

ORNAMENTACJA W MUZYCE OD XVI WIEKU DO POŁOWY XVIII STULECIA, CZĘŚĆ I

Sklonność do improwizacji i ozdabiania melodii, wpływająca na jej strukturę różnorodnymi środkami jest i zawsze była częścią ludzkiej natury, jak pisze Leopold Mozart we wstępie rozdziału o przednutkach: „Nie można zaprzeczyć, że nawet zwykły chłop ozdabia swą chłopską melodię appogiaturami [...] sama natura skłania go siłą do tego”¹.

Ta myśl Mozarta odzwierciedla ogólny pogląd epoki, w której zarówno od muzyka instrumentalisty, jak i wokalisty wymagano umiejętności związanych z implementowaniem własnych zdobień podczas wykonywania utworów muzycznych. Przestrzegano jednocześnie przed przekraczaniem pewnej granicy „dobrego smaku” i zachęcano do szanowania ogólnie znanych i skrupulatnie kodyfikowanych w źródłach teoretycznych reguł ornamentacji, co jednak nie oznaczało ograniczenia swobody doboru środków czy pewnej dowolności w praktyce muzycznej ornamentacji.

Jednym z istotnych elementów składających się na praktyki ornamentacyjne są drobne formuły zdobnicze i ornamenty, z których wybrane zostaną przedstawione w kolejnych częściach cyklu artykułów poświęconego zagadnieniom wykonawczym muzyki dawnej². Cykl ten ma w zamyśle autora stanowić zebrany w jednym miejscu przekrój zasad rządzących owymi małymi ozdobnikami i ich rozwojem ujętym w porządku chronologicznym od XVI do pierwszej połowy XVIII wieku w (subiektywnie) wybranych, najważniejszych źródłach historycznych.

W pracy nad zagadnieniami wykonawczymi wybranych ornamentów autor korzystał zarówno z literatury dostępnej w języku polskim, jak i angielskim, a także w pewnym stopniu z dostępnych w internecie źródeł historycznych. Zamieszczone zostały także odnośniki do niektórych z nich, z których nie korzystano bezpośrednio podczas pisania niniejszego artykułu w miarę ich dostępności. Głównym źródłem anglojęzycznym jest niezwykle rozbudowana i wnikliwa praca Fredericka Neumanna *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*³. Neumann dociera do wszystkich znanych (do daty pierwszej publikacji – 1978 roku) źródeł historycznych dotyczących ornamentów, wnikliwie je analizując oraz podważając utarte w XX wieku schematy i opinie odnoszące się do ich wykonywania. Jest to jednocześnie praca pod wieloma względami kontrowersyjna, której lektura wymaga od czytającego pewnej znajomości źródeł historycznych, aby skonfrontować je z panującymi w dniu

¹ L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Poznań 2007, s. 287.

² Tekst ten i kolejne jego części powstały pierwotnie jako praca dyplomowa autora, obroniona na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w 2013 roku. P. Wiśniewski, *Zagadnienia wykonawcze wybranych ozdobników w muzyce od XVI wieku do połowy osiemnastego stulecia na podstawie źródeł teoretycznych z epoki*, Łódź 2013.

³ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton 1983.

jej wydania współczesnymi poglądami na temat ozdobników, jak również ze stanowiskiem autora. Praca Betty Bang-Mater⁴ przedstawia trzy wybrane zagadnienia wykonawcze muzyki francuskiej (alterację rytmiczną, artykulację i ornamentację) pomiędzy rokiem 1675 a 1775. Jest to przekrojowy podręcznik dla wykonawców zainteresowanych zagadnieniami muzyki francuskiej XVIII wieku, jednak z powodu pobieżnego traktowania niektórych zagadnień, informacje w nim zawarte wymagają skonfrontowania ich z innymi opracowaniami. Kolejnymi źródłami anglojęzycznymi, z których korzystano, są: tłumaczenie *Principes de la flute traversière*⁵ Jacques'a-Martina Hotteterre'a, dokonane przez Paula Marshalla Douglasa⁶, oraz historyczna już praca *Musical Ornamentation*⁷ Edwarda Dannreuthera.

Głównym źródłem polskojęzycznym dla autora był wydany w 1983 roku X Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi, w którym znajdują się referaty wygłoszone na drugiej sesji naukowej z cyklu: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej*. Sesja ta odbyła się pomiędzy 23 a 25 listopada 1981 roku i poświęcona była problemom melodycznym. Wybrane przez autora referaty to: *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*⁸ Franciszka Wesołowskiego, *Diminucje w muzyce na instrumenty dęte drewniane 1500–1800*⁹ Edgara Hunta (w tłumaczeniu Lidii Wołoszyn), *Z problemów zdobnictwa improwizacyjnego w muzyce organowej XVI wieku*¹⁰ Marty Szoki, *O realizacji przednutek*¹¹ Joachima Gudela oraz *Mordent*¹² Barbary Lachtary.

Inne wykorzystane w artykule źródła w języku polskim to przede wszystkim dwa tłumaczenia traktatów historycznych, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*¹³ Johanna Joachima Quantza w tłumaczeniu Marka Nahajowskiego¹⁴ i *Versuch*

⁴ B. Bang-Mater, *Interpretation of French Music from 1675–1775 For Woodwind and Other Performers*, New York 1973.

⁵ J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez*, Paris 1707.

⁶ J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, tłum. P.M. Douglas, Mineola 1983.

⁷ E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, tom I, London 1893 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther_Musical_Ornamentation_Vol_1.pdf [dostęp: 20.03.2013], s. 37.

⁸ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. F. Wesołowski, Łódź 1983, s.19–55.

⁹ E. Hunt, *Diminucje w muzyce na instrumenty dęte drewniane 1500–1800*, tłum. L. Wołoszyn, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. F. Wesołowski, Łódź 1983, s. 77–94.

¹⁰ M. Szoka, *Z problemów zdobnictwa improwizacyjnego w muzyce organowej XVI wieku*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. F. Wesołowski, Łódź 1983, s. 95–109.

¹¹ J. Gudel, *O realizacji przednutek*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. F. Wesołowski, Łódź 1983, s. 111–133.

¹² B. Lachtara, *Mordent*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. F. Wesołowski, Łódź 1983, s. 183–206.

¹³ J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des gu-ten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln*, Berlin 1752.

¹⁴ J.J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Łódź 2012.

*einer gründlichen Violinschule*¹⁵ Leopolda Mozarta w tłumaczeniu Katarzyny Jerzewskiej¹⁶, oraz dysertacja habilitacyjna *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*¹⁷ Marcina Szelesta i tłumaczenie biografii Johanna Sebastiana Bacha autorstwa Christopha Wolffa, dokonane przez Barbarę Świderską¹⁸.

Pierwszą część artykułu poświęcono ornamentacji w źródłach szesnasto- i siedemnastowiecznych, rozpoczynając od opisu praktyki dyminucji, czyli melodyczno-rytmicznego rozdrobnienia głównych (zapisanych) nut na szereg mniejszych wartości¹⁹. Następnie przechodzi do wykształconych na ich podstawie różnego typu figur melodyczno-rytmicznych i schematów zdobnictwa, które w późniejszym okresie dla skrótowego zapisu zaznaczane były w tekście nutowym za pomocą znaków graficznych, kodyfikowanych w tabelach ozdobników.

Dalsza część artykułu jest próbą usystematyzowania ornamentów według ich kategorii, funkcji oraz oddziaływań na materię muzyczną. Przedstawione będą tu głównie poglądy Franciszka Wesołowskiego i Fredericka Neumanna. W kolejnych częściach cyklu przyjęte zostaną kategorie Fredericka Neumanna.

Ornamentacja w XVI i XVII wieku

1. Dyminucje

Wyszukane i skomplikowane maniery zdobnictwa pierwszej połowy XVIII wieku nie pojawiły się w praktyce muzycznej z próżni. Miały one swój początek w praktykach zdobniczych XVI i XVII wieku, opartych na sztuce wprowadzania dyminucji, która była podstawową formą ozdabiania kompozycji muzycznych.

Pierwszym znanym traktatem muzycznym obszernie opisującym praktykę dyminucji jest wydana w 1535 roku szkoła na flet prosty²⁰ Silvestra Ganassiego, muzyka w służbie doży weneckiego i wirtuoza gry na flecie prostym i violi da gamba²¹. Ganassi w swojej pracy poza wskazówkami, które dotyczą technicznych aspektów gry na flecie prostym, takich jak aplikatura i artykulacja, czy aspektów estetycznych – chociażby wymagane przez niego śpiewne prowadzenie frazy muzycznej²² – koncentruje się na uwagach dotyczących w głównej mierze praktyki dyminucji. Podejście metodologiczne Ganassiego do muzyka pragnącego nauczyć się trudnej sztuki dyminucji jest następujące: formułuje on cztery główne reguły

¹⁵ L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP66600-PMLP122129-LeopoldMozartGrndlicheViolinschule3tea1787.pdf> [dostęp: 5.05.13].

¹⁶ L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, dz. cyt.

¹⁷ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007.

¹⁸ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach: Muzyk i uczony*, tłum. B. Świderska, Warszawa 2011.

¹⁹ P. Wiśniewski, *Wybrane zagadnienia wykonywania muzyki francuskiej na flecie poprzecznym i na innych instrumentach dętych drewnianych od ostatnich lat XVII wieku do połowy XVIII stulecia*, Łódź 2012, s. 24.

²⁰ S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venezia 1535 [online], <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/3-3-musica&pointer=4> [dostęp: 12.02.13].

²¹ E. Hunt, *Diminucje w muzyce na instrumenty dęte drewniane*, dz. cyt., s. 78.

²² Tamże, s. 78.

wprowadzania ozdobników, podając sposoby rozdrabniania przykładowych schematów melodycznych, rozpoczynając od ozdabiania nut głównych o ambitusie od sekundy do kwinty w kierunkach wznoszących i opadających, a na koniec podając wzory ozdabiania rozmaitych formuł kadencyjnych.

Ganassi w swojej pierwszej regule (*Regola Prima*) rozбивa nuty główne (w tym przypadku semibrevis) na cztery ćwierćnuty (semiminimy), wskazując, że pierwsza i ostatnia nuta wprowadzanego zdobienia musi pokrywać się z nutami głównymi (choć jak wynika z jego przykładów nutowych – zob. przykład 1 – można zakończyć na dźwięku oktawę wyższym niż wysokość nuty głównej). Występują w niej pewne dopuszczalne odstępstwa takie jak użycie nuty przejściowej na końcu zdobionego odcinka lub wprowadzenie synkopy w jego początkowej lub końcowej fazie²³. Postępowanie według następnych reguł jest analogiczne z zastrzeżeniem, że nuty główne zostają rozbite na coraz większą liczbę ćwierćnut, w regule drugiej (*Regola Seconda*) na pięć, w regule trzeciej (*Regola Terza*) na sześć i w regule czwartej (*Regola Quarta*) na siedem ćwierćnut²⁴.

Jak słusznie zauważa Edgar Hunt, „sposób nauczania Ganassiego przyjęli inni, stosując ten sam plan: zdobienie poszczególnych interwałów wznoszących się i opadających oraz konwencjonalnych formuł kadencyjnych”²⁵.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 78–79.

²⁵ Tamże, s. 90.

Moto di seconda ascendente 1 2 3

4 5 8 descendente 1

Terza ascendente 1 3 4

descendente 1 4 1 5

Quarta ascendente 1 2 3 4

1 3 6

1 2 8

Quinta 1 3 1

Cadentie 3

2

1 4

Przykład 1. Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*²⁶

²⁶ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 35.

Opisy innych późniejszych autorów nie są już tak szczegółowe i rozbudowane pod względem rytmicznym jak u Ganassiego. Kolejną obszerną pracą o ozdabianiu linii melodycznych jest traktat Diego Ortiza²⁷. Mimo że w głównej mierze dedykowany jest on instrumentom smyczkowym, to schematy zdobienia w nim przedstawione mogą być pożytecznie wykorzystane przez innych instrumentalistów. Ortiz nie stosuje już rozbijania nut głównych na nieparzystą liczbę nut tak jak Ganassi, jego formuły są mniej skomplikowane i – jak pisze E. Hunt – „mogą być najlepszym wprowadzeniem do sztuki dyminuowania”²⁸ (przykład 2).



Przykład 2. Diego Ortiz, *Tratado de glosas*²⁹

Przez cały wiek szesnasty i pierwszą połowę siedemnastego wieku pojawia się wiele innych traktatów muzycznych opisujących zdobienia poszczególnych interwałów, pojedynczych wartości rytmicznych (minima, semibrevis, brevis, a nawet longa³⁰), klauzul kadencyjnych, a czasami nawet przykładów zdobienia głosów w kompozycjach własnych autora danego traktatu lub utworach innych kompozytorów.

Niniejsza praca nie będzie w szczególności omawiać zasad ornamentacji szesnasto- i siedemnastowiecznej opartej na technice dyminucji, natomiast osoby chcące zgłębić ten interesujący temat odsyłam do wybranych, najważniejszych źródeł historycznych: Silvestro Ganassi (*Opera intitulata Fontegara*³¹, Wenecja 1535), Diego Ortiz (*Tratado de glosas*³², z Rzym 1553), Herman Finck (*Practica musica*³³, Wittenberga 1556), Tomas de Santa Maria (*Libro Llamado Arte de tañer Fantaia*³⁴, Valladolid 1565), Girolamo dalla Casa (*Il vero modo*

²⁷ D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553 [online], http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=202423&custom_att_2=simple_viewer [dostęp: 15.02.13].

²⁸ E. Hunt, *Diminucje w muzyce na instrumenty dęte drewniane*, dz. cyt., s. 80.

²⁹ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 31.

³⁰ Tamże, s. 34.

³¹ S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, dz. cyt.

³² D. Ortiz, *Tratado de glosa*, dz. cyt.

³³ H. Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP256363-PMLP415443-finck_practica_musica.pdf [dostęp: 23.02.13].

³⁴ T. de Santa Maria, *Libro Llamado Arte de tañer Fantaia*, Valladolid 1565 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Primer.pdf, oraz [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf [dostęp: 23.02.13].

di diminuir³⁵, Wenecja 1584), Giovanni Bassano (*Ricercate, Passaggi e Cadentie*³⁶, Wenecja 1585), Richardo Rognono (*Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*, Wenecja 1592), Giovanni Battista Bovicelli (*Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*³⁷, Wenecja 1594), Aurelio Virgiliano (*Il Dolcimelo*³⁸, rękopis, ok. 1600), Francesco Rognoni (*Selva dei vari passaggi secondo l'uso moderno*, Milano 1620), Jacob van Eyck (*Der Fluyten Lust-Hof*, Amsterdam 1646), Bartolomeo Bismantova (*Compendio musicale. Libro principale*, Ferrara 1677).

2. Małe formuły zdobnicze – źródła hiszpańskie, włoskie i niemieckie

Równolegle z praktyką ornamentacji opartej na technice dyminucji formowały się drobne figury melodyczno-rytmiczne, które z biegiem czasu przekształciły się w ornamenty w formie skodyfikowanych schematów zdobniczych zaznaczanych symbolami nad nutami, które znamy z literatury muzycznej XVIII wieku. Ornamenty te nazywano³⁹ we Włoszech *abbellimenti*, *effetti* lub *accenti e trilli*⁴⁰, we Francji znano je pod nazwami *agrémens* lub *agréments* (*agréments du chant, de musique*), a w Niemczech *Manieren* lub *Verzierungen*. Natomiast prawdopodobnie pierwszym autorem dokonującym wyraźnego rozróżnienia ornamentów opartych na technice dyminucji od drobnych figur melodyczno-rytmicznych w pracy teoretycznej⁴¹ jest Lodovico Zacconi⁴².

Już Ganassi w tabeli chwytów w rozdziale dwudziestym piątym swojej pracy zaznacza symbole dla trylu szybkiego i energicznego (symbol V), wolnego (symbol S) i bliżej przez niego nieokreślonego (symbol T)⁴³, nie rozpisuje on jednak tych ozdobników. Jako jeden z pierwszych pewną liczbę ornamentów ukazuje w notacji Tomas de Santa Maria⁴⁴. Jak to streszcza w swoim referacie Marta Szoka, klasyfikacja ornamentów Santa Marii obejmuje:

1) *redobles* – czyli rodzaj trylu rozpoczynającego się od opisania nuty głównej, zaczynany od nuty głównej. Istnieje forma skrócona *redoble* – w postaci 4-dźwiękowej: nuta zasadnicza, wychylenie sekundowe w dół, powrót i wychylenie sekundowe w górę, lecz wówczas konieczne jest użycie półtonu. [...] Sam Santa Maria poleca wersję dłuższą, rozpoczynaną wszakże od górnej sekundy przypadającej na część słabą taktu (przykład 3).

³⁵ G. dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato e corda e di voce humana*, Venezia 1584 [online], http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP243685-PMLP394693-il_vero_modo_di_diminuir_livro_1.pdf, oraz [online], http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP243640-PMLP394693-il_vero_modo_di_diminuir_livro_bolonha.pdf [dostęp: 23.02.13].

³⁶ G. Bassano, *Ricercate, Passaggi e Cadentie*, Venezia 1585 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP60626-PMLP124175-003bassano.pdf> [dostęp: 23.02.13].

³⁷ G.B. Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia 1594 [online], <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP96627-PMLP198697-Bovicelli.pdf> [dostęp: 23.02.13].

³⁸ A. Virgiliano, *Il Dolcimelo*, rękopis datowany na rok 1600 [online], http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_C/C033/ [dostęp: 23.02.13].

³⁹ Na podstawie: F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 36.

⁴⁰ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 22–23.

⁴¹ L. Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia 1592.

⁴² F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 22–23.

⁴³ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 38.

⁴⁴ T. de Santa Maria, *Libro Llamado Arte de tañer Fantaia*, dz. cyt.



Przykład 3. Tomas de Santa Maria, *Libro, Hamado Arte de tañer Fantaia*⁴⁵

2) *reyterados* i *quiebros* – tryle długie i krótkie, rozpoczynane od nuty zasadniczej na mocnej części taktu (akcentowanej), lub od górnej sekundy – wówczas nieakcentowanej.

3) *senzillas* – czyli mordenty, wykonywane szybko, zawsze od nuty głównej, z wychyleniem o dolną sekundę – *ascendes*, lub górną – *descendes*. Główne ich zastosowanie widzi Santa Maria w ozdabianiu pochodów gamowych, o kierunku wznoszącym się – wówczas Mordenty dolne (*ascendes*) i o kierunku opadającym – Mordenty *descendes*. Radzi stosować je na co drugą nieakcentowaną nutę⁴⁶ (przykład 4).



Przykład 4. Tomas de Santa Maria, *Libro, Hamado Arte de tañer Fantaia*⁴⁷

Według Fredericka Neumanna ważną innowacją, jeżeli chodzi o późniejszy rozwój małych ornamentów, jest wprowadzenie przednutki wstępującej – wypisywanej w notacji, wykonywanej na miarę – w przykładach Giovanniego Battisty Bovicellego z jego *Regole, passaggi de musica*⁴⁸ (przykład 5 wariant *a*), której rola wydaje się mieć charakter wzbogacający harmonicznie, a nie jak dotąd jedynie wariacji melodyczno-rytmicznej o charakterze linearnym⁴⁹ (przykład 5 wariant *b* przedstawia dyminucje Bovicellego zakończone wypisaną przednutką wstępującą).



Przykład 5. Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi de musica*⁵⁰

⁴⁵ M. Szoka, *Z problemów zdobnictwa improwizacyjnego*, dz. cyt., s. 107.

⁴⁶ Tamże, s. 106–107.

⁴⁷ Tamże, s. 107.

⁴⁸ G.B. Bovicelli, *Regole, passaggi de musica*, dz. cyt.

⁴⁹ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 23.

⁵⁰ Tamże, s. 23.

Pod koniec XVI wieku zaczynają się pojawiać skrótowe oznaczenia drobnych ornamentów w postaci umownych symboli nad nutami; Antonio Valente w swoim zbiorze *Intavolatura de cimballo*⁵¹ z 1576 roku posługuje się symbolem *t*, stawiając go nad nutami, na których należy wykonać tryl⁵².

Kolejne drobne ornamenty opisuje w imieniu kompozytora Alesandro Guidotti w przedmowie do *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* Emilia Cavalieriego z 1600 roku. Przedstawia on tam przykład nutowy czterech ornamentów: *groppolo*, *monachina*, *trillo* i *zimbalo* z ich symbolami literowymi (przykład 6). Po raz pierwszy kompozytor wyszczególnia ornamenty, które należy wykonać w miejscach, w których te symbole pojawiają się w poszczególnych głosach w partyturze, a nie pozostawia ich implementacji wykonawcy w miejscach przez niego uważanych za właściwe, jak było do tej pory⁵³.



Przykład 6. Emilio Cavalieri, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*⁵⁴

Giulio Caccini, w przedmowie do *Le Nuove Musiche*⁵⁵ z 1602 roku, wymienia dwa małe ornamenty *trillo* i *groppo* (przykład 7). *Groppo* jest połączeniem trylu od nuty zasadniczej i obiegніка, który jest zakończeniem tej figury. *Trillo* jest ornamentem wykorzystującym przyspieszającą repetycję na dźwięku o tej samej wysokości.



Przykład 7. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*⁵⁶

⁵¹ A. Valente, *Intavolatura de cimballo recercate fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori balli et varie sorte de contraponti: libro primo*, Napoli 1576.

⁵² F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 38.

⁵³ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 24.

⁵⁴ Tamże, s. 24.

⁵⁵ G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze 1602.

⁵⁶ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 26.

Groppo spotykamy również u Girolama dalla Casy, który wyszczególnia jego inne odmiany (przykład 8).



Przykład 8. Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*⁵⁷

Girolamo Diruta w pierwszej części *Il Transilvano*⁵⁸, wydanej w 1593 roku, również odnosi się do tych figur trylowych w dwóch wariantach, jako *groppo* (zasadniczą różnicą odróżniającą jego przykłady od przykładów Cacciniego i dalla Casy jest rozpoczynanie tej figury od nuty górnej) oraz jako *tremolo* (te figury są szybkim trylem bez zakończenia, rozpoczynającym się od nuty zasadniczej i wypełniającym zawsze połowę zapisanej wartości rytmicznej⁵⁹) i *tremoletto* (cytując za Marcinem Szelestem: „Wyróżniają się one tym, iż zabierają część czasu poprzedniej wartości rytmicznej [...] *tremoletti* nie poddają się żadnym regułom. Niektóre mogą zaczynać się od górnej nuty, a ich wprowadzenie powoduje czasami przesunięcie «oryginalnego» rysunku melodycznego”⁶⁰).

⁵⁷ Tamże, s. 39.

⁵⁸ G. Diruta, *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da penna*, Venezia 1593 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP192356-PMLP34899-K8h22_Diruta.pdf [dostęp: 3.05.13].

⁵⁹ Podaję za: M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej*, dz. cyt., s. 220.

⁶⁰ Tamże, s. 222–223.

Groppo in accadentia

[2]



[3]



[4]



[5]



Tremolo

[13]



Tremoletti

[17]



[18]



Przykład 9. Girolamo Diruta, *Il Transilvano*⁶¹

Girolamo Diruta nie podaje ozdobnika *trillo*, znajdujemy go natomiast w sporej liczbie późniejszych traktatów włoskich i niemieckich (niemiecka praktyka muzyczna w owym czasie głęboko czerpała z włoskich wpływów kulturowych, co miało bardzo duży wpływ na powiązanie niemieckiej praktyki muzycznej z włoską) na przykład w tabeli ozdobników z *Breve et facile maniera d'essercitarsi*⁶² Giovanniego Luca Confortiego.

⁶¹ Tamże, s. 217, 220, 223.

⁶² G.L. Conforti, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera*, Roma 1593 [online], http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B060/ [dostęp: 5.03.13].



Przykład 10. Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera d'essercitarsi*⁶³

Inne przykłady *trillo* można spotkać, jak podaje Franciszek Wesołowski⁶⁴, w pracach teoretycznych i zrealizowanych przykładach w kompozycjach Tommasa Adriana Banchieriego, Francesca Rognoni, Michaela Praetoriusa oraz Claudia Monteverdiego.

Banchieri



Rognoni

trillo

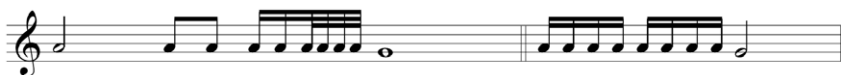
mezzo trillo



Praetorius



Monteverdi



Przykład 11. Tommaso Adriano Banchieri, Francesco Rognoni, Michael Praetorius, Claudio Monteverdi – przykłady *trillo*⁶⁵

Ponadto przykłady *trillo* odnaleźć można u autorów niemieckich, takich jak⁶⁶: Johann Andreas Herbst⁶⁷, Johann Crüger, Wolfgang Michael Mylius⁶⁸, Georg Flack, Moritz Feyertag, Johann Samuel Beyer czy Martin Heinrich Fuhrmann⁶⁹.

⁶³ Tamże, s. 25.

⁶⁴ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 40–42.

⁶⁵ Tamże, s. 40.

⁶⁶ Tamże, s. 42.

⁶⁷ J.A. Herbst, *Musica moderna prattica, overo maniera del buon canto*, Frankfurt 1653 [online], http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP123232-PMLP245454-musica_moderna_prattica.pdf [dostęp: 10.03.13].

⁶⁸ W.M. Mylius, *Rudimenta musices, das ist: Eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst*, Gotha 1686 [online], http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP123849-PMLP246136-rudimenta_musices.pdf [dostęp: 5.05.13].

⁶⁹ M.H. Fuhrmann, *Musicalischer-Trichter*, Frankfurt 1706 [online], http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP279382-PMLP453580-mart_hein_fuhrmann_Musicalischer-Trichter_1706_381036677.pdf [dostęp: 5.05.13].

Mylius



Flack



Feyertag



Bayer



Fuhrmann



Przykład 12. Michael Mylius, Georg Flack, Moritz Feyertag, Johann Samuel Beyer, Martin Heinrich Fuhrmann – przykłady trillo⁷⁰

Muzycy francuscy również znali włoskie praktyki ornamentacyjne. Marin Mersenne w drugiej części *Harmonie universelle* cytuje przykłady *trillo* i *groppo* Cacciniego, jednakże stanowczo odrzuca ornament *trillo* jako niemający zastosowania w praktyce francuskiej. Natomiast o *groppo* pisze, że nie różni się ono od dobrze znanych muzykom francuskim dyminucyjnych formuł ornamentacji stosowanych w kadencjach⁷¹. Jak zaznacza Franciszek Wesołowski⁷², Sébastien de Brossard jeszcze w roku 1703 opisuje sposób wykonania *trillo* zgodny z praktykami włoskich i niemieckich muzyków przełomu XVI i XVII wieku. Ciekawym aspektem definicji Brossarda jest fakt, że uwaga o „włoskim *trillo*” pojawia się raczej jako dygresja dotycząca tylko muzyki włoskiej – do jego pierwszej definicji, która jest opisem ówczesnie będącego w użyciu typowego francuskiego sposobu wykonywania trylu jako repetycji dźwięku górnego z dźwiękiem głównym, rozpoczynanego od górnej nuty⁷³.

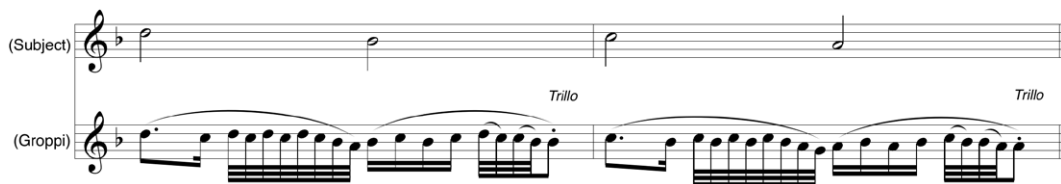
⁷⁰ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 42.

⁷¹ M. Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1637 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466> [dostęp: 6.03.2013], s. 328.

⁷² F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 41.

⁷³ S. de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique*, Paris 1703 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q> [dostęp: 6.03.13], s. 57.

Inne ornamenty, które omawia Caccini w *Le Nuove Musiche*, to: *ribattuta di gola*, *esclamazione*, *intonazione*, *cascata* oraz przykład łączący rodzaj *gropo* i *trillo* nazwany przez niego *groppi* (przykład 13). Pojawia się też kilka przykładów nutowych praktyki alteracji rytmicznej stosowanej przez Cacciniego przy wprowadzaniu dyminucji⁷⁴.



Przykład 13. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*⁷⁵

Ribattuta di gola jest ornamentem, który pojawia się u Cavalieriego pod nazwą *zimbalò*. Jest to podobna do trylu figura wykorzystująca wybicie od dźwięku głównego do górnej sekundy w rytmie punktowanym, wykonywana przez połowę ornamentowanej nuty (przykład 14).



Przykład 14. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*⁷⁶

Intonazione jest to sposób rozpoczynania dźwięku głównego polegający na opisanu go od dołu przez interwał tercji. Według Cacciniego ten ornament jest zbyt często nadużywany, bardzo często nie wpasowuje się w harmonię i nie powinien być stosowany. Natomiast tam, gdzie jego wykorzystanie można by uznać za właściwe, nie pochwala on manieri wydłużania pierwszego dźwięku (taką praktykę stosował Giovanni Battista Bovicelli⁷⁷). Caccini uważa, że ten pierwszy dźwięk powinien być rozpoczęty lekko i mimo że przyzwala on na używanie tego ornamentu w niektórych przypadkach, zaleca raczej rozpoczynanie od właściwej wysokości dźwięku głównego, który następnie należy zintensyfikować dynamicznie⁷⁸.

Ornament, który Caccini wprowadza pod nazwą *cascata* (przykład 15), pojawia się też u Michaela Praetoriusa⁷⁹ jako *tirata* w trzecim tomie jego *Syntagma Musicum*. Caccini wyróżnia następujące rodzaje tego ornamentu: *cascata scempia* (pojedyncza), *cascata doppia*

⁷⁴ Przykłady te zamieszcza E. Dannreuther w *Musical Ornamentation*, dz. cyt., s. 35–36.

⁷⁵ Tamże, s. 37.

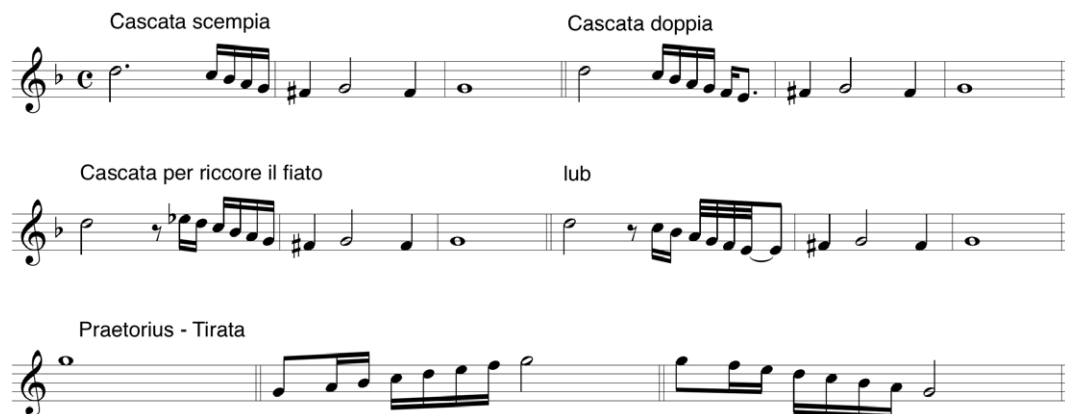
⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ G.B. Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, dz. cyt.

⁷⁸ Podaję za: F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 26.

⁷⁹ M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP278581-PMLP138176-praetorius_syntagma_musicum_3_276946111.pdf [dostęp: 13.05.13].

(podwójna), *cascata per ricorre il fiato* (z pauzą na oddech)⁸⁰. Jest to szybki, najczęściej diatoniczny, przebieg dźwięków pomiędzy jedną a drugą wybraną nutą główną; w przykładach Cacciniego występuje on jedynie w kierunku opadającym, natomiast w przykładach Praetoriusa oraz innych późniejszych autorów za nim powtarzających pojawia się również w kierunkach wznoszących.



Przykład 15. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*; Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*⁸¹

Esclamazione opisywane przez Cacciniego jest bardziej elementem ekspresji związanym z praktyką wykonawczą, wykorzystującym dynamikę do nadania akcentu emfatycznego podkreślającego sens tekstu niż ornamentem *sensu stricto*. Niemniej jednak w podobnym charakterze figura ta pojawia się w późniejszych źródłach z XVI i XVII wieku. Sposób jej wykonania i komentarz Cacciniego przytoczono w tłumaczeniu Franciszka Wesołowskiego:

[...] półnutę z punktem na słowach *Cor mio* należy stopniowo ściszać, a następną ćwierćnutę wzmocnić i położyć na niej akcent ekspresyjny; w ten właśnie sposób uzyskujemy *esclamazione* silnie ekspresyjną w pochodzie opadającym o sekundę. Jednak o wiele bardziej ekspresyjną jest *esclamazione* na słowie *deh* na nucie, która opada nie o sekundę, lecz o sekstę (wielką) w dół: została ona wybitnie złagodzona owym skokiem w dół. Chciałem powyższym opisem nie tylko pokazać, co to jest i jak powstaje *esclamazione*, ale też zwrócić uwagę na jej dwa stopnie wyrazowe; jedna jest bardziej ekspresyjna od drugiej w zależności od sposobu intonowania i powiązania ze słowem, łączącym się z ogólną koncepcją poetycką. Ponadto pragnęłam podkreślić, że *esclamazione* stosować można we wszystkich utworach wyrażających afekt na wszystkich opadających półnutach i ćwierćnutach z punktem⁸², posiadają one więcej ekspresji kiedy po nich następują nuty krótsze. Nie należy natomiast

⁸⁰ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 45.

⁸¹ Tamże, s. 46.

⁸² W tym miejscu Franciszek Wesołowski zauważa, że Caccini poleca wykonywać *esclamazione* na każdej półnucie i ćwierćnucie z kropką, ale nie wyklucza jednak półnuty ani całej nuty; jak w przykładzie przez siebie podawanym, w którym cała nuta zostaje podzielona przez kreskę taktową na dwie półnuty połączone łukiem. Tamże, s. 44.

stosować *esclamazione* na całych nutach; jest bowiem dość miejsca, żeby wykonać na nich *crescendo* i *decrecendo* (czyli *messa di voce*)⁸³.

Esclamazione languida Esclamazione più viva

Cor mi - o deh non lan - gui - re

Esclamazione spiritosa

deh - clo - ve son fu - ggite

Esclamazione affettuosa

lan - gui - re

Przykład 16. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*⁸⁴

Esclamazione omawia również Francesco Rognoni, zgadza się on z Caccinim co do ściszenia pierwszej nuty w przypadkach oddawania afektu słabości, miękkości, obawy, smutku lub uczucia omdlenia, nie zgadza się natomiast z nim w opisie uczuć żywotności, męskości, oburzenia czy wybuchu radości – wtedy według Rognioniego lepiej zaczynać piano i wzmacniać siłę głosu⁸⁵.

Franciszek Wesołowski przytacza też pogląd Giovanniego Battisty Doniego, który w *Trattato de la Musica Scenia*⁸⁶ podaje, że jest jeszcze jeden sposób wykonywania *esclamazione*. Według niego należy na pierwszej nucie wykonać *messa di voce* (czyli *crescendo* i *diminuendo*), a dalej postępować tak jak nakazuje Caccini⁸⁷.

⁸³ Tamże, s. 43–44.

⁸⁴ Tamże, s. 43.

⁸⁵ Tamże, s. 44.

⁸⁶ G.B. Doni, *Trattato de la Musica Scenia*, w: *Lyra Barbarina Amphichordos*, Roma 1763 [online], http://books.google.pl/books?id=ELVCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbv_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [dostęp: 10.03.13], s. 71.

⁸⁷ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 45.

W Niemczech figurę tę podaje Johann Andreas Herbst⁸⁸, nie jest ona jednak identyczna z tą Cacciniego, który przedstawia ją jedynie w kierunku opadającym; niektóre z przykładów Herbsta – ozdobione również innymi ornamentami, ukazują *esclamazione* w kierunku wznoszącym (przykład 17).



Przykład 17. Johann Andreas Herbst, *Musica moderna prattica*⁸⁹

Związek słowa z muzyką odegrał wielką rolę w muzyce siedemnastego i osiemnastego wieku za sprawą ruchu reformatorskiego Cameraty florenckiej z jej ideą nawiązania do antycznego dramatu greckiego oraz propagowanym przez nią nowym stylem – monodią akompaniowaną. Jednym z głównych założeń tego nowego stylu była rezygnacja ze skomplikowanej faktury polifonicznej na rzecz czytelności tekstu, który miał od tej pory wieść prym nad kompozycją. Przejęcie władzy słowa nad muzyką doprowadziło z czasem do podkreślania przez pewne zwroty melodyczne czy inne rodzaje charakterystycznych figur muzycznych znaczenia poszczególnych słów czy afektów sugerowanych przez tekst literacki. Z czasem praktyka ta doprowadziła do powstania teorii afektów i całego katalogu figur retorycznych stosowanych od XVII aż do późnych lat XVIII wieku. Już Caccini wiąże kwestię ekspresji figury *esclamazione* z – jak to ujął w powyższym cytacie – „ogólną koncepcją poetycką”. Również późniejsi kompozytorzy traktowali *esclamazione* już nie jako ornament, ale raczej jako *środek ekspresji*. Dla przykładu tak definiuje *esclamazione* Johann Gottfried Walther w swoim *Musicalisches Lexicon* z 1703 roku:

Exclamatio (łac.) *Exclamation* (fr.) *ἐκφώνησις* (gr. [*ecphonesis*]) jest figurą retoryczną, która oznacza okrzyk we wzburzeniu; w muzyce najlepiej wyrazić ją można skokiem o *sextam minorem* [małą sekstę] w górę⁹⁰.

Retoryczne znaczenie tej figury było oczywiście zależne od tekstu literackiego, który miała podkreślać. W późniejszym okresie przyjmowała ona różne formy, stąd opis i przykłady Cacciniego będą cennym wzorcem dla dzisiejszych wykonawców, zwłaszcza dla muzyki włoskiej przełomu XVI i XVII wieku. Nie oznacza to jednak, że sposób jej wykonywania jest zarezerwowany tylko dla muzyki tego kręgu kulturowego i tego okresu, o czym mogą świadczyć przekazy ze źródeł niemieckich z początku XVIII wieku.

⁸⁸ J.A. Herbst, *Musica moderna prattica*, dz. cyt., s. 16–19.

⁸⁹ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 45.

⁹⁰ J.G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 [online], <http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000113034> [dostęp: 10.03.13], s. 233.

3. Muzyka francuska

Zachowało się niezwykle mało źródeł dotyczących muzyki francuskiej XVI wieku, z których moglibyśmy wyciągać wnioski o praktykach ornamentacyjnych tego okresu. Z niewielu źródeł, które dotrwały do naszych czasów, Frederick Neumann jako najważniejsze wymienia wydawane przez Pierre'a Attaignanta tabulatury zawierające transkrypcje popularnych ówczesnie *chansons*, w których często pojawiały się wypisane dyminucje⁹¹. Jak twierdzi Neumann, późniejsze siedemnastowieczne praktyki ornamentacyjne, których przykłady spotykamy we francuskich *airs de cour*, musiały mieć swój początek w dyminucyjnych sposobach ozdabiania linii melodycznych, bardzo podobnych do wspomnianych już włoskich praktyk dyminucji z XVI wieku⁹².

To właśnie w siedemnastowiecznych *airs de cour*⁹³ po raz pierwszy spotykamy praktykę tak zwanych francuskich *double*, czyli wprowadzania rozpisanych zdobień i wariacji melodycznych przy powtórce części danej kompozycji. Kilka przykładów tak opracowanych *airs* zamieszcza Mersenne w drugiej części *Harmonie universelle*⁹⁴. Dla dwóch *airs* Antoine'a Boësseta Mersenne podaje trzy wersje melodii: pierwsza jest to wersja bez ozdobników, a dwie kolejne są zapisem zdobień, które wprowadzał przy ich wykonywaniu Étienne Moulinié⁹⁵ (przykład 18).

⁹¹ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 31.

⁹² Tamże.

⁹³ *Air de cour* [fr. er dō kur], muz. krótka pieśń strofkowa, o tematyce miłosnej, rozpowszechniona XVI–XVII w. we Francji, hasło w: *Encyklopedia PWN* [online], <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3866569/air-de-cour.html> [dostęp: 20.03.13].

⁹⁴ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, dz. cyt., s. 411–414.

⁹⁵ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 31.

Simple

Ne's - pe - rez plus mes yieux De

Port de voix

N'es - pe - rez plus mes yieux De

2nd couplet in diminutions

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans

Bass

N'es - pe - rez plus mes yieux de re - voir

re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:

re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:

le coeur de ce dieu Dont le feu me de - vo - re:

en ces lieux la beau - té la beau - té que j'a - do - re:

Przykład 18. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*⁹⁶

Jak twierdzi Neumann, Mersenne nie pisze tego wprost, ale wydaje się, że już za pierwszym razem wykonywano lekko ozdobioną wersję, przy powtórzeniu natomiast wykonywano wersję mocniej zdobioną; sama melodia bez zdobień była jedynie punktem odniesienia dla wprowadzania małych ozdobników (tak jak w przypadku włoskich *accenti e trilli*) oraz bardzo wysmakowanej dyminucji⁹⁷. Kompozytorzy następnych generacji również wykorzystywali powtórzenia melodyczne w kolejnych zwrotkach swoich utworów, ozdabiając je w bardzo wyszukany sposób, a tradycja pisania *double* przeniknęła z czasem również do muzyki instrumentalnej.

We Francji w drugiej połowie XVII wieku, pod wpływem Jeana Baptiste'a Lully'ego, ograniczono swobodę wprowadzania ornamentacji według uznania wykonawcy⁹⁸. Jak przytacza Frederick Neumann⁹⁹, Lully w swoich operach tolerował ornamenty w *doubles* przygotowane

⁹⁶ Tamże, s. 31.

⁹⁷ Tamże, s. 31–32.

⁹⁸ Należy wyraźnie zaznaczyć, że ograniczenie ornamentacji odnosi się do wprowadzania przez wykonawcę improwizowanych dłuższych dyminucji. Drobne ozdobniki – takie jak tryle, mordenty, drobne przednutki i innego rodzaju *agrément*s – należało w dalszym ciągu wprowadzać w miejscach dla nich odpowiednich, zgodnie z często wspomnianym w ówczesnych źródłach „dobrym smakiem”.

⁹⁹ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 33.

wcześniej jedynie przez Michela Lamberta, najślawniejszego ówczesnie śpiewaka we Francji. Dla Lully'ego odrzucenie swobodnej ornamentacji miało podobnie jak w przypadku Cameraty florenckiej podłoże ideologiczne i podobnie jak włoscy reformatorzy kładł on nacisk na uwypuklenie ideału prawdziwej dramatycznej deklamacji. Wpływ Lully'ego na późniejszą praktykę wykonawczą we Francji jest olbrzymi; rezygnacja z dyminucji doprowadziła do rozkwitu całej gamy drobnych ozdobników, zwanych *agréments*, kodyfikowanych później w pracach teoretycznych, szkołach gry na poszczególnych instrumentach oraz przedmowach do zbiorów dzieł kompozytorów aż do końca XVIII wieku.

Klasyfikacja i podział ozdobników

Przechodząc do ozdobników końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, należy ustalić sposoby podziału i klasyfikacji ozdobników w konstrukcji harmoniczej i ich funkcji w utworach muzycznych. Przytaczam tutaj klasyfikacje ozdobników przyjętych przez Fredericka Neumanna¹⁰⁰ i Franciszka Wesołowskiego¹⁰¹.

Według Wesołowskiego ornamenty mogą spełniać dwie funkcje: opóźnienia harmonicznego lub ornamentu melodycznego. Ozdobniki spełniające funkcję opóźnienia harmonicznego zaliczamy do dźwięków obcych pierwszego rodzaju – czyli opóźnień występujących równocześnie ze zmianą akordu, natomiast ozdobniki melodyczne są zazwyczaj zaliczane do dźwięków obcych drugiego rodzaju – czyli dźwięków przejściowych, pomocniczych, wyprzedzających, oderwanych lub zamiennych.

Neumann wyróżnia kilka różnych grup kategoryzacji ozdobników, które funkcjonują niezależnie od siebie nawzajem. Dzieli on ornamenty według ich konstrukcji melodycznej, umiejscowienia w strukturze rytmicznej oraz funkcji w tkance muzycznej.

W podziale ozdobników pod względem konstrukcji melodycznej wyróżnia się dwie podkategorie, ornamentów małych i dużych oraz melicznych i reperkusyjnych. Klasyfikacja na ozdobniki małe i duże definiuje wielkość ozdobnika, biorąc za kryterium liczbę nut tworzących dany ornament. Ozdobniki małe są to ozdobniki składające się z jednej do kilku (trzech, czterech) nut, tak jak na przykład przednutka czy mordent lub obiegnik. Ich ograniczona liczba pozwala na stworzenie ustalonych wariantów melodycznych i przyporządkowanie im ich skrótowej postaci za pomocą symboli graficznych. Duże ornamenty są natomiast ozdobnikami składającymi się z większej liczby nut. W podgrupie ornamentów reperkusyjnych znajdują się wszelakiego rodzaju figury wykorzystujące powtarzające się następstwo dwóch sąsiadujących ze sobą dźwięków lub powtórzenie dźwięku tej samej wysokości (np. tryle i mordenty); ozdobniki tej podgrupy należą do podkategorii małych ornamentów. Melicznymi są natomiast wszystkie inne typy ornamentów, od pojedynczych małych ozdobników wprowadzanych w przebiegu melodycznym do wielodźwiękowych i nieregularnych, zdobniczych sekwencji melodycznych z podkategorii dużych ornamentów.

¹⁰⁰ Tamże, s. 3–8, 47–51.

¹⁰¹ F. Wesołowski, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, dz. cyt., s. 47–55.

W drugiej grupie kategoryzacji ozdobników kryterium, według którego dokonujemy podziału, jest umiejscowienie ornamentu w strukturze rytmicznej; ta grupa dzieli się na ozdobniki wykonywane razem z nutą główną oraz wykonywane przed i pomiędzy nutami głównymi lub po nich. Anglojęzyczne źródła muzykologiczne używają tutaj określeń *onbeat* i *offbeat* (w tej grupie również określenia: *prebeat*, *interbeat*, *afterbeat*). Słowo *beat* należy tu zdefiniować jako punkt rozpoczęcia nuty głównej; podobnie jak w przypadku określeń, które możemy odnaleźć w tekstach źródłowych, tak jak w bazującej na słowie *Schlag* terminologii niemieckiej. Dobrym przykładem będą tu też terminy *anschlagende Vorschläge* (przednutki wykonywane razem z nutą główną, zabierające jej część czasu trwania) i *durchgehende Vorschläge* (przednutki wykonywane przed nutami głównymi, do których należą, zabierające część czasu trwania wartości poprzedniej), użyte przez Johanna Joachima Quantza w jego traktacie fletowym¹⁰². W terminologii niemieckiej, podobnie jak w angielskiej, funkcjonują też określenia definiujące umiejscowienie ornamentów względem nuty głównej. Są to: *Vorschlag* (dla ornamentu antycypującego nutę główną), *Nachschlag* (dla ornamentu połączanego z nutą główną i występującego po niej), *Zwischenschlag* (dla ornamentu połączanego z dwiema nutami głównymi i występującego pomiędzy nimi), *Zusammenschlag* (oznaczający ornament, który należy wykonać jednocześnie z nutą główną). Niestety w polskiej nomenklaturze muzykologicznej nie funkcjonują określenia jednoznacznie definiujące funkcję i umiejscowienie ozdobnika względem nuty głównej, wszystkie małe – według pierwszej kategorii – ozdobniki określamy jako przednutki, co może sprawiać wrażenie pewnej niekonsekwencji nazewnictwa w przypadku określania tym mianem ornamentu połączanego z nutą główną i występującego po niej. Dlatego też w dalszej części pracy autor będzie korzystał z terminologii niemieckiej w przypadku, gdy ważne będzie definitywne ustalenie miejsca rozpoczynania danego ornamentu.

Trzecia grupa kategoryzacji, która dotyczy funkcji ozdobników w tkance muzycznej utworów, dzieli się – podobnie jak pierwsza – na dwie podgrupy. Pierwsza podgrupa zawiera ornamenty łączące i intensyfikujące, natomiast druga – podobnie jak u Wesołowskiego – ornamenty melodyczne i harmoniczne. Intensyfikującymi możemy nazwać ornamenty takie jak tryle, toczki, mordenty, przednutki typu *Vorschlag* lub jakiegokolwiek inne ornamenty rozpoczynające kolejne frazy muzyczne, które w połączeniu z nutą główną podkreślają ją i nadają jej – jak to pisze Neumann – więcej kolorytu¹⁰³. Wszystkie pozostałe ornamenty (najczęściej typu *Zwischenschlag*), nieprzywiązane do pojedynczej, a wiążące ze sobą kilka sąsiadujących nut głównych, będą miały funkcję ornamentów łączących. Przy określaniu, które ozdobniki posiadają funkcję melodyczne, a które harmoniczne, Neumann – w przeciwieństwie do Wesołowskiego – nie wspiera się terminami ze współczesnej teorii muzyki. Melodycznymi możemy według niego nazywać ornamenty posiadające linearny charakter w kształtowaniu frazy – należą do nich małe ozdobniki znajdujące się pomiędzy sąsiadującymi ze sobą nutami głównymi, będące zarówno *Vorschlagami*, *Zwischenschlagami*,

¹⁰² J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt.

¹⁰³ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, dz. cyt., s. 8.

jak i *Nachschlagami*, oraz większe ornamenty wykraczające poza te sąsiadujące wartości. Ozdobnikami harmonicznymi możemy nazywać ornamenty, których użycie ma charakter wertykalny w strukturze utworu. Będą to więc ornamenty znajdujące się w miejscu rozpoczęcia nuty głównej (czyli ozdobniki typu *anschlagende Vorschläge* Quantza). Mają one właściwości zmieniające – jak sama nazwa wskazuje – harmonię utworu, zmieniają konsonanse w dysonanse, a łagodne dysonanse w dysonanse o mocniejszym oddziaływaniu, co jest właściwością wyróżniającą ornamenty harmoniczne od innych ornamentów występujących w miejscu rozpoczęcia nuty głównej. Pewne ozdobniki mogą także posiadać charakterystyczne cechy ornamentów zarówno melodycznych, jak i harmonicznym, mieszając w sobie funkcję tych dwóch podkategorii. Neumann pod koniec opisywania tej podkategorii funkcji ozdobników dodaje, że również czynnik rytmiczny, wzbogacający wyraźnym i ożywiającym impulsem nutę główną, mógłby być głównym determinansem danego ornamentu, wyznaczającym mu kolejną grupę przyporządkowania co do jego funkcji. Neumann odsyła tutaj osoby zainteresowane zagadnieniem kategoryzacji ozdobników do dzieła Friedricha Wilhelma Marpurga¹⁰⁴ – autora z epoki zajmującego się tą kwestią – dodając, że można by wyznaczyć jeszcze więcej kategorii porządkujących ornamenty według ich funkcji i oddziaływań na materię muzyczną.

Kolejne części cyklu omawiać będą już szczegółowo kolejne wybrane przez autora ozdoby należące do drobnych formuł zdobniczych zwanych *agréments*, będących w powszechnym użyciu od końca XVII do połowy XVIII wieku w kontekście źródeł głównie autorów francuskich i niemieckich.

¹⁰⁴ F.W. Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, s. 56–57, 80–81.

BIBLIOGRAFIA

Air de cour, hasło w: *Encyklopedia PWN* [online] <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3866569/air-de-cour.html> [dostęp: 20.03.13].

Anglebert Jean-Henri d', *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue et les principes de l'accompagnement. Livre premier*, Paris 1689,

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009961w>> stan z dnia 24.04.13, s. 8.

Bang-Mater Betty, *Interpretation of French Music from 1675–1775 For Woodwind and Other Performers*, New York 1973.

Brossard Sébastien de, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique*, Paris 1703, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q>>, stan z dnia 6.03.2013, s. 57.

Conforti Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera*, Roma 1593,

<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B060/>, stan z dnia 5.03.2013, s. 25.

Doni Giovanni Battista, *Trattato de la Musica Scenia*, w: *Lyra Barbarina Amphichordos*, Roma 1763,

<<http://books.google.pl/books?id=ELVCAAAAcAAJ&hl=pl&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>>, stan z dnia 10.03.13, s. 71.

Dannreuther Edward, *Musical Ornamentation*, tom I, London 1893 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP173134-PMLP305782-Dannreuther_Musical_Ornamentation_Vol_1.pdf [dostęp: 20.03.2013], s. 37.

Gudel Joachim, *O realizacji przednutek*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. Franciszek Wesołowski, Łódź 1983, s. 111–133.

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.

Hotteterre Jacques-Martin, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, tłum. Douglas Paul Marshall, Mineola 1983.

Hunt Edgar, *Diminucje w muzyce na instrumenty dęte drewniane 1500–1800*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. Franciszek Wesołowski, tłum. Lidia Wołoszyn, Łódź 1983, s. 77–94.

Lachtara Barbara, *Mordent*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. Franciszek Wesołowski, Łódź 1983, s. 183–206.

Mersenne Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1637, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466> [dostęp: 6.03.2013], s. 328.

Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. Katarzyna Jerzewska, Poznań 2007.

Neumann Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton 1983.

Quantz Johann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, Łódź 2012.

Szelest Marcin, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007.

Szoka Marta, *Z problemów zdobnictwa improwizacyjnego w muzyce organowej XVI wieku*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. Franciszek Wesołowski, Łódź 1983, s. 95–109.

Walther Johann Gottfried, *Exclamatio*, hasło w: Walther Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 [online] <http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000113034> [dostęp: 10.03.13], s. 233.

Wesołowski Franciszek, *Źródła barokowego zdobnictwa muzycznego*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi nr X: *Obecny stan badań nad wykonawstwem muzyki dawnej. Problemy melodyczne*, red. Franciszek Wesołowski, Łódź 1983, s.19–55.

Wiśniewski Przemysław, *Wybrane zagadnienia wykonywania muzyki francuskiej na flecie poprzecznym i na innych instrumentach dętych drewnianych od ostatnich lat XVII wieku do połowy XVIII stulecia*, Łódź 2012.

Wiśniewski Przemysław, *Zagadnienia wykonawcze wybranych ozdorników w muzyce od XVI wieku do połowy osiemnastego stulecia na podstawie źródeł teoretycznych z epoki*, Łódź 2013.

Wolff Christoph, *Johann Sebastian Bach: Muzyk i uczony*, tłum. Barbara Świdarska, Warszawa 2011, s. 391.

ORNAMENTATION IN MUSIC FROM THE 16th CENTURY TO THE MID-18th CENTURY, PART I

Among important elements being part of ornamentation practices are small embellishment formulas and ornaments; selected ones will be presented in subsequent parts of this cycle of articles devoted to performance issues of early music. As intended by the author, the cycle was to constitute an overview of principles (gathered in one place) referring to these small ornaments and their development in chronological order from the 16th century to the first half of the 18th century in (subjectively) chosen most important historical sources.

Ornamentation practices in the Renaissance period and throughout the first half of the Baroque period were connected with the diminution practice, as part of which small melodic and rhythmic figures such as *grosso* or *trillo* emerged over time. These in turn transformed into ornaments in a form of codified embellishment schemes marked with symbols above notes, which we know from the 18th century music literature.

The first part of the article is at the same time an introduction to the notion of diminution from the perspective of the best known authors from that period – Silvestro Ganassi and Diego Ortiz; however, it mainly focuses on small embellishment figures described in Spanish, Italian and German sources, placing most of the emphasis on the ones presented in Giulio Caccini's *Le Nuove Musiche*.

The second part of the article is an attempt to systematize ornaments according to their categories, functions and influence on the music matter. It presents the proposals of classification of embellishments according to Franciszek Wesołowski and Frederick Neumann. In the subsequent parts of the cycle Neumann's more elaborated and diverse categories will be adapted. He divides ornaments according to: their melodic construction – where we can single out large and small ornaments and melic and percussive ones; their place in the rhythmic structure – dividing them into ones occurring in the place of the principal note (*anschlagende Vorschläge*) and ones preceding or delaying it (*durchgehende Vorschläge*); their function in the music texture – performed by connective and intensifying ornaments as well as melodic and harmonic ones. Next parts of the cycle will describe in detail more of the selected embellishments belonging to the group of small ornament formulas called *agréments*, which were commonly used between the end of the 17th and the mid-18th centuries, mainly in the context of French and German authors.