był ważną postacią francuskiej szkoły fletowej z uwagi na swoje eksperymenty w zakresie technik wykonawczych. W swoich utworach wykorzystuje skomplikowane rytmy oraz wyższe rejestry fletu na dłuższych odcinkach muzycznych w porównaniu z wcześniejszymi kompozytorami. Ponadto jako pierwszy stosuje na flecie alikwoty oraz ćwierćtony; por. J. M. Bowers, dz. cyt.



Przykład 26. Preludium nr 5 w tonacji D-dur de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]



Przykład 27. Preludium nr 18 w tonacji b-moll de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 26]

W wielu preludiach de Lusse'a tuż przed zakończeniem pojawia się biegnik opadający z wysokiego rejestru do niskiego, po czym następuje zatrzymanie się na piątym stopniu i skok kwinty lub duodecymy w górę, tryl na nucie będącej dźwiękiem prowadzącym w dół do toniki i rozwiązanie na tonikę (przykłady 28 i 29).



Przykład 28. Preludium nr 4 w tonacji g-moll de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]



Przykład 29. Preludium nr 17 w tonacji B-dur de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 26]

De Lusse poza wirtuozowskimi biegnikami chętnie wykorzystuje akordy zapisane w postaci pionów dźwiękowych, jak i zrytmizowanych pasaży. Pomimo braku linii basu można w nich zauważyć następstwo takich akordów jak akord $\frac{6}{4}$ oparty na V stopniu gamy, z przejściem na $\frac{5}{4}$ i $\frac{5}{3}$ (przykłady 30 i 31).



Przykład 30. Preludium nr 6 w tonacji d-moll de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]



Przykład 31. Preludium nr 8 w tonacji a-moll de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]

Jeden z przykładów (przykład 32) w całości oparty jest na pasażach i przypomina swą budową *trait* typu *arpegé* Hotteterre'a. Akordy budowane są na dźwiękach gamy, schodzącej w dół od toniki do toniki, jednakże w porównaniu z przykładami Hotteterre'a harmonia uległa delikatnym zmianom.



Przykład 32. Preludium nr 10 w tonacji e-moll de Lusse'a [Ch. de Lusse, *L'art de la flute traversiere*, s. 25]

De Lusse swoimi preludiami prezentuje prawdopodobnie to, co Bordet opisywał jako rozwinięcie jego szablonu preludium. Pod względem długości i budowy jego preludia przypominają niektóre przykłady Corrette'a. Jednakże w przeciwieństwie do preludów Corrette'a przykłady de Lusse'a pozbawione są metrum, kresek taktowych; występują w nich za to kwintole, sekstole, biegniki w szybkich wartościach rytmicznych, chromatyka i akordy, wskazujące na znacznie większą swobodę rytmiczną i szybsze tempo wykona-

nia. Ponadto de Lusse umieszcza także przykłady w niezwykle trudnych tonacjach, jak Fis-dur, b-moll czy f-moll, co sugeruje wyższy poziom techniczny jego gry, możliwe, że również flecistów jemu współczesnych.

***Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* A. Vanderhagena**

Ostatnie dziesięciolecie XVIII wieku przynosi trzy cenne źródła informacji na temat sztuki preludowania na flecie w tym okresie, które zostaną kolejno omówione. Pierwszym z nich jest podręcznik Amand Vanderhagena⁴⁷ *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*⁴⁸. Autor umieszcza w nim rozdział o preludiach, w którym pisze na wstępie, że zamieszczone przykłady są raczej pewną podstawą do preludowania niż właściwymi preludiami, a „reszta zależy od zdolności ucznia”⁴⁹.

Vanderhagen umieszcza piętnaście przykładowych preludiów, z czego osiem jest utrzymanych w tonacjach majorowych (C, D, E, Es, F, G, A, B), a siedem w minorowych (c, d, e, f, g, a, h). Długością i kształtem frazy przypominają one wiele preludiów de Lusse’a, jednak nie ma w nich akordów, arpeggiowania, a użyte tonacje mają nie więcej niż cztery znaki przykluczowe. Swoboda rytmiczna podkreślona jest nie tylko przez brak oznaczeń metrycznych (jak u de Lusse’a), ale także poprzez częste zastosowanie fermat oraz oznaczeń słownych, określających tempo wykonania danego fragmentu preludium (przykłady 33, 34, 35).

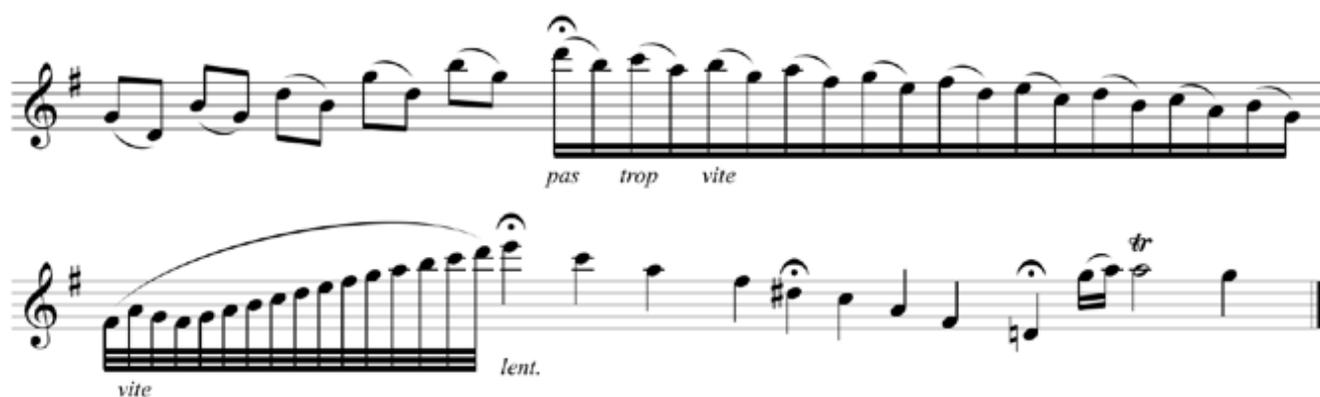


Przykład 33. Preludium D-dur Vanderhagena [A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*, s. 25]

⁴⁷ Amand Vanderhagen był flamandzkim klarncistą, urodzonym w 1753 roku w Antwerpii, który po edukacji w Brukseli przeniósł się w 1785 roku do Paryża, gdzie pracował jako klarncista i fagocista w królewskim zespole Gardes-Françaises. Znany jest jako autor pierwszego podręcznika gry na klarncie *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* (Paris 1785). Oprócz niego napisał *Nouvelle méthode de clarinette* (Paris 1798), *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois* (Paris c1792) i omawiany podręcznik gry na flecie *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* (Paris 1790) oraz jego późniejszą poprawioną wersję – *Nouvelle méthode de flûte* (Paris c1798); por. F. G. Rendall/Hervé Audéon, *Vanderhagen, Amand*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/28989> [dostęp: 14.02.2016].

⁴⁸ A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*, Boyer, Paris c1790.

⁴⁹ Tamże, s. 25.



Przykład 34. Preludium G-dur Vanderhagena [A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 26]



Przykład 35. Preludium B-dur Vanderhagena [A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 26]

Każde z preludiów Vanderhagena jest utrzymane w ramach jednej tonacji, z podkreśleniem roli akordu septymowego (ew. nonowego) na V stopniu gamy. W tonacjach molowych często pojawiają się krótkie zwroty z dźwiękiem prowadzącym do tonacji równoległej, ale zmiany te nie są utwierdzone kadencją i szybko następuje powrót do tonacji głównej.

Analizując przykłady Vanderhagena, można zauważyć pewne schematy budowy preludium. Prawie wszystkie preludia (z wyjątkiem ostatniego zaczętego od V stopnia) rozpoczynają się od toniki, po czym następuje ruch melodii w górę, najczęściej do dźwięku I lub V stopnia gamy (często z fermatą), następnie w dół, po czym znów w górę (często wyżej niż za pierwszym razem) i zejście w dół na kadencję końcową (tryl na dźwięku na II stopniu gamy z przejściem na tonikę). Preludia Vanderhagena dostarczają schematów prowadzenia frazy w górę i w dół, zarówno z wykorzystaniem pasaży, ruchu w tercjach, jak i ruchu sekundowego (przykłady 36–39).



Przykład 36. Podstawowe sposoby prowadzenia frazy w górę przy użyciu pasaży u Vanderhagena [1) a-moll 2) h-moll 3) C-dur 4) Es-dur] [fragmenty preludiów A. Vanderhagena z *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 25–26]

Przykład 37. Podstawowe sposoby prowadzenia frazy w górę w ruchu sekundowym u Vanderhagena [1) B-dur 2) D-dur 3) F-dur 4) g-moll 5) f-moll 6) A-dur] [fragmety preludiów A. Vanderhagena z *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 25-26]

Przykład 38. Inne sposoby prowadzenia frazy w górę u Vanderhagena [1) E-dur 2) d-moll 3) e-moll] [fragmety preludiów A. Vanderhagena z *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 25-26]

Przykład 39. Podstawowe sposoby prowadzenia frazy w dół u Vanderhagena [1) C-dur 2) D-dur 3) g-moll 4) G-dur 5) d-moll 6) e-moll] [fragmety preludiów A. Vanderhagena z *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 25-26]

Ruch sekundowy w tonacjach minorowych w górę odbywa się z użyciem odmiany harmoniczej lub doryckiej gamy minorowej, zaś w dół za pomocą odmiany eolskiej lub harmoniczej (przykłady 40 i 41).



Przykład 40. Preludium c-moll Vanderhagena [A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 26]



Przykład 41. Preludium a-moll Vanderhagena [A. Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée...*, s. 26]

Można zauważyć zasadę kontrastów w zakresie zestawiania poszczególnych schematów. Jeśli pierwsze poprowadzenie frazy w górę odbyło się z użyciem skoków (pasaż), drugie wykorzystuje raczej ruch sekundowy (często w szybszym tempie), i odwrotnie. Podobne zróżnicowanie odnajdujemy w zestawieniu części wznoszącej i opadającej frazy. Elementem kontrastującym jest także tempo – naprzemiennie występują fragmenty wolne i szybkie, a zmiany te zachodzą stosunkowo często, biorąc pod uwagę długość przykładów.

Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte François Devienne'a

Kolejnym podręcznikiem gry na flecie zawierającym przykłady preludium, wydanym cztery lata później w Paryżu, jest *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*⁵⁰ François Devienne'a – francuskiego flecisty i fagocisty, kompozytora oraz pierwszego wykładowcy fletu w paryskim konserwatorium⁵¹. Dzieło to dostarcza wielu nowych informacji o cechach preludium końca XVIII wieku. Podręcznik zawiera uwagi dotyczące technicznych aspektów gry na flecie poprzecznym, podstaw muzyki, używanych rodzajów artykulacji, a także zbiór utworów na dwa flety: 20 arii, 18 duetów i 6 sonat. Zamieszczone

⁵⁰ F. Devienne, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, Paris 1794.

⁵¹ W. Montgomery, *Devienne François*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/07688> [dostęp: 22.01.2016].

Niektóre preludia są krótsze i technicznie łatwiejsze, utrzymane w jednej tonacji (przykład 43), inne dłuższe i zarazem wymagające większych umiejętności i lepszej techniki gry, gdyż cechuje je wirtuozeria oraz modulacje (przykład 44).



Przykład 43. Preludium c-moll Devienne'a [F. Devienne, *Nouvelle Méthode...*, s. 48]

Przykład 44. Preludium C-dur Devienne'a [F. Devienne, *Nouvelle Méthode...*, s. 48]

Najczęstsze modulacje to: przejście do molowej tonacji równoległej (VI stopnia) i powrót przez subdominantę molową drugiego stopnia i dominantę do toniki lub przejście do IV stopnia i powrót przez dominantę septymową/nonową wtrąconą do dominanty i rozwiązanie na tonikę. Zakończenie stanowi fermata na dźwięku V stopnia, po czym następuje tryl (czasem poprzedzony biegnikiem) na dźwięku na II stopniu z rozwiązaniem na tonikę.

Kształt frazy jest inny niż w preludiach wcześniej omawianych autorów. Linia melodyczna składa się z kilku odcinków muzycznych, zbudowanych z powtarzanych kilkakrotnie sekwencji melodycznych i/lub rytmicznych. Fragmenty wykorzystujące ruch sekundowy przechodzą w odcinki oparte w całości na dużych interwałach, jak na przykład sekwencje decym. Ponadto Devienne wykorzystuje znacznie wyższe rejestry fletu, nawet do a^3 (przykłady 45 i 46).



Przykład 45. Preludium A-dur (1) Devienne'a [F. Devienne, *Nouvelle Méthode...*, s. 62]



Przykład 46. Preludium A-dur (2) Devienne'a [F. Devienne, *Nouvelle Méthode...*, s. 68]

Warto też zauważyć, że preludia te są zawsze jednogłosowe, mimo iż sonaty są duetami, tak jakby autor wyraźnie nie był zwolennikiem preludowania zespołowego. Być może wynika to z wirtuozerii preludiów tego okresu, która utrudnia wspólne improwizowanie.

***Nouvelle Méthode De Flute* Amanda Vanderhagena**

Około 1799 pojawiła się nowa wersja podręcznika Vanderhagena⁵³, w której rozdział o preludiach został rozszerzony o część teoretyczną i zupełnie nowe przykłady preludiów. Vanderhagen wyjaśnia na początku, że preludium to przede wszystkim swobodna improwizacja, niezależna od żadnego utworu, ale dodaje też, że dzięki niemu możemy zaanonsować tonację, w której będziemy grać. Preludium rozumiane jest jako artystyczne

⁵³ A. Vanderhagen, *Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Pleyel, Paris c1799.

przejście przez szereg modulacji, uzależnione od możliwości i umiejętności grającego. Rozpocząć można od dowolnej tonacji (fr. *ton*), do której trzeba zawsze powrócić na zakończenie preludium⁵⁴, przy czym informacja ta dotyczy raczej swobodnej improwizacji nie przygotowującej do żadnego utworu.

Autor jest wyraźnym zwolennikiem preludowania solowego i krytykuje hałas, jaki powstaje w wielu orkiestrach, kiedy wszyscy próbują grać jednocześnie. Niestety nie wspomina o improwizacji w zespole o małym składzie.

Vanderhagen umieścił w swojej rozprawie osiem preludiumów w tonacjach majorowych (C, D, E, Es, F, G, A i B) i tyle samo w tonacjach minorowych (c, d, e, fis, f, g, a, h). Są to te same tonacje, jakich użył w pierwszym podręczniku, wzbogacone o jedną więcej – fis-moll.

Kolejną nowością jest umieszczenie pasażu i gamy przed preludiami (przykład 47), co stanowi ewidentne nawiązanie do przykładów u Devienne'a.

Przykład 47. Preludium E-dur Vanderhagena poprzedzone pasażem oraz gamą [A. Vanderhagen, *Nouvelle Méthode De Flute...*, s. 66]

Gama minorowa występuje również zawsze w odmianie melodycznej, zaś akord toniczny z zejściem na dźwięk prowadzący (taki jak u Devienne'a) został wzbogacony o akord dominanty septymowej w dół. Przejście to następuje przez tercję lub kwintę akordu tonicznego na septymę akordu na V stopniu (przykład 48).

⁵⁴ fr. „Préluder c'est parcourir avec art. plusieurs échelles et modulations, en prenant d'abord pour base un ton quelconque qu'on module selon son génie, mais auquel il faut toujours revenir pour terminer le prélude”.

The image displays two sets of musical exercises for flute, each consisting of three parts: 'Acc. parfait', 'Gamme', and 'Prélude'. The first set is in E minor (one sharp) and the second set is in F minor (two sharps). Each 'Acc. parfait' section shows a simple ascending and descending scale. The 'Gamme' sections show more complex melodic lines with various intervals and accidentals. The 'Prélude' sections are more elaborate, featuring slurs, ties, and various rhythmic patterns.

Przykład 48. Preludia e-moll i fis-moll Vanderhagena prezentujące 2 rozwiązania poprowadzenia pasażu [A. Vanderhagen, *Nouvelle Méthode de Flute...*, s. 68]

Pod względem użytych schematów melodycznych przykłady te są bardzo podobne do preludiów z pierwszej wersji *Méthode*, jednakże autor nie stosuje już określeń opisujących tempo, fermaty są znacznie rzadziej używane (prawie wszystkie zastosowane są na pierwszym dźwięku preludium i/lub na dźwięku na piątym stopniu po pasażu w górę), a najszybsze występujące wartości rytmiczne to szesnastki. Harmonia opiera się na akordach triady harmoniczej (z dominantą septymową lub nonową), a przebiegi wznoszące w tonacjach minorowych nadal wykorzystują odmianę dorycką lub harmoniczną gamy. Vanderhagen sam pisze, iż są to raczej szkice preludiów, a osoby, którym wydają się one zbyt proste, mogą potraktować je jako przykład, wzór. Z drugiej strony młodym adeptom sztuki improwizacji poleca stosowanie w miejscu preludium samego akordu lub gamy.

Podsumowując informacje z omówionych źródeł z II połowy XVIII wieku, można zauważyć wzrost wirtuozerii w improwizowanych preludiach (trudniejsze tonacje, szybsze wartości rytmiczne, biegniki diatoniczne i chromatyczne) oraz większą swobodę rytmiczną (brak metrum i kresek taktowych, częste fermaty i zmiany tempa w ramach jednego preludium). Większość preludiów utrzymana jest w tonacji zasadniczej z podkreśleniem roli akordów na IV i V stopniu. Czasami następuje małe odchylenie do równoległej tonacji minorowej. Typowe zakończenie preludium to zatrzymanie na dźwięku na V stopniu i tryl na II stopniu z rozwiązaniem na tonikę. W tym okresie zanika ornamentacja charakterystyczna dla francuskiego baroku, którą zastępują sekwencje melodyczno-rytmiczne i biegniki. Nie można również odnaleźć palety afektów określających każde barokowe preludium, przez co widoczne jest pewne ich ujednoczenie w zakresie charakteru. Długość zapisanych preludiów prawie się nie zmienia, inaczej niż czas trwania – z powodu stosowania szybszych wartości rytmicznych. Jednakże wpływ na ostateczne brzmienie ma również indywidualne podejście do fermat.

Między 1755 a końcem XVIII wieku prawdopodobnie następuje zaniechanie omawianego przez Corrette'a zjawiska preludowania zespołowego na rzecz silnej preferencji improwizacji solowej.

Umieszczenie zagadnienia preludowania wśród nauczanych podstaw muzyki potwierdzałoby, iż stanowiło ono elementarną umiejętność muzyków. Mniej wprawnym sugerowano użycie prostego pasażu lub gamy w tonacji utworu (Vanderhagen 1799), bardziej zaawansowanym – krótkiego preludium podobnego do omówionych przykładów, ale poza wskazaniem dotyczącym rozpoczęcia i skończenia w tonacji utworu nie istniały żadne reguły dla osób o dużej zdolności improwizacji.

Rousseau w 1768 roku definiował preludowanie jako śpiewanie lub zagranie kilku dość krótkich, nieregularnych pasaży, przechodzące przez podstawowe dźwięki tonacji w celu zaanonsowania utworu oraz sprawdzenia głosu lub ułożenia rąk na instrumencie, zaś autorzy omówionych podręczników podkreślali również czynnik popisowy improwizowanych preludiów. Praktyka improwizacji przed każdą częścią sonaty w tym okresie wydaje się potwierdzać obie funkcje preludiów. Corrette, pozwalając na użycie początkowych taktów utworu jako preludium, może brać jeszcze pod uwagę zgodność charakteru preludium i następującego utworu, czego nie można już odnaleźć w przykładach z późniejszych źródeł.

Zakończenie

Przedstawione informacje i analizy przykładów preludiów dostarczają wielu cennych informacji na temat praktyki preludowania w XVIII wieku. Preludia były improwizowane w trakcie gry. Miały za zadanie przede wszystkim wprowadzić słuchaczy do tonacji utworu, ale również umożliwić przygotowanie się muzyków (zarówno śpiewaków, jak i instrumentalistów) pod względem technicznym do wykonania utworu (przygotowanie aparatu wykonawczego). Ponadto preludia improwizowano niezależnie od utworu wyłącznie dla rozrywki i w celu popisania się swoimi umiejętnościami. Wydaje się, że takie zastosowanie preludiów było szczególnie popularne w II połowie XVIII wieku, kiedy dawały one wirtuozom dodatkową możliwość zaprezentowania talentu w zakresie improwizacji i swojej biegłości technicznej. Wtedy również zaczęto preludować każdą z części sonaty.

Preludia z I połowy XVIII wieku były bardzo zróżnicowane pod względem charakteru i prezentowały różne afekty, dzięki czemu mogły stanowić wprowadzenie do charakteru utworu. Cechowała je pewna swoboda rytmiczna, ale w ramach ustalonego metrum. W II połowie XVIII wieku preludia stały się bardziej szablonowe, często podobne do ćwiczeń technicznych, w ramach których różne charaktery/tempa pojawiały się wyłącznie jako krótkie odcinki. Wzrosła ich swoboda rytmiczna i wirtuozeria, przejawiająca się brakiem podziału metrycznego oraz stosowaniem szybkich biegników i pasaży wykorzystujących intensywniej najwyższy rejestr fletu.

Wielu autorów podkreślało, że nie ma reguł dla preludiów improwizowanych, gdyż zależą one od wyobraźni wykonawcy, jednakże niektórzy formułowali pewne ogólne zasady. Preludia poprzedzające utwór musiały być utrzymane w jego tonacji, zwłaszcza początkowa i końcowa część. Zalecane były modulacje, ale tylko wtedy, gdy potrafiło się je przeprowadzić umiejętnie. Osobom jeszcze niewprawnym w preludowaniu Corrette zalecał stosowanie kilku początkowych taktów utworu. Vanderhagen zaś sugerował użycie samego pasażu lub gamy, które stanowiły jednocześnie podstawę zaprezentowanych szablonów kompozycyjnych dla preludium, zarówno w pierwszej, jak i w drugiej połowie XVIII wieku. W preludiach z okresu baroku często występowały modulacje oraz widoczny był wpływ techniki basu cyfrowanego na ich przebieg. Pod koniec XVIII wieku harmonia preludiów uległa uproszczeniu. Przykłady były utrzymane w jednej tonacji, oparte na akordach triady harmoniczej.

Do 1755 roku pojawiły się nieliczne przykłady i wzmianki dotyczące preludowania zespołowego, sugerujące krótką improwizację, utrzymaną raczej w jednej tonacji. Jednak ta praktyka prawdopodobnie zanikła w II połowie XVIII wieku.

Sztuka preludowania była opisywana w podręcznikach wśród podstawowych zagadnień muzycznych, co sugeruje, iż stanowiła jedną z podstawowych umiejętności muzyków w XVIII wieku. Preludia poza stwarzaniem możliwości popisania się swoimi umiejętnościami służyły wprowadzeniu słuchaczy do tonacji i często do charakteru utworu. W dzisiejszych czasach, gdy powraca się do dawnych praktyk wykonawczych, wykonując utwory

z minionych epok, warto zwrócić uwagę również na zapomnianą praktykę preludowania utworów. Dzisiejsi słuchacze mieliby możliwość lepszego odbioru dzieła, gdyby zostali do niego przygotowani przez wykonawcę. W ramach jednego koncertu wykonywane są zazwyczaj utwory w różnych tonacjach, a każda taka zmiana wydaje się wystarczającym uzasadnieniem dla powtórnego preludowania. Z punktu widzenia dzisiejszego wykonawcy preludium może okazać się niezwykle pomocne w określeniu warunków akustycznych sali koncertowej (które często ulegają zmianie po przybyciu publiczności), a także przy zmianie typu instrumentu w trakcie koncertu, umożliwiając szybkie zapoznanie się z jego intonacją oraz przygotowanie techniczne (dopasowanie układu ust do otworu zadęciowego, ułożenie palców na kłapach itp.). Dla osób, które potrafią improwizować, preludium jest także wyjątkową okazją do popisania się tą umiejętnością przed publicznością.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Bordet Toussaint, *Méthode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flute traversière, du Violon, du Pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette; Leur accord, quelques observations sur la touche des dits Instruments et des leçons simples, mesurées et veriées, suivies d'un Recueil d'Aires en duo faciles et connus pour la plus-part*, Paris 1755.

Brossard Sébastien de, *Preludé, Intrada*, hasła w: tegoż, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez*, Paris 1703.

Corrette Michel, *Methode Pour apprendre aisément à jouër de la Flute traversiere Avec des Principes de Musique et les Brunettes*, Paris, Lyon c1740.

Corrette Michel, *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere avec les principes de Musique des Ariettes et autres Jolie Airs en Duo (...)* Nouvelle édition, revûe corrigée et augmentée de la Game du Haut-bois et de la Clarinette, c1753.

Dandrieu Jean-François, *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris 1718.

De Lusse [Charles], *L'art de la flute traversiere*, Paris 1761.

Devienne François, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, Paris 1794.

Fétis François-Joseph, *Bordet*, hasło w: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 2, wyd. II, Paris 1875, s. 27, przedruk z oryginału (druk anastatyczny): Culture et Civilisation, Bruxelles 1963.

Freillon-Poncein Jean-Pierre, *La veritable maniere d'apprende a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*, Paris 1700.

Hottererre Jacques Martin, *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois et autre Instruments de Dessus*, Paris 1719.

Hotteterre Jacques Martin, *Premier livre de pieces pour la flûte-traversiere, et autres Instruments, avec la basse*, Paris 1715.

Hotteterre Jacques Martin, *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris 1707; tłumaczenie polskie: *Zasady gry na flecie poprzecznym, flecie podłużnym i na oboju*, tłum. Magdalena Pilch, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2013.

Rousseau Jean-Jacques, *Prélude, Préluder*, hasła w: tegoż, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.

Vanderhagen Amand, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flute*, Boyer, Paris c1790.

Vanderhagen Amand, *Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Pleyel, Paris c1799.

Opracowania:

Bania Maria, *The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century*, "The Consort" 2014, t. 70.

Bowers Jane M, *Lusse, de*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/17206> [dostęp: 22.01.2016].

Christensen Thomas, *The „Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice*, "Acta Musicologica" (lipiec-grudzień), 1992, t. 64, z. 2.

Ferguson Howard, *Prelude*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 15, London–New York 1980.

Fuller David, Gustafson Bruce, *Corrette, Michel*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06563> [dostęp: 5.11.2015].

Lasocki David, *Freillon-Poncein Jean-Pierre*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40819> [dostęp: 5.11.2015].

Ledbetter David, Ferguson Howard, *Prelude*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302> [dostęp: 5.11.2015].

Mather Betty Bang, Lasocki David, *The Art of Preluding 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*, McGinnis & Marx, New York 1984, wyd. wznowione 2010.

Miller Leta E., *C.P.E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon: Composition and Improvisation in Late Eighteenth Century Germany*, "Early Music" 1995, XXIII/1.

Montgomery William, *Devienne François*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/07688> [dostęp: 22.01.2016].

Powell Ardal, *The flute*, Yale University Press, New Haven and London 2002.

Rendall F. G./Audéon Hervé, *Vanderhagen, Amand*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/28989> [dostęp: 14.02.2016].

Wachsmann Klaus i inni, *Lute*, hasło w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074pg5> [dostęp: 16.12.2015].