

ROZDZIAŁ 3

Die Kunst des Flötenspiels op. 138

Wydana w 1844 roku w wydawnictwie Breitkopf & Härtel w Lipsku szkoła *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* ma następujący układ:

- spis treści;
- wprowadzenie Gustava Nauenburga;
- wstęp autora;
- część pierwsza zatytułowana *Die Flöte Und Ihre Construction*, dotycząca budowy fletu;
- część druga zatytułowana *Lehre vom Flötenspiel*, zawierająca wskazówki dotyczące zadęcia, oddechu, palcowania, artykulacji, ozdobników i in.; w tej części znajdują się też tabele chwytów;
- ćwiczenia z akompaniamentem fortepianu (12 Übungen) umożliwiające praktyczne opanowanie omówionych wcześniej zagadnień technicznych i interpretacyjnych.

Gustav Nauenburg, autor wprowadzenia do *Die Kunst des Flötenspiels*, działał w Halle jako śpiewak i pisarz i znał osobiście Fürstenaua i jego sposób gry.

Wprowadzenie, pełne romantycznego patosu, poprzedzone jest cytatami z poezji Goethego i Schillera dotyczącymi zjednoczenia elementów uczucia i rozumu w twórczości artysty, a zakończone słowami zachwytu pod adresem *Die Kunst des Flötenspiels*. Nauenburg stawia A. B. Fürstenaua na wysokim piedestale obok innych wirtuozów z tego czasu, m.in: Paganiniego, Rodego, Kreutzera, Baillota, Spohra, Thalberga, Liszta. W swojej grze łączą oni wiedzę i wysokie techniczne umiejętności (element oświeceniowy) oraz geniusz artystyczny (element romantyczny).

Ze względu na treść i na literackie walory tekstu Nauenburga autorka zdecydowała się przetłumaczyć jego obszerne fragmenty:

Wirtuoz instrumentu zalicza się do tej samej kategorii, co wirtuoz wokalista; obydwaj przedstawiają poetyckie dzieło kompozytora w jego prawdziwej rzeczywistości; ponieważ nuta jest martwa tak samo jak litera; dopiero duch wykonującego artysty ją ożywia; przedstawia przy pomocy dźwięków to, co kompozytor mógł przekazać mu tylko przy pomocy martwych, niewystarczających znaków.

W tym sensie prawdziwy wirtuoz jest rzeczywiście tworzącym artystą [...] Odtwarzanie jest więc procesem, w którym duchowe obrazy zostają przeniesione do zewnętrznej rzeczywistości; w związku z tym niemożliwe jest odtworzenie bez wcześniejszego wyobrażenia; to co wirtuoz chce przedstawić przy pomocy dźwięków, musi koniecznie wcześniej żyć w wyobraźni, musi być w niej wykształcone i jasno ustalone przy pomocy głowy i serca. Uświęcony artysta wykonawca jest oczarowany tymi uczuciami, oświecony przez rozum, uzdolniony przez naturę, dojrzały poprzez studia. Herder⁷⁴ mówi, że sztuka pochodzi z umiejętności albo z wiedzy, może z obydwu, a przynajmniej musi te oba elementy łączyć w należyтым stopniu. Ten kto wie, a nie potrafi, jest teoretykiem, któremu z kwestii umiejętności właściwie trudno zaufać; ten kto umie a nie wie, jest zwykłym praktykiem albo rzemieślnikiem. Prawdziwy artysta łączy obydwie rzeczy. To co się lubi opowiadać o cudownych wychowankach natury, pozbawionych gruntownej wiedzy i wykształcenia, jest niczym innym, jak tylko bajeczną opowieścią, która znieważa artystycznego ducha. Geniusz w pewnym sensie jest rzeczywiście nieomylny i nie ma nic do nauczania, ale technika, mechaniczna część każdej sztuki podlega procesowi nauczania i musi być wyuczona; dlatego też każdy artysta, a zwłaszcza wirtuoz ma swój czas uczenia i nauczania [...] Prawdziwie artystyczna mechanika nie tylko uwarunkowuje zewnętrzne piękno wykonania, ale tworzy całkiem nowe efekty, pozostaje ona w najdokładniejszym i najściślejszym związku z twórczością kompozytora [...]. Jeżeli ktoś chciałby temu zaprzeczyć, to widocznie nie zapoznał się np. z nową kulturą grania na skrzypcach od czasów Paganiniego. Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr i in., te potęgi spośród skrzypków osiągnęli już chyba wszystko, co można było uzyskać na tym instrumencie. Poszerzyli jego mechanizm i wprowadzili największą różnorodność w smyczkowaniu, która u nich urzeczywistnia wszelkie odcienie wykonania i wyrazu [...]. W tym samym stopniu dotyczy to fortepianu. Wirtuozeria Thalberga i Liszta przewyższa wszystko, co jeszcze 20 lat temu podziwiano jako doskonałą technikę. [...]

Najnowszy wirtuozi jednak nie tylko rozszerzyli biegłość gry, ale sprawili, że możliwe stało się granie nieskończenie wielu muzycznych pomysłów w formowaniu, w figurach, chwytach, pasażach, skokach i w ten sposób idealnie wzbogacili świat sztuki. Odczuł to także autor tego teoretyczno-praktycznego studium i dlatego uzupełnił i rozszerzył swoją wcześniejszą szkołę fletową. Celem tego wprowadzenia nie może być wychwalanie wirtuoza Fürstenau i wskazywanie na jego zdolność do takich studiów artystycznych; tego rodzaju docenianie przysłoby o wiele za późno; nazwisko Fürstenau cieszy się światową sławą, a jego artystyczne osiągnięcia już dawno znalazły należyte uznanie; właśnie dlatego początkujący wirtuoz fletu i amator o większych ambicjach powinien być najżywiej zainteresowany tym, że tak uznany mistrz odsłania właściwości swojej sztuki i wieloletnie doświadczenia [...], gdy wyczerpująco i sumiennie objaśnia wszystko, czego w ogóle można teoretycznie nauczyć.

Jeżeli zawartość tego dzieła porównamy z wcześniejszymi podręcznikami gry na flecie, to szczególnie nowa wydaje się tabela chwytów, w której poszczególne dźwięki są scharakteryzowane także pod względem estetycznym, co jednocześnie wskazuje na najdoskonalszą znajomość wszelkich właściwości instrumentu [...]

Oby to dzieło sporządzone z niewątpliwym zamięłowaniem i z wytrwałą pilnością pobudziło licznych miłośników gry na flecie do poważnego i prawdziwie gruntownego studiowania⁷⁵.

Wstęp napisany przez autora *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* ma bardziej praktyczny i rzeczowy charakter.

⁷⁴ Johann Gottfried von Herder (1744–1803) – niemiecki filozof, pastor i pisarz, którego poglądy wpłynęły znacząco na późniejszy rozwój idei narodu oraz filozofii i historii kultury.

⁷⁵ Wstęp G. Nauenburga do: A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. V–VII.

Wyjaśnia on przede wszystkim, że nowa szkoła nie jest opracowaniem starej *Flötenschule* op. 42, ale raczej jej uzupełnieniem czy też rozszerzeniem. Pierwsza szkoła miała bowiem charakter bardziej elementarny, a druga jest przeznaczona dla flecistów, którzy już opanowali podstawy gry, aby „przenieść ich na wyższy poziom gry”⁷⁶.

Fürstenau zauważa, że dotychczasowe szkoły gry na flecie nie oferują praktycznie nic w zakresie wyższych umiejętności artystycznych. Szczególnie bolesne jest to dla flecistów, którzy nie mieli możliwości indywidualnie uczyć się u wielkich mistrzów.

Rzeczywiście, wiele wcześniejszych szkół fletowych adresowanych było raczej do muzykujących amatorów – samouków i obejmowało tylko podstawy nauki gry na flecie, często połączone wręcz z nauką czytania nut i podstawowymi zasadami muzyki...

Na tym tle *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138 pozytywnie się wyróżniała i rzeczywiście, również pod względem poziomu trudności większości przykładów muzycznych, była skierowana do bardziej zaawansowanych flecistów. Nie bez znaczenia jest, że powstała ona pod koniec życia A. B. Fürstenaua i stanowiła podsumowanie bogatych doświadczeń życiowych tego wirtuoza, pedagoga i muzyka orkiestrowego:

Aby to dzieło jak najpełniej spełniło wyznaczony cel, przedstawiam w nim sumę doświadczeń całego mojego dotychczasowego życia i odkrywam zarazem wszystkie tajemnice mojej sztuki aż do najmniejszych drobiazgów⁷⁷.

W następnych rozdziałach autorka przedstawiła szczegółowo zawartość *Die Kunst des Flötenspiels*, dzieląc ją zgodnie z aspektami ujętymi w tytule na „budowę i brzmienie, elementy techniki gry i zagadnienia wykonawcze”.

1. Budowa i brzmienie fletu „romantycznego“

Pierwsza część *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138 jest poświęcona w całości budowie i brzmieniu fletu. Wprowadzenie do tej części zawiera opis historii fletu ujęty w kilku zdaniach, ale za to zawierający akcent „patriotyczny”, który zresztą nie dziwi w kontekście rozwoju poczucia przynależności narodowych w XIX wieku w Europie: Fürstenau przypisuje wynalazek „nowoczesnego” fletu traverso Niemcom, chociaż dzisiaj wiemy, że narodził się on na przełomie XVII i XVIII wieku we Francji... W dalszym ciągu wprowadzenia Fürstenau omawia pokrótce współczesną mu sytuację teoretycznych i praktycznych badań nad budową fletu i zdecydowanie krytykuje nowy flet konstrukcji Theobalda Boehma, który pojawił się w Europie w latach trzydziestych XIX wieku (por. rozdział 1).

Nasz flet (*flauto traverso*, *Querflöte*) – w przeciwieństwie do prostszego, bardziej niedoskonałego starożytnego – jest z pewnością niemieckim wynalazkiem. Na początku ubiegłego

⁷⁶ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. VIII.

⁷⁷ Tamże, dz. cyt., s. VIII.

stulecia mistrz z Norymbergi o nazwisku Denner jako pierwszy sporządził taki instrument. Jego synowie objechali Europę ze skrzyniami takich fletów i dotarli aż do Konstantynopola, a nawet, poprzez misjonarzy aż do Chin⁷⁸.

W swojej dzisiejszej konstrukcji i wyglądzie ten produkt ponadstuletniego okresu w kulturze, rozpoczętego właściwie z wprowadzeniem pierwszej kłapy, cieszy się powszechnym uznaniem⁷⁹.

Fürstenau wymienia przyczyny popularności fletu. Są to: poręczna budowa pozwalająca na noszenie instrumentu przy sobie, używanie go podczas występów publicznych bez żmudnego, długiego strojenia się, piękny dźwięk, podobny do głosu ludzkiego, w naturalny sposób wyrażający i pobudzający uczucia.

Do tej pory mało zajmowano się badaniami teoretycznymi i ustaleniami dotyczącymi budowy i właściwości fletu. Najistotniejsze części: jak borowanie, otwór zadęciowy i otwory palcowe, pod względem wielkości i kształtu nie są regulowane żadnym określonym przepisem, i dlatego są sporządzane to według jednego, to według innego wzoru. Całkowicie brakuje właściwych podręczników o budowie fletu⁸⁰.

Pojedyncze artykuły dotyczące konstrukcji fletu, które ukazywały się za życia A. B. Fürstenaua w czasopismach muzycznych były jego zdaniem niewystarczające. Zwykle dotyczyły one tylko rzekomo rewolucyjnych ulepszeń budowy fletu, które w praktyce okazywały się bezużyteczne⁸¹.

Jak wynika z pierwszego rozdziału niniejszej pracy, konstrukcja i właściwości brzmieniowe fletów były wtedy rzeczywiście bardzo zróżnicowane i nie podlegały żadnym ogólnie przyjętym normom, co zresztą jest bardzo interesujące (a czasami denerwujące) dla współczesnych badaczy, a zwłaszcza dla wykonawców grających na fletach historycznych.

W dalszej części wstępu Fürstenau krytykuje nowy flet Boehma, zarzucając mu utratę prawdziwie romantycznego charakteru na rzecz siły dźwięku i brzmieniowego wyrównania:

⁷⁸ Obecnie przyjmuje się, że „nowoczesny”, czyli barokowy flet poprzeczny narodził się we Francji na przełomie XVII i XVIII wieku, a jego głównymi twórcami byli budowniczowie z rodziny Hotteterre, a do szczególnej popularności tego instrumentu przyczynił się Jacques Hotteterre (1674–1763), znany jako budowniczy, kompozytor, autor pierwszej szkoły na flet poprzeczny (*Principes de la Flute*, Paris 1707), zarazem muzyk grający na różnych instrumentach dętych. Różnorodne handlowe powiązania Francji w świecie przyczyniały się również do szybkiego rozpowszechniania muzycznych nowinek w Europie i nie tylko. Do najbardziej znanych nazwisk europejskich budowniczych poprzecznych fletów barokowych w pierwszej połowie XVIII wieku należeli m.in.: rodzina Rottenburgh w Brukseli, rodzina Stanesby w Londynie i rodzina Denner z Norymbergi; wspomniany przez Fürstenaua budowniczy, który przyczynił się do popularności fletu w Niemczech to Johann Christoph Denner (1655–1731). Zwięzły opis działalności tych fletowych „dynastii” znaleźć można m.in. w: G. Busch-Salmen, A. Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte*, Bärenreiter 1999, s. 73–78.

⁷⁹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 1.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Szczegółowe informacje na temat „prasowej” dyskusji o konstrukcji fletu w pierwszej połowie XIX wieku można odnaleźć m.in. w rozdziale *Flute mania* w pracy: A. Powell, *The flute*, dz. cyt., s. 144–163.

Całkowitą reformę i przemianę instrumentu widzimy w najnowszych czasach w konstrukcji fletu wynalezionej przez królewskiego bawarskiego muzyka T. Boehma, której trochę dokładniejszego omówienia nie mogę tutaj pominąć. Nie da się wprawdzie zaprzeczyć, że flet pana Boehma ma wiele dobrego, do czego musimy zaliczyć łatwe wydobywanie dźwięku i czysty strój wszystkich akordów.

Czy jednak dokonane tu wielkie wyrównanie dźwięku, przez które zwłaszcza zostały zniwelowane wszelkie różnice między tak zwanymi krytymi i pozostałymi dźwiękami, jak też niezwykła siła brzmienia, którą on posiada, mogą być poczytane za zaletę dla instrumentu, to jest wątpliwe, gdyż te dwie właściwości, które bądź co bądź warunkowo mogą zasługiwać na pochwałę, zabierają jednak fletowi jego charakterystyczne przymioty. Z powodu pierwszego, czyli wielkiego wyrównania dźwięku, na flecie powstaje monotonia, bo przecież dotychczas jego właściwy czar i zdolność do wyrażania i pobudzania uczuć leżały przede wszystkim właśnie w zmianie jasnego i przyciszonego, jak też w przeważnie wspaniałym dźwięcznym brzmieniu często używanych krytych dźwięków; brawurowej sile dźwięku, który poza tym jeszcze (zwłaszcza w średnicy) ma w sobie coś ostrego i tnącego, poświęcona została najwłaściwsza cecha fletu, jego słodko łagodny, skłaniający się ku czystej naturze i ku idylli charakter i delikatny blask.

To, jak też niedogodność, że flet Boehma wymaga całkiem innej aplikatury niż dotychczas, sprawi, że jego ogólne przyjęcie będzie bardzo utrudnione, ponieważ pozostałe zalety instrumentu są zbyt przytłumione wspomnianymi wadami, aby skłonić do ponownego rozpoczęcia nauki, której być może już poświęciło się znaczniejszą część swojego życia. Flet pana Boehma może jednak nadawać się do dużej sali i dla wykonawcy, któremu zależy więcej na oszałamiających i ogłuszających ucho pasażach, niż po prostu na pięknej i pełnej wyrazu melodii. Właściwego, muzycznego pożytku oferuje on tak mało, jak wynalazek chromatycznego rogu⁸², przy którym wielkie wyrównanie dźwięku zostało osiągnięte kosztem właściwego czaru i prawdziwie romantycznego charakteru⁸³.

Przewidywania A. B. Fürstenaua nie sprawdziły się, a flet Boehma po początkowych oporach flecistów przywiązanych do starego typu instrumentów szybko odniósł duży sukces (por. rozdział 1).

Dalszy szczegółowy opis budowy fletu dotyczy oczywiście „prawdziwie romantycznego” fletu przedboehmowskiego. Ten opis potwierdza różnorodność wariantów konstrukcyjnych fletu w pierwszej połowie XIX wieku i brak ustalonych, ogólnie przyjętych norm.

Otwór zadęciowy

Fürstenau zauważa, że otwór zadęciowy, jako źródło dźwięku, jest jedną z najważniejszych części składowych fletu. Wspomina o dwóch znanych mu koncepcjach naukowego wytłumaczenia powstawania dźwięku na flecie:

– rozszczepienie strumienia powietrza na zewnętrznej krawędzi otworu powoduje drgania pozostałych części fletu;

⁸² Prototyp rogu wentylowego opatentował w 1818 roku Friedrich Blühmel, podobnie jak flet Boehma ten wynalazek nie został od razu powszechnie przyjęty, dopiero ok. 1850 roku w większości orkiestr róg wentylowy wyparł róg naturalny.

⁸³ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 1–2.

– poprzez uderzenie i wpłynięcie powietrza powstaje rodzaj procesu elektrycznego (sic!) wewnątrz instrumentu.

Rozstrzygnięcie tej kwestii pozostawia fizykom, a sam zajmuje się praktyczną obserwacją zależności między kształtem otworu i dźwiękiem⁸⁴.

Pozostaje jeszcze pytanie, jak powinien być sporządzony otwór zadęciowy, zwłaszcza pod względem kształtu, aby umożliwić wydobyć możliwie pięknego, mocnego, wolnego od przeszkadzających załamań, giętkiego dźwięku.

Niestety na to pytanie, przynajmniej w odniesieniu do kształtu otworu zadęciowego, można odpowiedzieć tylko w niepełny i wątpliwy sposób. Artyści posiadający bogate doświadczenie mogą zauważyć, że spośród dotychczas używanych form, a więc owalnej, okrągłej, prostokątnej i kwadratowej ta albo inna zasługuje na pierwszeństwo; bez wątpienia chodzi tutaj głównie o budowę ust, która prawie u każdego człowieka jest inna [...] ⁸⁵.

Z doświadczenia A. B. Fürstenaua wynika, że najlepszy i odpowiedni dla większości flecistów jest owalny kształt otworu, a wykładanie go innym materiałem nie przynosi dobrych efektów. Wspomniane przez niego otwory z kości słoniowej były w tym czasie szczególnie popularne w Anglii (por. rozdział 1):

Wielkość krawędzi musi przy tym być dopasowana do szerokości strumienia powietrza, a wewnętrzna ścianka, po której powietrze wpływa do fletu, musi tworzyć gładką powierzchnię, która bez uskoku albo kantu przechodzi do kanału powietrznego; jednak dolna strona nie może być zbyt podcięta w stronę otworów palcowych.

Wcześniejsze próby wielu artystów, aby wstawiać otwór zadęciowy z innego materiału, np. z kości słoniowej, nie doprowadziły do niczego dalej i pozostają tylko próbą⁸⁶.

Borowanie

Fürstenau uważał, że borowanie fletu, czyli kształt wewnętrznego kanału powietrznego jest bardzo ważną, ale zarazem „najtrudniejszą i najciemniejszą częścią budowy fletu”⁸⁷, która wymaga wielkiej dokładności i wiedzy. Od dobrego borowania zależy czystość, pewność, siła, ale też delikatność i lekkość dźwięku. Według niego najlepsze własności brzmieniowe i intonacyjne, wynikające z optymalnego borowania mają flety Wilhelma Liebla z Drezna (1793–1871).

Fürstenau twierdzi, że jeszcze 30–40 lat wcześniej (czyli około 1810 roku) nie znano borowania, które umożliwiłoby wystarczająco głośne wydobyć niskich dźwięków *h*, *c*, *cis*, a około 20–30 lat temu (czyli około 1820 roku) wskutek złego borowania tylko z trudem można było wydobywać najwyższe dźwięki (f^3 – b^3).

⁸⁴ Bliższa prawdy jest oczywiście pierwsza koncepcja. Proces powstawania dźwięku na flecie w przystępny sposób omawiają m.in. Dieter Krickeberg i Tom Lerch w artykule *Zur Akustik der Querflöte* (G. Busch-Salmen, A. Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte*, Bärenreiter 1999, s. 98–103).

⁸⁵ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 3.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

W jego czasach jednak dobre flety pozwalają na swobodne korzystanie zarówno z najniższych, jak i z najwyższych dźwięków.

Oczywiście dla dzisiejszego flecisty znającego z praktyki tylko współczesny flet boehmowski te niskie dźwięki fletów Liebla i wielu innych fletów romantycznych będą zbyt ciche, a najwyższe dźwięki będą prawdopodobnie trudne do wydobycia. Jednak dla flecisty, który miał wcześniej kontakt przede wszystkim z barokowym fletem traverso, różnica brzmienia, zwłaszcza na korzyść wysokiego rejestru, będzie zapewne bardzo odczuwalna.

Zamieszczony tutaj opis „narodowych” typów fletu romantycznego z *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* jest interesującym rozwinięciem informacji zawartych w pierwszym rozdziale tej pracy:

Francuskie flety odpowiadają bardzo lekko w górnym rejestrze dlatego, że ich drewno jest bardzo słabe, w górnych częściach mają bardzo wąskie borowanie, które na dole się rozszerza; posiadają jednak niedoskonały dół i z reguły są czysto wystrojone tylko w tonacjach D i G, nie mówiąc o tym, że ich dźwięk jest bardzo cienki.

Angielskie flety mają podobne borowanie obliczone tylko na górę, ale ich dźwięk jest mocniejszy, przez co jednak odbiegają one od charakteru instrumentu, i są one czysto wystrojone tylko dla tonacji F, B i Es.

Jeżeli chodzi o flety niemieckie, to wcześniej sławne i znane instrumenty Kirst w Poczdamie, Grissling & Schlott w Berlinie, Grenser w Dreźnie i inne w przeciwieństwie do francuskich, poprzez swoje szerokie borowanie mają bardzo piękny dół, ale przy tym górę, która nigdy nie odzywa się z pewnością. Flety wiedeńskie były bardzo dobre, dopóki żył budowniczy Stephan Koch, miały one jednak (jak jeszcze dzisiaj wszystkie flety wiedeńskie) zawsze cienki, spiczasty dźwięk, a w nowszych czasach wiele straciły⁸⁸.

Zjednoczonego dobrego dołu i góry nie znajdujemy zatem u wymienionych niemieckich fletów, u nich także, podobnie jak w tych zagranicznych, nie zatroszczono się wystarczająco o średnicę.

Jako najlepsze spośród znanych mi borowań mogę określić to W. Liebla w Dreźnie i mogę je słusznie polecać, ponieważ łączy ono w sobie samo dobro. Wszystkie położenia dźwięków oddaje z lekkością, ma delikatną, piękną górę, przyjemną, dobrze brzmiącą średnicę, mocny, brzmiący dół, wspaniałą równość (tj. taką, która polega na zlikwidowaniu brzydko brzmiących połączeń i może być dla fletu tylko przydatna), a także najbardziej możliwą czystość we wszystkich oktawach i tonacjach⁸⁹.

Otwory palcowe, klapy i skala fletu

Wpływ otworów palcowych i klap na dźwięk jest również bardzo istotny, aczkolwiek Fürstenau zastrzega od razu, że trudno jest precyzyjnie ustalić i opisać

⁸⁸ Flety Stephana Kocha Fürstenau polecał w 1826 roku na równi z fletami Wilhelma Liebla (*Flötenschule op. 42*, dz. cyt., s. 10); Koch zmarł jednak w 1828 roku, a jego wiedeńską firmę prowadzili następcy do lat sześćdziesiątych XIX wieku. Współczesne kopie fletów Kocha buduje m.in. Martin Wenner (Singen/Niemcy).

⁸⁹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 4.

wszystkie zależności między otworami palcowymi, klapami i dźwiękiem. Przy okazji omówienia otworów palcowych Fürstenau kontynuuje krytykę fletów angielskich rozpoczętą w podrozdziale o borowaniu.

Już we *Flötenschule* op. 42⁹⁰ znajdujemy wzmiankę o mocnym brzmieniu fletów angielskiego wirtuoza Nicholsona, które wynikało z ekstremalnego powiększenia otworów palcowych, zwłaszcza trzeciego, czwartego i piątego. Fürstenau uważał, że niskie dźwięki tych fletów są tak zadziwiająco głośne, że nie brzmią już fletowo, ale obco i nieprzyjemnie.

W *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138⁹¹ Fürstenau pisze to samo o fletach angielskiego budowniczego Clementiego i podkreśla, że ta niezwykła siła dźwięku została osiągnięta kosztem stroju: na fletach angielskich dobrze brzmią tylko tonacje bemolowe, a w krzyżkowych nie da się grać w ogóle. Zgadza się to z podawanym wcześniej⁹² faktem, że londyńscy fleciści grają z upodobaniem tylko w tonacjach bemolowych.

Ta konsekwentna krytyka fletów angielskich mogłaby być odebrana przez złośliwego komentatora jako zemsta na londyńczykach, którzy przyjęli nieprzychylnie występy A. B. Fürstenaua w 1826 roku, zarzucając mu brak dobrego dźwięku (por. rozdział 2).

W podrozdziale o otworach i klapach znajdujemy ponowną pochwałę fletów Wilhelma Liebla jako tych, które mają optymalny kształt i wielkość otworów⁹³. Jak wiemy, w pierwszej połowie XIX wieku ilość klap dodanych do fletu nie była unormowana. Fürstenau uważał, że najlepszy jest następujący zestaw klap:

- na części środkowej (połączonej z główką): długa klapa *c*, klapy *b* i *gis*;
- na pozostałych dwóch częściach (czasami połączonych w jedną): podwójna klapa *f* (obsługująca jeden otwór), klapy *dis*, *cis*, *c* i *h*.

Typowe dla fletów wiedeńskich klapy dla niskich dźwięków: *b*, *a*, *gis*, *g* usytuowane na ekstremalnie przedłużonej stopie oceniał jako zbędne i szkodliwe: taki instrument był trudny do utrzymania z powodu długości i ciężkości i upośledzał biegłość palców prawej ręki; poza tym z natury fletu wynikało, że te dodane dźwięki brzmiały bardzo słabo, a w dodatku zmieniony z ich powodu kształt kanału powietrznego sprawiał, że górny rejestr nie brzmiał już zbyt dobrze.

Jest zrozumiałe, że zakres fletu na dole, jak też na górze ma swoje ograniczenia, które nie mogą być przekraczane, jeżeli nie chcemy zatrzeć albo stracić właściwego charakteru instrumentu.

Za najniższy dźwięk przyjmujemy więc *h*; dźwięki poniżej są obce dla instrumentu i przynależą bardziej do klarnetu, nie mówiąc o tym, że tym dźwiękom nie można nadać wystarczającej siły [...]

⁹⁰ A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 9–10.

⁹¹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 5.

⁹² A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 9–10.

⁹³ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 5.

Jako najwyższy dźwięk mógłbym uznać b^3 , tego dźwięku można jeszcze używać we wszelkich niuansach. Dźwięki leżące powyżej są nieprzyjemne, krzykliwe i przynależą do fletu piccolo.

Wprawdzie w tabelach i gamach dodanych do tego dzieła wprowadziłem wysokie h^3 i c^4 , ale gram te dźwięki tylko w orkiestrze, gdy jest to niezbędnie konieczne⁹⁴.

Części zamienne, śruba regulacyjna i wyciąg

W dzisiejszych czasach wysokość stroju jest ustalana dokładnie przy pomocy precyzyjnych elektronicznych urządzeń. Przyjęte są też pewne ogólne standardy: współczesne instrumenty grają zwykle w wysokości $a^1=440\text{--}442\text{ Hz}$, przy czym, zwłaszcza w orkiestrach, obserwuje się tendencję do ciągłego podwyższania stroju. We wcześniejszych czasach wysokość stroju była zróżnicowana w zależności od kraju, miasta, dworu itd. i podlegała stopniowym przemianom, które możemy zaobserwować na przykładzie zachowanych starych instrumentów, a także dzięki tekstom źródłowym.

Pierwsze flety barokowe z jedną klapą były strojone bardzo nisko (ok. $390\text{--}400\text{ Hz}$); od ok. 1740 roku przeważały wysokości stroju ok. $405\text{--}420\text{ Hz}$; pod koniec XVIII wieku wysokość stroju oscylowała przeważnie w okolicy 430 Hz . W XIX wieku wysokości stroju w różnych ośrodkach wahały się między 430 Hz i 465 Hz (sic!). Dieter Krickeberg⁹⁵ zwraca uwagę, że dopiero na międzynarodowej konferencji w Wiedniu w 1885 roku ustalono jako optymalną wysokość stroju 435 Hz , a wysokość 440 Hz uznała za obowiązującą konferencja w Londynie w 1939 roku.

Wirtuozi fletu podróżujący po Europie w XVIII i XIX wieku musieli więc dopasować się do lokalnych różnic wysokości stroju:

Ponieważ strój nie jest równy we wszystkich miejscach, to trzeba sprawić, aby flet był użyteczny w każdym stroju; osiągnąć to w ten sposób, że środkową część sporządzano w różnych długościach i używano dłuższej lub krótszej części środkowej, zależnie od tego, czy potrzebowano niższego, czy wyższego stroju.

Quantz miał już części środkowe, a Tromlitz potrzebował ich aż siedem; ale poprzez zamianę tych części środkowych cel nie był osiągnięty w doskonały sposób, ponieważ instrument stawał się nieczysty, zwłaszcza w zestawieniu oktaf. Ta przyczyna stała się impulsem do wynalezienia śruby regulacyjnej.

Według zasad akustyki długość pustej przestrzeni powyżej otworu zadęciowego musi pozostawać w doskonale prawidłowej proporcji do długości instrumentu poniżej, jeżeli dźwięki w całej skali mają być równo czyste i mocne⁹⁶.

Dzięki śrubie regulacyjnej przy zastosowaniu dłuższych części zamiennych korek można było łatwo wkręcić dalej do środka w kierunku otworu zadęciowego, a przy zastosowaniu krótszych części można było go odpowiednio wy-

⁹⁴ Tamże, s. 6.

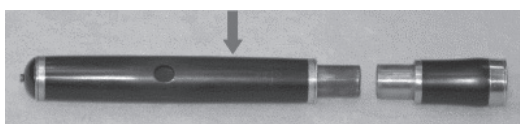
⁹⁵ D. Krickeberg, *Zur Geschichte der Querflöte*, [w:] G. Busch-Salmen, A. Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte*, Bärenreiter 1999, s. 59.

⁹⁶ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 6.

sunąć w przeciwnym kierunku i w ten sposób zachować właściwą dla dobrej intonacji proporcję.



25. Flet niemiecki z ok. 1825 roku (J. G. Braun, Mannheim); trzy części wymienne: $a^1=435$, $a^1=440$ i $a^1=446$; zdjęcie z kolekcji Richarda Wilsona.



26. Na zdjęciu widoczny jest całkowicie rozłożony wyciąg główki fletu francuskiego budowniczego Saxa; w tej główce metalowa rura wyciągu nie wypełnia główki całkowicie; zdjęcie z kolekcji Richarda Wilsona.



27–28. Rozwiązanie zastępujące wyciąg główki, typowe dla wielu nieboehmowskich fletów francuskich w XIX wieku i stosowane również zazwyczaj w drewnianych fletach boehmowskich; złącze części środkowej wpasowuje się równo w przestrzeń pomiędzy rozszerzonym końcem główki a metalową rurą wewnętrzną, dzięki czemu przy rozciąganiu fletu nie powstaje pusta przestrzeń w główce; metalowe flety boehmowskie ze względu na ścisłe dopasowanie końca główki i złącza części środkowej nie potrzebowały już ani takiego rozwiązania, ani wyciągu główki; zdjęcia przedstawiają złącza z fletu francuskiego budowniczego Noë (przełom XIX i XX wieku) z kolekcji Richarda Wilsona.

W nowszych czasach części środkowe zostały wyparte przez wyciąg w główce⁹⁷ częściowo dlatego, że instrument stawał się droższy przy sporządzeniu wielu części środkowych,

⁹⁷ Wyciąg główki był wynalazkiem Quantza, stosowanym równolegle z częściami zamiennymi, szerszą popularność zyskał pod koniec XVIII wieku, ale np. Tromlitz w swoim *Ausführlicher und*

a częściowo dlatego, że przy ich pomocy nigdy nie można było dostroić się tak dokładnie, jak to często jest potrzebne, zwłaszcza przy akompaniamencie pianoforte; poza tym, w ogóle zadęcie [...] flecistów jest tak zróżnicowane, że często dwóch flecistów ma tak samo długie części, a jednak nie mogą się ze sobą zestroić.

W Wiedniu, Berlinie, Paryżu i Londynie są wysokie stroje, jednak nie wszystkie są równe, często różnią się między sobą o 1/8 tonu, natomiast w Monachium, a szczególnie w Dreźnie strój jest w ogóle o ćwierć tonu niższy niż pozostałe. Jak więc wiele części środkowych musiałby mieć jeden artysta, żeby mógł dostroić się we wszystkich tych miejscach, podczas gdy z jednym dobrze sporządzonym wyciągiem nie popadnie w zakłopotanie⁹⁸.

Rzeczywiście, na fletach historycznych, przy stosowaniu części wymiennych bez wyciągu główki dokładne dostrojenie się, zwłaszcza w trakcie grania, gdy instrument się rozgrzewa (tj. strój się podwyższa), jest utrudnione; jeżeli włożymy dłuższą część środkową, to uzyskamy dużo za niską wysokość stroju⁹⁹, a jeżeli trochę wysuniemy część środkową, to pomiędzy końcem tej części a wrębem główki powstanie pusta przestrzeń, szersza niż przekrój kanału powietrznego w tym miejscu, co niekorzystnie wpływa na brzmienie całego fletu; żeby temu zapobiec, flecista powinien włożyć odpowiedniej grubości pierścien, który wypełni pustą przestrzeń.

Wobec powyższych Fürstenau opowiada się zdecydowanie za wyciągiem¹⁰⁰. Uważa on, że przy pomocy wyciągu nie tylko dokładnie dostroimy się do fortepianu, ale także, bez ryzyka wewnętrznego rozstrojenia fletu, sprostamy regionalnym różnicom wysokości stroju w obrębie ćwierćtonu.

Oczywiście przy rozciąganiu fletu musimy trochę wkręcić korek do środka, a przy skracaniu fletu należy korek z powrotem wycofać – przy pomocy śruby regulacyjnej. Dzięki temu zostanie zachowana równowaga intonacyjna wewnątrz instrumentu, której praktycznym sprawdzianem jest kontrola czystości oktaw na dźwiękach: $d^1-d^2-d^3$.

Fürstenau pisze, że najlepszy wyciąg to taki, którego metalowa rura wypełnia całą główkę fletu. Ma to, jego zdaniem, korzystny wpływ na dźwięk, zwłaszcza w górze skali.

Fürstenau zauważa też, że niektórzy, z obawy przed złym wpływem metalu na dźwięk, montują metalową rurę wyciągu dopiero poniżej otworu zadęciowego. Podczas eksploatacji tak skonstruowanego wyciągu, wskutek silnego oddziaływania wilgoci, w drewnianej części główki rozszerza się kanał powietrzny, a poza tym drewno murszeje i dźwięk staje się głuchy.

gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen (dz. cyt., s. 19) krytykował wyciąg, twierdząc, że rozciąganie fletu w tym miejscu psuje dźwięk i strój.

⁹⁸ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 6.

⁹⁹ Części wymienne zwykle są budowane w odstępach wysokości ok. ¼ albo ½ tonu, a więc zbyt dużych na precyzyjne dostrajanie się do instrumentów towarzyszących.

¹⁰⁰ Wyciągi główki są widoczne również na zdjęciach niektórych fletów umieszczonych w pierwszym rozdziale tej pracy.

Główki oryginalnych fletów z czasów Fürstenaua są różne: niektóre w ogóle nie mają wyciągów, inne mają wyciągi „częściowe”, czyli rozpoczynające się poniżej otworu zadęciowego, jeszcze inne są w całości wypełnione metalem. Tak samo jak w przypadku innych elementów budowy fletu, nie można mówić tu o jakichś obowiązujących normach.

Materiał

Fürstenau twierdzi, że najlepsze gatunki drewna do budowy fletu to bukszpan i heban, przy czym w 1826 roku (*Flötenschule op. 42*) preferuje bukszpan, a w 1844 roku (*Die Kunst des Flötenspiels op. 138*) heban:

Od ręki można przyjąć, że heban albo bukszpan są najlepszym materiałem. Z trudnością można ustalić, który z tych dwóch zasługuje na pierwszeństwo; niewątpliwie jest tylko, że heban nadaje dźwiękowi więcej siły, a bukszpan więcej słodczy, i że ten pierwszy prawie się nie rozciąga, ale tym łatwiej pęka, podczas gdy przy tym drugim jest odwrotnie. Ja sam wcześniej, do roku 1826 grałem na flecie bukszpianowym, ale odkąd budowniczy instrumentów Liebel nauczył się szczególnie dobrze obrabiać heban, to sporządza moje instrumenty z niego¹⁰¹.

Po omówieniu wszystkich elementów budowy fletu Fürstenau stwierdza, że podane przez niego w *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* wskazówki palcowania, trylowania itd. można z powodzeniem stosować na „każdym dobrym niemieckim flecie”¹⁰², z tym, że pisane one były na podstawie ponad dwudziestu lat doświadczenia z instrumentami budowanymi przez Wilhelma Liebla w Dreźnie.

2. Elementy techniki gry

W drugiej części *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* Fürstenau omawia szczegółowo następujące elementy techniki gry: zadęcie, oddech, ćwiczenie gam, palcowanie i artykulację. W wielu miejscach te elementy łączą się dość ściśle z obszarem interpretacji (dobór odpowiedniej artykulacji, lokalizacja oddechów). Pominięcie kwestii postawy oraz układu rąk i palców można tłumaczyć faktem, że ta szkoła z założenia była przeznaczona dla bardziej zaawansowanych flecistów, którzy mieli już opanowane podstawy gry. Postawa i układ rąk przedstawione zostały tylko we wcześniejszej *Flötenschule op. 42* i do niej z konieczności odwołuje się autorka tej pracy w następnym podpunkcie.

¹⁰¹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 7.

¹⁰² Tamże, s. 8.

Postawa i układ rąk

Opis postawy i układu rąk zawarty we *Flötenschule* op. 42¹⁰³ w dużej mierze pokrywa się z zaleceniami dzisiejszych pedagogów. Fürstenau zwraca uwagę na zaokrąglony i swobodny układ palców. Podkreśla szczególnie rolę lewej ręki, na którą, mimo niewygodnego układu, spada główny ciężar trzymania instrumentu (oparcie u nasady palca wskazującego). Przypomina o tym, żeby mały palec lewej ręki był utrzymywany swobodnie ponad klapą *gis*, a nie na korpusie fletu, albo, co gorsza, wręcz pod klapą. Dla prawej ręki zaleca trzymanie kciuka mniej więcej pod palcem wskazującym itd.

Trzeba zauważyć, że swobodny i luźny układ palców na fletach przedboehmowskich miał jeszcze większe znaczenie niż na fletach boehmowskich. Wskazujący palec prawej ręki oprócz swojego otworu musiał w razie potrzeby obsługiwać też długą klapę *c*, a w niektórych modelach też dodatkową dźwignię klapy *b*. Kciuk prawej ręki musiał w niektórych modelach obsługiwać długą dźwignię klapy *h*, serdeczny palec prawej ręki bardzo często musiał przeskakiwać ze swojego otworu na krótką klapę *f*. Jeszcze gorsza była sytuacja lewej ręki: mały palec musiał naciskać nie tylko klapę *gis*, ale także przeskakiwać na długą dźwignię klapy *f*, a w niektórych modelach też na długą dźwignię klapy *h*. Najgorszą chyba sytuację miał kciuk lewej ręki, który w tonacjach wymagających używania klapy *b* bardzo często przez długie odcinki był niemal całkiem zawieszony w powietrzu, gdyż szybkie przeskakiwanie kciuka z korpusu instrumentu na klapę nie było zbyt wygodne. Nie są to oczywiście wszystkie możliwe niedogodności dla układu palców – poszczególne modele fletów miały przecież swoją specyfikę i układ klap nie wszędzie był całkiem identyczny. W każdym razie, może wbrew pozorom, palcowanie na flecie z większą ilością klap wcale nie było łatwiejsze od palcowania na flecie z jedną klapą...

Fürstenau zwracał też uwagę na to, żeby nie podnosić zbyt wysoko palców, bo to utrudniałoby szybką i wyraźną grę. Z drugiej strony, na „starym” flecie nie można było też trzymać palców zbyt nisko nad otworami palcowymi, bo mogło to wpływać na zmiany wysokości dźwięku – trzeba było znaleźć „złoty środek”.

Kolejne zalecenia dotyczyły postawy całego ciała: głowę należało oczywiście trzymać prosto, zwracając uwagę na równoległe przyłożenie fletu do ust. Podczas grania z nut twarz powinna być położona naprzeciwko nut, a ciało zwrócone na lewą stronę, aby układ prawej strony był niewymuszony, a ramiona całkiem swobodne. Prawa noga była przy tym lekko wysunięta do przodu.

Ta ostatnia wskazówka różni się od zaleceń większości współczesnych pedagogów, którzy raczej nakazują, żeby tułów był nieco skręcony w prawo, a prawa noga była odrobinę przesunięta do tyłu. Na pewno wspólne dla Fürstenaua i dla

¹⁰³ A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 10–11.

dzisiejszych pedagogów jest ogólne założenie, że ramiona muszą być swobodne, głowa prosta, a postawa możliwie naturalna i niewymuszona.

Zadęcie

Zadęcie jest pierwszym aspektem technicznym omówionym w 2. części *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138. Opis zadęcia poprzedzony jest „manifestem” pięknego dźwięku:

Materiałem wszelkiej sztuki muzycznej jest dźwięk, który działa tym bardziej zachwycająco i intensywnie, im bardziej pięknie i w pełnym brzmieniu się go wydobywa, dlatego też za najpiękniejszy i pierwszy instrument należy uważać głos ludzki. Jeżeli porównamy go z fletem, to głos niezaprzeczenie ma dźwięk bardziej znaczący i zdolny do największej różnorodności, ponieważ u swojego źródła jest on bezpośrednio spokrewniony z uczuciami, i jest on uewnętrznieniem najbardziej bezpośredniego życia duszy.

Dźwięk fletu możemy uznać za tym doskonalszy, im bardziej zbliża się on do ludzkiego głosu, jednak bez rezygnacji z czaru właściwego dla instrumentu; góra musi być przy tym jasna i dźwięczna, dół mocny i pełny, średnica śpiewna, a te obydwie (góra i dół) muszą się łączyć ze sobą bez gradacji¹⁰⁴.

Wydobycie dźwięku odpowiadającego powyższym cechom stawia oczywiście grającemu pewne naturalne wymagania, częściowo wewnętrzne muzyczne, a częściowo zewnętrzne fizyczne, przy czym do tych ostatnich oprócz dobrej klatki piersiowej i krtani należą szczególnie dobrze zbudowane usta, jak też prawidłowa budowa zębów i podniebienia; jednakże można go [piękny dźwięk – przyp. tłum.] osiągnąć tylko przy pomocy dobrego zadęcia.

Dobre zadęcie (fr. *embouchure*) zależy teraz więc od sposobu przyłożenia fletu do ust i od ułożenia przy tym ust, a wreszcie od wielkości i kształtu otworu między ustami¹⁰⁵.

Fürstenau stwierdza, że trudno jest ustalić uniwersalne reguły dobrego zadęcia, ponieważ każdy flecista ma inne uwarunkowania fizyczne. Dobre zadęcie jest więc w pewnej mierze wynikiem samodzielnego eksperymentowania, wyczucia i oczywiście długiego ćwiczenia.

Można jednak określić przynajmniej pewne ogólne wytyczne, które – podobnie jak opis postawy i ułożenia rąk – w dużej mierze pokrywają się z zaleceniami współczesnych pedagogów:

Flet trzeba przyłożyć do ust w taki sposób, że wewnętrzna krawędź otworu zadęciowego przylega tam, gdzie zaczyna się czerwień dolnej wargi [...]; dolna warga może przykrywać co najwyżej połowę otworu, a górna musi pozostawać w jednej linii z dolną, aby strumień powietrza mógł swobodnie uderzać naprzeciwko ostrej krawędzi otworu zadęciowego. Usta muszą być trochę szeroko i gładko rozszerzone w kierunku kącików, żeby powietrze wypływało bez szumu poprzez prawie niezauważalną szczelinę między wargami, ta szczelina musi jednak dawać tyle przestrzeni, ile wymaga swobodny dźwięk, tak, że staje się on podobny do rejestru piersiowego śpiewaka, który podczas śpiewu należy otwierać usta¹⁰⁶.

¹⁰⁴ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 8.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 9.

Porównanie do rejestru piersiowego śpiewaka nie jest nowe – posługiwał się nim już Quantz w swoim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*¹⁰⁷.

Dalsze zalecenia Fürstenaua dotyczą zmiany układu ust w niskim rejestrze fletu, zwłaszcza w śpiewnych odcinkach z portamento¹⁰⁸: dla uzyskania brzmiącego i pięknego dźwięku usta powinny być rozchylone wtedy trochę bardziej, niż w wysokim rejestrze, a wargi należy mocno napiąć w kierunku kącików.

[...] należy jednak przy tym dokładnie uważać, aby otwór zadęciowy nie był odkręcany na zewnątrz, ale o wiele lepiej odrobinę przekręcony do środka, aby niskie dźwięki nie stały się zbyt wysokie w stroju¹⁰⁹.

Ostatnia uwaga wydaje się autorce niniejszej pracy nieco przesadzona. Z jej doświadczenia w grze na przedboehmowskich fletach poprzecznych wynika bowiem, że dźwięki dolnego rejestru poniżej g^1 (z wyjątkiem e^1) mają raczej niewielką tendencję do „uciekania” w dół.

Fürstenau zaleca składanie fletu w taki sposób, aby główka była trochę odkręcona na zewnątrz, co oznacza, że otwór zadęciowy jest przesunięty na zewnątrz w stosunku do otworów palcowych.

To zalecenie jest sprzeczne z nauką Quantza¹¹⁰, który uważał, że główka (w domyśle otwór zadęciowy) powinna być trochę przekręcona do środka w stosunku do otworów palcowych.

Wydaje się jednak, że ta ostatnia kwestia jest dyskusyjna i w pewnym stopniu zależna od indywidualnej wygody i od uwarunkowań fizycznych grającego. Dzisiejsi fleciści, zarówno „historyczni”, jak i „współcześni” stosują zróżnicowane ustawienia ustnika. Na pewno dobrym punktem orientacyjnym jest ustawienie otworu zadęciowego w linii prostej w stosunku do otworów palcowych (flet „historyczny”) lub do linii kłap (flet współczesny) i niewielkie odchylenia od tej linii na zewnątrz lub do środka. Dla autorki tej pracy optymalne jest minimalne przekręcenie ustnika do wewnątrz, zarówno na fletach historycznych, jak i na współczesnym flecie boehmowskim.

Fürstenau stwierdza, że dobrze uformowane zadęcie pozwala nie tylko na lekkie i pewne wydobywanie dźwięku, ale umożliwia też opanowanie prawidłowej intonacji i jest pomocne w różnicowaniu barwy dźwięku. Przestrzega przed błędami spotykanymi również wśród dzisiejszych flecistów, a więc przede wszystkim przed tak przesadnym przekręcaniem ustnika do wewnątrz, że strumień powietrza wpada do środka otworu i tylko w bardzo małym stopniu zahacza o krawędź

¹⁰⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 41; rejestr piersiowy odpowiada skali naturalnego głosu mówionego śpiewaka.

¹⁰⁸ Termin *portamento* w pierwszej połowie XIX wieku miał różne znaczenia, często był używany w odniesieniu do manier zdobniczych powiązanych z *glissandem*; Fürstenau używa go w odniesieniu do delikatnego podkreślania, czy też lekkiego „wypychania” nut zarówno w legato, jak też przy oddzielanych nutach oznaczonych jednocześnie kropkami i łukiem.

¹⁰⁹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 9.

¹¹⁰ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 30.

otworu. Następnym błędem, który zresztą może łączyć się z poprzednim, jest przykrywanie otworu „daszkiem” z górnej wargi.

Jeżeli ktoś tak postępuje, to

nigdy nie będzie w stanie wydobyć pięknego giętkiego dźwięku, ten ostatni jest wtedy cienki i skomlący, bez brzmienia, siły i elastyczności [...] a także nie będzie mógł z takim zadęciem realizować czystej intonacji¹¹¹.

Jednym ze sposobów prowadzących do opanowania dobrego zadęcia jest, zdaniem Fürstenaua, omówione poniżej ćwiczenie gam.

Ćwiczenie gam

Staranne ćwiczenie gam jest najlepszym spośród innych ćwiczeń środkiem służącym do nauki opanowania dźwięku [...]. Jeżeli ktoś umie grać gamy we wszystkich tonacjach z czystą intonacją, to zrobił duży krok w kierunku mistrzostwa¹¹².

Fürstenau twierdzi, że poważne i systematyczne ćwiczenie gam sprawia, że dźwięk jest mocniejszy i ładniej brzmiący, a poza tym flecista poznaje wtedy słabe strony swojego instrumentu i uczy się je korygować.

W tym miejscu należy zauważyć, że w porównaniu do współczesnego fletu boehmowskiego, flety z czasów Fürstenaua mają o wiele więcej niedoskonałości intonacyjnych, a w dodatku poszczególne ich typy (czy nawet egzemplarze tego samego typu) różnią się w tym względzie pomiędzy sobą. Dotyczy to zarówno oryginalnych instrumentów, jak też ich współczesnych kopii.

Flecista „historyczny” jest więc zmuszony do naprawdę żmudnej i cierpliwej pracy nad intonacją, przy czym „staranne ćwiczenie gam” może być rzeczywiście wielką pomocą.

Pierwszy sposób ćwiczenia gam polega na tym, że każdy kolejny stopień gamy wytrzymujemy w takiej samej dynamice i bez zawahania intonacji, stopniowo zwiększając długość dźwięku do 12–13 sekund w dolnym rejestrze i do 18–20 sekund na wyższych dźwiękach. Po każdym stopniu należy chwilę odpocząć. Nie ma konieczności ćwiczenia całej gamy od razu – w razie zmęczenia trzeba zrobić nieco dłuższą przerwę.

Fürstenau uważa, że „umiejętność wytrzymywania naprawdę długich dźwięków czysto i prawidłowo świadczy o wykształceniu flecisty”¹¹³.

W podanym przez niego zestawie znajdują się gamy majorowe i minorowe do 6 znaków przykluczowych rozpisane całymi nutami, przy czym gamy majorowe w kierunku wznoszącym są w postaci doryckiej, a w kierunku opadającym w postaci naturalnej albo harmoniczej (przykład 1–2).

¹¹¹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 9.

¹¹² Tamże, s. 14.

¹¹³ Tamże.

A musical score for guitar, consisting of ten staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled with chords: C dur, A moll., G dur, E moll., D dur, H moll., A dur, Fis moll., E dur, Cis moll., and H dur, Cis moll. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some staves featuring a 'solo' marking.

16

Fis dur. Dis moll.

Des dur. B moll.

As dur. F moll.

C dur. C moll.

B dur. G moll.

F dur. D moll.

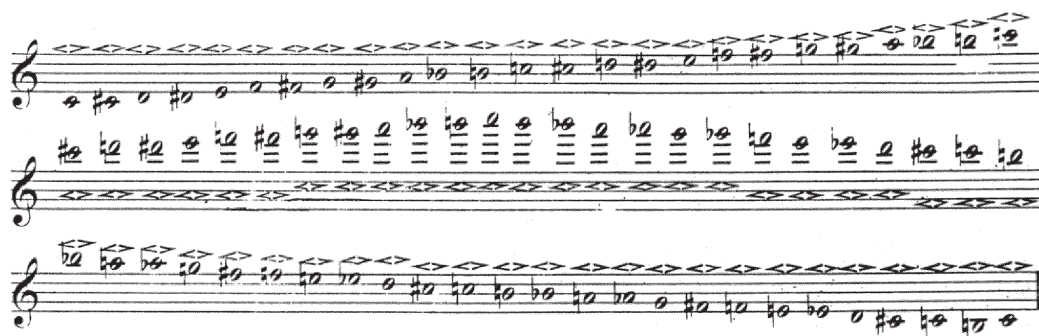
Przykład 1

Przykład 2

Drugi zdaniem Fürstenaua najważniejszy sposób ćwiczenia gam polega na tym, że na kolejnych dźwiękach ćwiczymy *messa di voce*¹¹⁴, czyli umiejętność kształtowania dźwięku *crescendo* i *decrescendo*, która była niezbędna również w wykształceniu flecistów w ciągu XVIII wieku.

Przy tym ćwiczeniu „*forte* musi przypadać dokładnie w środku długości trwania dźwięku, a wyciszenie musi się rozegrać bez obniżenia dźwięku [...] jeżeli ma on być wytrzymany długo, to wymaga pewnego trzymania dźwięku, długiego oddechu i siły fizycznej. Fakt, że to *messa di voce*, zwłaszcza z powodu czystej intonacji, jest bardzo trudne, wynika z natury gry na flecie, gdzie przy *forte* strój łatwo ucieka do góry, a przy *piano* jeszcze łatwiej ucieka na dół. Chociaż polecane przeze mnie zadęcie niełatwo dopuszcza do takiego błędu, to jednak jest konieczne, aby flecista dokładnie uważał i w takim wypadku przeciwdziałał niedoskonałościom poprzez umiarkowane przekręcanie do środka ustnika przy *forte* i takie samo odkręcanie przy *piano*”¹¹⁵.

Powyższe zalecenia korekty intonacji przy *messa di voce* są podobne do wskazówek Quantza¹¹⁶ i Tromlitz¹¹⁷. To „przekręcanie” i „odkręcanie” jest polecane do korekty intonacji również przez współczesnych flecistów, obok takich zabiegów, jak pochylanie (unoszenie) głowy i cofanie (wysuwanie) żuchwy i dolnej wargi¹¹⁸. Fürstenau pokazuje ćwiczenie *messa di voce* na dźwiękach gamy chromatycznej:



Przykład 3

Do sprawdzenia, czy poszczególne dźwięki są grane czysto względem siebie, zwłaszcza w oktawach, a także do uzyskania lekkiego i pewnego odpowiadania w tych skokach, bardzo pożyteczne jest trzecie ćwiczenie gamowe, a mianowicie w oktawach¹¹⁹.

To ćwiczenie jest także oparte na gamie chromatycznej i powinno być wykonywane z akompaniamentem fortepianu ze względu na kontrolę intonacji:

¹¹⁴ Fürstenau tłumaczy ten włoski termin na język niemiecki jako *verhallen, vertönen* (czyli wybrzmiewanie dźwięku).

¹¹⁵ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 17.

¹¹⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 50.

¹¹⁷ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt., s. 112.

¹¹⁸ E. Weinzierl, E. Wächter, *Gramy na flecie*, t. 2, Astra Łódź 2001, s. 69.

¹¹⁹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 17.

FLAUTO. *Largo.*

PIANOFORTE.

18

Przykłady 4-5

Ćwiczenie z akompaniamentem należy wykonywać w dwóch wersjach:

1) każdy dźwięk jest utrzymany w jednorodnie mocnej dynamice; oddech bierze się po jednym takcie;

2) każdy dźwięk jest ukształtowany *messa di voce* i wytrzymany przez długość całego taktu, po czym należy wziąć oddech.

Do ćwiczeń gamowych opartych tym razem na różnych interwałach i na akordach Fürstenau powraca przy podsumowaniu rozdziału o palcowaniu¹²⁰. Podane przez niego gamowe figuracje można ćwiczyć we wszystkich tonacjach i w różnych tempach i w ten sposób doskonalić umiejętność poprawnego palcowania (przykłady 6-7).

¹²⁰ Tamże, s. 35.

Example 6 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves, one marked 'Dur.' (Major) and the other 'Moll.' (Minor). The music is written in a complex, flowing style with many sixteenth notes and various accidentals. The first system has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The second system has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Przykład 6

Example 7 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves, one marked 'Dur.' (Major) and the other 'Moll.' (Minor). The music is written in a complex, flowing style with many sixteenth notes and various accidentals. The first system has a key signature of one sharp (F-sharp) and a 3/4 time signature. The second system has a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp) and a 3/4 time signature. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Przykład 7

Oddech

W rozdziale o oddechu Fürstenau omawia zarówno techniczną stronę oddychania, jak też jego stronę muzyczną, czyli odpowiednie umiejscowienie oddechów w utworze.

Podział naturalnego oddechu na wdech i wydech zostaje zachowany przy sztucznym oddychaniu podczas gry na flecie, tylko z taką różnicą, że przy naturalnym oddechu wdech trwa trochę dłużej niż wydech, natomiast przy graniu na flecie z reguły wdech jest szybki, a wydech wydłużony, a te obydwa muszą się odbywać z ciągłym zachowaniem jak największej ekonomii. Często jest do tego konieczny duży wysiłek, zwłaszcza przy wydobywaniu niskich dźwięków.

Wdech musi najczęściej rozgrywać się szybko, z wyjątkiem miejsc na początku utworu, przed długimi dźwiękami i po pauzach, przy czym należy uwzględnić, że nie powinien on być słyszalny, aby uwaga słuchacza nie została oderwana od wykonania osoby grającej poprzez tak nieprzyjemny błąd.

Szczególnie należy unikać zarówno pospiesznego wdychania, jak też gwałtownego wydychania, bo to mogłoby zdradzać niewykształconego flecistę¹²¹.

W dalszej części tych „technicznych” rozważań Fürstenau stwierdza, że nieprawidłowe oddychanie podczas gry na flecie może szkodzić zdrowiu, prawidłowy oddech natomiast może się przyczynić do zdrowego rozwoju klatki piersiowej.

Wdech z wciągniętym brzuchem, który jest zalecany przez wielu, jest bardzo szkodliwy i należy go traktować jako błędny; oddech można brać tylko poprzez ciche naciąganie brzucha, przy czym klatka piersiowa musi się rozciągnąć i uwydatnić.

Wydech, właściwe zadęcie dźwięku, konieczne rozgrywa się nie inaczej, jak poprzez uderzenie języka i nacisk ust; klatka piersiowa musi przy tym stopniowo z powrotem się zapadać, a zachowane w płucach powietrze wypłynąć, bez wstrząsania klatką piersiową¹²².

Dla opanowania prawidłowego oddechu Fürstenau poleca ćwiczenia bez instrumentu: należy cicho nabrać możliwie dużo powietrza do płuc, po czym „wysłać” je powoli, mając usta ułożone jak do zadęcia na flecie. Dopiero potem ćwiczy się długie dźwięki na flecie na dźwiękach gam – początkowo proste, a potem z *messa di voce*.

Po omówieniu zagadnień „technicznych” Fürstenau omawia trudną kwestię umiejscowienia oddechów w utworach muzycznych.

Jako główną zasadę należy przyjąć, że oddech nie przypada na słabą część taktu, a moment potrzebny do tego zostaje odciągnięty z nuty poprzedzającej, a nie następującej po oddechu, i że [...] każda tworząca całość myśl muzyczna powinna być wykonana na jednym oddechu¹²³.

Fürstenau zastrzega, że gdyby wykonanie całej dużej myśli muzycznej na jednym oddechu było niemożliwe (albo prawie niemożliwe) z powodu jej długości,

¹²¹ Tamże, s. 10.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże, s. 11.

to należy wtedy brać dodatkowe oddechy po kadencjach, półkadencjach i po odcinkach, które tworzą mniejsze myśli muzyczne.

W podanych dalej przykładach oddechy główne są oznaczone wykrzyknikiem, a oddechy dodatkowe krzyżykiem.

Moderato.

dolce.

tr.

Larghetto.

dolce.

tr.

a tempo.

dolcissimo

tr.

Übrigens merke man sich jedoch noch folgendes.

Przykład 8

Szczególnie trudne jest branie oddechu w długich odcinkach złożonych z szybkich, jednorodnych wartości rytmicznych. Fürstenau podaje dla orientacji, że dobry flecista powinien w *Allegro*¹²⁴, w metrum 4/4 wykonać 6–8 taktów szesnastek na jednym oddechu.

¹²⁴ Określenie *Allegro* w szkołach z XVIII wieku oznaczało ogólny typ części szybkiej, który mógł mieć jednak pewne „odcienie” prędkości i charakteru. We wcześniejszej *Flötenschule* op. 42 (s. 18–19) Fürstenau nie posługiwał się jeszcze metronomem (metronom Mälzla został wynaleziony w 1816 roku) i dla tempa *Allegro assai* podawał, powołując się na Quantza, jedno uderzenie pulsu na pół taktu w metrum 4/4 (czyli ćwierćnuta w tempie 160); w *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138 nie opisywał osobno zagadnienia tempa, ale w ćwiczeniach dołączonych do tej szkoły (12 Übungen) podaje już tempa metronomiczne i np. *Allegro brillante* (wolniejsze od *Allegro assai*) jest oznaczone tempem 116 na ćwierćnutę).

W tego rodzaju szybkich przebiegach należy brać oddech przede wszystkim przy okazji większych skoków interwałowych:

Przykład 9

Przy korzystnym ułożeniu linii melodycznej można w niemal niezauważalny sposób oddychać po pierwszej nucie w takcie:

Przykład 10

W niektórych przypadkach nie można jednak stosować tej zasady, bo trzeba byłoby oddzielić nuty tworzące zwarte grupy muzyczne. Wtedy należy oddychać raczej na początku taktu:



Przykład 11

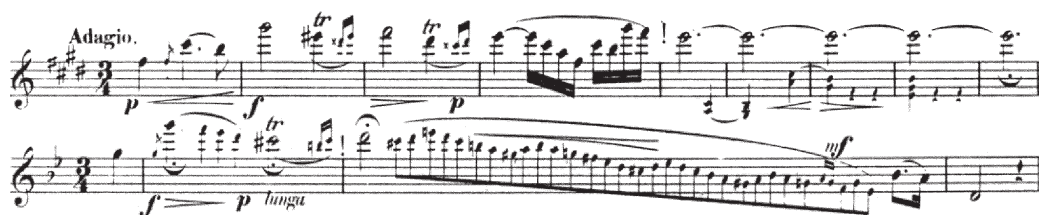
Jeżeli po dłuższej nucie następują szybkie wartości, to oddychamy zawsze po tej dłuższej nucie:



Przykład 12

Fürstenau przestrzega przed często spotykanym również dzisiaj „szkolnym” błędem i zabrania brać oddech przed końcowym dźwiękiem utworu. Od tej reguły można odstąpić w dwóch przypadkach:

- 1) gdy końcowa nuta jest bardzo długa (przykład 13, pierwsza linijka),
- 2) gdy końcowa nuta połączona jest z kadencją (przykład 13, druga linijka).



Przykład 13

W przypadku pojawienia się nowej melodii lub nowego tempa po swobodnym wprowadzeniu, po kadencji lub po zwolnieniu należy wziąć oddech raczej wcześniej w jakimś dogodnym miejscu, a nie bezpośrednio przed tą nową melodią.

Ta ostatnia zasada, w przeciwieństwie do poprzednich, nie jest chyba całkiem oczywista dla wielu dzisiejszych wykonawców. Oto kilka przykładów takich przejść:



Przykład 14

Wyjątkiem od określonej powyżej reguły jest sytuacja, w której nuta kończąca wprowadzenie jest tej samej wysokości, co nuta rozpoczynająca nowy odcinek:



Przykład 15

Niektórzy próbują zawsze i za wszelką cenę wytrzymać jak najdłuższe odcinki na jednym oddechu. Takim flecistom można zadedykować ostatnią uwagę Fürstenaua dotyczącą brania oddechu:

Często konieczne jest (nawet gdy nie wynika to z potrzeby fizycznej) branie oddechu dla uwidocznienia mniejszych części odcinka, aby wykonanie nie stało się monotonne¹²⁵:

¹²⁵ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 14.



Przykład 16

Palcowanie

Z punktu widzenia flecisty grającego na historycznych fletach klasycznych i romantycznych typu „ośmioklapowego”¹²⁶ rozdział zatytułowany *Von der Fingerordnung*¹²⁷ (*O palcowaniu*) jest jednym z najważniejszych fragmentów *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*.

Koncepcja palcowania Fürstenaua jest naprawdę fascynująca! Dieter Krickeberg¹²⁸ zauważa, że o ile Tromlitz, postulując w 1800 roku¹²⁹ stosowanie fletu z klapami jako jedynego właściwego dla wirtuoza instrumentu, miał na myśli przede wszystkim uzyskanie wyrównania barwy dźwięku, to Fürstenau właśnie przy pomocy klap stworzył swoją wizję barwowej różnorodności dźwięku.

Główny zarzut Fürstenaua wobec Boehma był przecież taki, że na jego nowym flecie nie można zrealizować barwowej różnicy między tzw. dźwiękami krytymi a pozostałymi dźwiękami. Pozbawiony tej możliwości flet Boehma, mimo innych zalet, był dla autora *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* monotony¹³⁰.

Porządek palców (aplikatura) jest obok dźwięku najważniejszym elementem gry na flecie i należy poświęcić dużo uwagi, aby przyswoić sobie jego zasady [...]

Wcześniej, gdy jeszcze nie uważano za konieczne, aby grać na flecie we wszystkich tonacjach, palcowanie rzeczywiście nie było tak wielostronne jak obecnie i przyswajano sobie mniej

¹²⁶ Pod pojęciem fletu „ośmioklapowego” autorka rozumie typ fletu ukształtowany pod koniec XVIII wieku, który posiadał na stopie kłapy *c*, *cis*, *dis*, a poza tym podwójną kłapę *f*, kłapę *gis*, kłapę *b* i *c*; pod tym pojęciem mogą się kryć też pewne modyfikacje – np. stopa *h* (jak m.in. we fletach Liebla), czy nawet *a*, kłapa trylowa *d*³–*e*³ i inne. Praktyczne znaczenie ma fakt, że chwytty podane przez Fürstenaua w większości sprawdzają się nie tylko na polecanych przez niego fletach Liebla, ale także na innych fletach ośmioklapowych, w tym na powszechnie używanych dzisiaj kopiach fletu H. Grensera (ok. 1810).

¹²⁷ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 18–37.

¹²⁸ D. Krickeberg, *Zur Geschichte der Querflöte*, [w:] G. Busch-Salmen, A. Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte*, Bärenreiter 1999, s. 56–57.

¹²⁹ J. G. Tromlitz, *Über die Flöten mit mehrern Klappen*, Leipzig 1800.

¹³⁰ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 1–2.

więcej jeden chwyt dla jednego dźwięku i na tym nauka palcowania była zakończona; jednak gdy zaczęto odczuwać konieczność grania także w tonacjach odległych dla fletu, ale nadających instrumentowi więcej czaru i charakteru, przyjęto też więcej chwytów dla niektórych, a stopniowo dla większości dźwięków¹³¹.

Fürstenau zauważa, że dzięki odpowiedniemu wyborowi chwytów alternatywnych w wielu wypadkach można uniknąć niewygodnych, fałszywych i źle brzmiących połączeń dźwięków.

Podaje on dwie podstawowe zasady wyboru chwytów:

- 1) za każdym razem wybieramy takie chwyt, które najłatwiej łączą się ze sobą¹³²;
- 2) biorąc pod uwagę kryteria estetyczne pamiętamy, że „wszystkie dźwięki, które dają się wykonać z możliwie małą ilością otwartych otworów, albo których chwyt rozkłada się pomiędzy obie ręce, są najczęściej przyjemniejsze od tych, przy których jedna ręka zamyka wszystkie otwory, podczas gdy w drugiej ręce kilka zostaje otwartych. Te pierwsze są pełne i dobrze brzmiące, te ostatnie natomiast są zwykle puste i głuche. Gdy porównamy np. nr 9 i 10, nr 109 i 111, także nr 119 i 120 z tabeli chwytów dołączonej do tego rozdziału, to łatwo odnajdziemy różnicę. Stąd też, jak wynika z mojej tabeli i przykładów, preferuję zawsze kryty porządek palców na tyle, na ile to możliwe”¹³³.

Tabela chwytów Fürstenaua znajduje się w czwartym rozdziale niniejszej pracy. Oryginalna numeracja chwytów została w niej zachowana; można więc bez problemu porównać wyszczególnione przez Fürstenaua pozycje. Zauważmy, że w przypadku dźwięku b^2 pod względem brzmienia preferowany jest stary chwyt „barokowy”, a nie chwyt nr 111 z klapą b !

W ogóle w tej tabeli chwytów dla większości dźwięków oprócz innych możliwości podawany jest też chwyt „barokowy”, czyli taki, jaki funkcjonował na jednoklapowym flecie traverso. Jak widać, Fürstenau wcale nie uważał, że dźwięk, dla którego stworzono dodatkowy otwór z klapą, trzeba wydobywać zawsze tylko przy pomocy tej klapy. W grę wchodziło przecież wiele innych kombinacji, w tym dawna, „barokowa”, a flecista mógł je wybierać zależnie od barwy, wygody palców, brzmienia danego połączenia, dynamiki, wyrazu, a wreszcie też w zależności od posiadanego instrumentu. Z doświadczenia flecistów grających dzisiaj na oryginalnych fletach z pierwszej połowy XIX wieku i na ich kopiach wynika bowiem, że każdy z nich ma swoją specyfikę budowy i intonacji i chociaż większość chwytów sprawdza się na wielu fletach, to niektóre mogą nie funkcjonować wcale albo np. mimo stosunkowo dobrego brzmienia mieć nieakceptowalną intonację.

¹³¹ Tamże, s. 18.

¹³² Tamże, s. 19.

¹³³ Tamże.

Intonacja mogła zresztą też decydować o wyborze chwytu, na przykład wtedy, gdy flecista chciał zaintonować tzw. „dźwięk prowadzący”, mógł wybrać chwyt dający trochę wyższe brzmienie dźwięku.

Do tabeli chwytów Fürstenau dołączył 64 krótkie, kilkuktowe ćwiczenia (fragmenty z jego różnych utworów), dzięki którym można w praktyce przećwiczyć zastosowanie chwytów alternatywnych. Te ćwiczenia również umieszczone są w czwartym rozdziale niniejszej pracy jako uzupełnienie tabeli chwytów.

Większą możliwość ćwiczenia chwytów alternatywnych daje cykl dwunastu ćwiczeń z akompaniamentem fortepianu (12 *Übungen*), które Fürstenau skomponował specjalnie do *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*. Są one dostępne współcześnie w dwóch wydaniach:

- 1) jako dodatek do reprintu *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, Knuf Buren 1990,
- 2) jako część książki Hansa-Petera Schmitza *Fürstenau heute*, Bärenreiter 1988.

Prawidłowe rozczytanie tych ćwiczeń jest naprawdę niełatwym zadaniem dla flecisty „historycznego”, który jest zmuszony co chwilę posiłkować się tabelą chwytów, żeby przyporządkować numerowi odpowiedni chwyt. Trud jednak jest bardzo opłacalny: można poznać w praktyce wiele pomysłów palcowania, które potem z powodzeniem stosuje się w utworach innych kompozytorów.

Miejsca dotychczas niemalże niewykonalne z powodu np. karkołomnego układu palców nagle stają się bezproblemowe, pusto brzmiące i trochę za niskie odcinki *piano* nagle nabierają barwy i blasku itd. Poza tym w tych dwunastu ćwiczeniach znajdujemy też niewielkie komentarze dotyczące rytmicznych i agogicznych niuansów wykonania, zwłaszcza w odniesieniu do ornamentacji. W tych ćwiczeniach zaznaczone są też miejsca, w których należy brać oddechy główne i poboczne, a także dźwięki, które należy ozdobić wibracją i *glissandami*. Podane są też dokładne tempa metronomiczne, dzięki czemu dowiadujemy się (już bez „staromodnego” określania tempa przy pomocy pulsu), jak szybko grano wtedy *Allegro*, *Larghetto* i jeszcze inaczej oznaczone tempa w różnych rodzajach metrum. Ze względu na dodany do tych ćwiczeń akompaniament fortepianu flecista zyskuje też możliwość opanowania stabilnej intonacji w większym stopniu, niż w przypadku ćwiczeń z towarzyszeniem drugiego fletu. Fürstenau wspomina zresztą o tym aspekcie już we wstępie do swojej szkoły¹³⁴.

Intonacja

W XVIII wieku instrumenty dęte i smyczkowe zwyczajowo odróżniały wysokość dźwięków podwyższanych krzyżykami i obniżanych bemolami, tak że praktycznie nie istniała ich enharmoniczna zamiana. Dźwięki podwyższone krzyżykiem intonowano wtedy niżej, a dźwięki obniżane bemolem wyżej, czyli, inaczej mówiąc, półton diatoniczny był większy od półtonu chromatycznego.

¹³⁴ Tamże, s. VIII.

Na flecie poprzecznym takie różnice osiągnąć można dzięki zróżnicowaniu chwytów i zadęcia. Taką praktykę potwierdzają m.in. pierwsza w historii szkoła gry na flecie poprzecznym Hotteterre'a¹³⁵, a także najważniejsze niemieckie szkoły fletowe z XVIII wieku, czyli traktaty Quantza¹³⁶ i Tromlitz¹³⁷.

Dzięki takiemu rozróżnieniu można było realizować na flecie czyste tercje wielkie, które są znacznie mniejsze od powiększonych tercji w systemie równomiernie temperowanym, który to system dzieli oktawę na dwanaście równych półtonów kosztem akustycznej czystości interwałów (tzn. czyste są tylko unisony i oktawy). Oczywiście flecista grający w XVIII wieku z towarzyszeniem instrumentów klawiszowych, które były strojone w różnych systemach dobrze temperowanych, musiał w jakimś stopniu dopasować się do danej temperacji, co wcale nie było łatwym zadaniem...

Mniej więcej na przełomie XVIII i XIX wieku rozpoczął się proces zmian w odczuwaniu intonacji. Na instrumentach klawiszowych stopniowo coraz popularniejszy stawał się strój równomiernie temperowany, a instrumenty dęte i smyczkowe z jednej strony próbowały się dopasować do tego stroju, a z drugiej strony zaczęły wyżej intonować tzw. dźwięki prowadzące. W ogólnym odczuciu półton chromatyczny stawał się teraz w wielu przypadkach większy od półtonu diatonicznego, a dźwięk podwyższony krzyżykiem wyższy od jego enharmonicznego odpowiednika z bemolem.

Ardal Powell¹³⁸ twierdzi, że przyczyną tego procesu były przemiany w stylu komponowania: w muzyce klasycznej melodia była ważniejsza od czystej harmonii, a instrumentalisci w pewnych kontekstach melodycznych mogli grać dźwięki podwyższone trochę wyżej niż normalnie.

Od razu należy podkreślić, że ta zmiana nie dokonała się nagle i równocześnie we wszystkich ośrodkach. Przecież Tromlitz w obydwu swoich szkołach (1791¹³⁹ i 1800¹⁴⁰) opisywał jeszcze z przekonaniem „stary” model intonacyjny, czyli niskie krzyżyki i wysokie bemole. Nie należy wobec tego ulegać pokusie stwierdzenia, jakoby pojawienie się dodatkowych klap na flecie uniemożliwiło realizację tej „starej” intonacji. Nie można też powiedzieć, że strój równomiernie temperowany zapanował jednoznacznie w XIX wieku w Europie. Przecież jeszcze

¹³⁵ J. Hotteterre, *Principes de la Flute*, Paris 1707, Amsterdam 1728 (reprint Bärenreiter-Verlag 1998), s. 12–15.

¹³⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 37–38; według Quantza mały półton (chromatyczny) ma 4 komaty, a duży półton (diatoniczny) ma 5 komatów – z tej proporcji wynikałoby, że półton diatoniczny był większy o 1/9 całego tonu od półtonu chromatycznego.

¹³⁷ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt., s. 41–65; J. G. Tromlitz, *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen*, dz. cyt., s. 13–18.

¹³⁸ A. Powell, *The flute*, dz. cyt., s. 131–132, 148–149.

¹³⁹ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt.

¹⁴⁰ J. G. Tromlitz, *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen*, dz. cyt.

do końca tego stulecia w budownictwie organowym, zwłaszcza w południowej Europie, stosowano temperacje średnionowe, a więc preferujące czyste tercje wielkie, znacznie węższe od równomiernie temperowanych!

Jednym z pionierów nowej intonacji, czyli podwyższania dźwięków prowadzących, był Bartolomeo Campagnoli, autor szkoły skrzypcowej *Metodo per violino* op. 21 (1797).

Powell wymienia również wiele „fletowych” źródeł potwierdzających taką praktykę, między innymi:

1) August E. Müller w „Allgemeine Musikalische Zeitung” już w 1798 roku pisał, że większość flecistów intonuje *fis* specjalnie wysoko, gdy jest ono septymą w G-dur;

2) Benoît Tranquille Berbiguier w *Nouvelle Méthode pour la Flûte* (Paris 1818) zauważał, że „*fis* jako dźwięk prowadzący w tonacji G koniecznie musi być wyższy, niż to samo *fis* używane jako tercja w D-dur”¹⁴¹;

3) Thomas Lindsay w *The Elements of Flute-Playing* (London 1828) podaje mnóstwo przykładów alternatywnego palcowania dla podwyższonych dźwięków prowadzących, wyjaśniając, że „zmniejszony półton często nadaje [...] stopień patosu, a zawsze przyjemność i delikatność manieri, której nie można oddać żadnym innym sposobem”¹⁴². Lindsay definiuje nutę prowadzącą jako dźwięk leżący pół tonu niżej od dźwięku składowego akordu, przy czym dźwięk składowy akordu występuje przed i po dźwięku prowadzącym;

4) Jean-Louis Tulou, słynny wirtuoz francuski i profesor Konserwatorium Paryskiego, w swojej *Méthode de Flûte Progressive et Raisonnée adoptée par la Comité d'Enseignement du Conservatoire* op. 100 (Paris 1835) zawarł liczne przykłady specjalnego palcowania dla dźwięków prowadzących.

Znane ze źródeł historycznych opinie flecistów i budowniczych fletów z pierwszej połowy XIX wieku traktują zagadnienie intonacji dwojako: z jednej strony widać dążenie do skonstruowania fletu „równomiernie temperowanego” odpowiadającego strojowi fortepianu, a z drugiej strony silne jest dążenie do intonowania wyższych dźwięków prowadzących. To pierwsze dążenie znalazło najpełniejszy wyraz w wynalazku Theobalda Boehma, a to drugie znalazło ujście w gwałtownej krytyce jego wynalazku.

To właśnie Tulou (między innymi), zdeklarowany przeciwnik fletu Boehma, zarzucał mu błędy w intonacji: brak chwytów alternatywnych dla krzyżyków i bemoli uniemożliwiał zdaniem Tulou poprawną realizację dźwięków prowadzących¹⁴³.

Wzmianki o nowym sposobie intonowania odnajdujemy też w obydwu szkołach fletowych Fürstenaua.

¹⁴¹ Cyt. za: A. Powell, *The flute*, dz. cyt., s. 131–132.

¹⁴² Cyt. za: A. Powell, *The flute*, dz. cyt., s. 132.

¹⁴³ K. Lenski, K. Ventzke, *Das goldene Zeitalter der Flöte*, dz. cyt., s. 63.

W rozdziale o palcowaniu we *Flötenschule* op. 42 (1826) Fürstenau uzasadnia stosowanie chwytów alternatywnych oczywistą dla niego różnicą między krzyżykami i bemolami:

Ponieważ dźwięki podwyższone krzyżykiem w ogóle leżą wyżej niż te, które zostają obniżone przez bemol, to nieodzowną koniecznością jest przyswojenie sobie różnorodnego palcowania prawie dla każdego dźwięku, aby umieć wybrać takie, które potem najlepiej łączy się z naturalnymi dźwiękami różnych tonacji i w ten sposób uniknąć rażących i źle brzmiących gradacji¹⁴⁴.

Potwierdzenie takiego sposobu intonowania znajdujemy również w kilku miejscach w tabelach chwytów i tryli z *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138¹⁴⁵:

- chwyt nr 15 jest polecany dla dźwięku his^3 , z tego powodu, że jest zbyt wysoki dla dźwięku c^3 , a chwyt nr 91, wyraźnie wyższy od nr 90 jest polecany tylko dla dźwięku gis^2 z wykluczeniem dźwięku as^2 ;
- tryl nr LXX na dźwiękach fis^2 – gis^2 jest określony jako właściwy dla tonacji krzyżykowych, ponieważ gis^2 w tym trylu jest trochę za wysokie w stosunku do fis^2 ;
- tryl nr LXXXIV jest zalecany tylko dla dźwięku gis^2 , a nie dla dźwięku as^2 , ponieważ gis^2 w tym trylu jest trochę za wysokie;
- obiegnik na dźwięku fis^2 oznaczony literami Uu należy stosować tylko w tonacjach krzyżykowych, ponieważ wchodzące w jego skład gis^2 jest trochę za wysokie.

Z doświadczenia autorki tej pracy wynika, że dla wielu dzisiejszych muzyków zajmujących się tzw. muzyką dawną zagadnienia historycznej intonacji są sprawą drugorzędną, a przecież jest ona również istotnym składnikiem interpretacji! Poważne podejście do tego zagadnienia oznacza dla flecisty „historycznego” praktyczne przestudiowanie rozdziałów o palcowaniu z dawnych szkół fletowych i nabycie umiejętności wyboru odpowiedniego chwytu w odpowiednim kontekście harmonicznym-melodycznym. Dla tych, którzy grali wcześniej tylko na fletach barokowych i klasycznych i realizowali na nich konsekwentnie niskie krzyżyki i wysokie bemole, przyzwyczajenie się do intonacji „romantycznej” może wiązać się z dodatkowymi trudnościami, tym bardziej, że często trzeba ją realizować na podobnym typie instrumentu.

W odniesieniu do współczesnego fletu boehmowskiego można zaryzykować stwierdzenie, że flecista grający na nim muzykę romantyczną mógłby również trochę wyżej intonować dźwięki prowadzące. Tulou twierdził wprawdzie, że jest to niemożliwe z powodu braku systemu chwytów alternatywnych – jednak niewielkie modyfikacje wysokości dźwięku są osiągalne także nawet bez zmiany chwytów, dzięki zmianom zadęcia i kąta przechylenia ustnika. Zresztą Fürstenau, przy całej swojej krytyce fletu Boehma, nie zarzucał mu akurat niedoskonałości intonacyjnej, tylko przede wszystkim niedoskonałość brzmieniową (nadmierne wyrównanie).

Interesujące jest, że wyższe intonowanie dźwięków podwyższonych krzyżykiem do dzisiaj funkcjonuje jako żywa tradycja wykonawcza wśród wielu

¹⁴⁴ A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 12.

¹⁴⁵ Por. rozdział 4.

współczesnych instrumentalistów grających na instrumentach smyczkowych. Muzycy grający na współczesnych instrumentach dętych z akompaniamentem instrumentów klawiszowych równomiernie temperowanych za jedyne kryterium czystej intonacji przyjmują przeważnie idealne dopasowanie się do tej równomiernej temperacji.

Artykulacja

Zagadnieniu artykulacji poświęcony jest szósty rozdział drugiej części *Die Kunst des Flötenspiels* zatytułowany *Vom Gebrauch der Zunge* czyli *O użyciu języka*.

Fürstenau, podobnie jak prawie wiek wcześniej Quantz¹⁴⁶ i ponad pół wieku wcześniej Tromlitz¹⁴⁷, porównuje pracę języka flecisty do pracy smyczka. Uważa on, że język, tak samo jak smyczek, sprawia, że gra flecisty jest pełna wyrazu i różnorodności.

Na początku rozdziału Fürstenau wymienia trzy możliwości artykulacyjne:

- 1) szereg dźwięków artykułowanych językiem;
- 2) język rozpoczyna tylko pierwszy dźwięk, a pozostałe są połączone łukiem *legato* i nieartykułowane;
- 3) naprzemienne używanie nut artykułowanych i gry *legato* w najróżniejszych kombinacjach.

Język pojedynczy

W przeciwieństwie do takich znanych autorów szkół fletowych z XVIII wieku, jak J. Hotteterre¹⁴⁸, J. J. Quantz¹⁴⁹ i J. G. Tromlitz¹⁵⁰, Fürstenau nie posługuje się już zróżnicowanymi sylabami artykulacyjnymi.

Należy tu zauważyć, że tendencja do upraszczania artykulacji pojawiła się w niektórych szkołach fletowych jeszcze w ciągu XVIII wieku (m.in. Michel Corette, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* Paris, Lyon ok. 1735¹⁵¹; François Devienne, *Nouvelle Méthode Théoretique et Practi-*

¹⁴⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 61.

¹⁴⁷ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt., s. 155.

¹⁴⁸ J. Hotteterre, *Principes de la Flute*, dz. cyt.; Hotteterre, autor pierwszej szkoły gry na flecie poprzecznym (pierwsze wydanie w Paryżu 1707) posługiwał się różnymi kombinacjami sylab artykulacyjnych *tu* i *ru*.

¹⁴⁹ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt.; Quantz używał sylab: *ti*, *di*, oraz połączeń *tiri* i *did'll*.

¹⁵⁰ G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt.; Tromlitz używał kombinacji sylab artykulacyjnych *ta*, *da*, *ra*, *tad'll*.

¹⁵¹ Corette już z 1735 roku uważał sylaby artykulacyjne *tu* i *ru* za absurd; jedynie słusznym sposobem było dla niego „krótkie uderzenie języka naprzeciwko otwartych ust (sic!) i to krótkie uderzenie powinno zależnie od wartości nuty być dłuższe albo krótsze”, cyt. za: B. Bang Mather, *Zur Interpretation französischer Musik*, Musikverlag Pan AG Zürich 1989, s. 37.

que pour la Flute, Paris 1792/1794¹⁵²) i ostatecznie zdominowała artykulację fletową w ciągu XIX wieku, redukując ją w końcu do nut oddzielanych (ostrzej lub łagodniej) i łączonych łukiem *legato*.

Fürstenau uważa, że „najnaturalniejszym sposobem oddzielania jest tak zwany język pojedynczy, który polega na tym, że każda osobno odbijana nuta otrzymuje swoje osobne uderzenie języka. Język musi uderzać o podniebienie tuż za górnym rzędem zębów, jednocześnie wymawiając sylabę *Ti*. [...] Bardzo stara metoda (wywodząca się od Quantza), polegająca na wprawianiu języka w ruch poprzez parę sylab, tak zwany język podwójny, jest manierą, która przez długi czas była bardzo kultywowana w grze na flecie, w nowych czasach jej używanie zmniejsza się, a przeze mnie nigdy nie była używana”¹⁵³.

Z powyższego sformułowania wynikałoby, że Fürstenau, pisząc o podwójnym języku, ma na myśli przede wszystkim artykulację typu *did'll* (odpowiednik u Tromlitz *tad'll*), a nie przypominający współczesne podwójne *staccato* język podwójny typu *dougue* opisany przez Devienne'a (1792/1794).

W pierwszej połowie XIX wieku fleciści używali zresztą bardzo różnych form podwójnego języka. Słynny wirtuoz Louis Drouet w *Méthode pour la Flûte* (Pleyel, Paris 1827) zalecał artykulację *deu-reu*¹⁵⁴, podczas gdy inny, równie znany wirtuoz Charles Nicholson w *Preceptive Lessons for the flute* (Clementi & Co. London 1821) przedstawiał aż cztery formy podwójnego języka: *too-tle*, *dig-ga*, *tuc-ca*, *tit-tle*, przy czym preferował pierwszą z tych czterech możliwości¹⁵⁵. A. E. Müller w swojej szkole powielał wersję Tromlitz, czyli *tad'll*¹⁵⁶.

Fürstenau w bardzo surowy sposób zaleca używanie przede wszystkim pojedynczego języka, co zresztą dzisiaj może w bardzo szybkich tempach nastroczać pewnych trudności zarówno flecistom „historycznym” (którzy opanowali grę *did'll*), jak i flecistom „współczesnym” (którzy biegle posługują się tzw. podwójnym i potrójnym *staccato*).

Chociaż mój ojciec i nauczyciel, C. Fürstenau, opanował podwójny język w wysokim stopniu doskonałości, to potrafił jednak zrozumieć, że w ten sposób nie można nadać grze dosyć różnorodności, lecz że wykonanie artysty popadnie przez to w monotonię. Dlatego nie wolno mi było ćwiczyć podwójnego języka i musiałem moje główne studia skierować ku naturalnemu językowi pojedynczemu. Tak więc bez wątpienia także do charakterystycznego i wspaniałego

¹⁵² Devienne w swojej szkole (s. 7–9) używał „gotowych” modeli artykulacyjnych złożonych z kombinacji artykulacji *staccato* i łuków *legato*, podobnych do tych, które pół wieku później przedstawił Fürstenau; był też prekursorem współczesnego „podwójnego *staccato*” w wersji: *dougue*, *dougue*.

¹⁵³ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 38.

¹⁵⁴ Por. omówienie szkoły Droueta na stronie <http://www.giorgioproductions.com/drouet/ch07.html#Hoofdstuk> [19.12.2010].

¹⁵⁵ Ch. Nicholson, *Preceptive Lessons for the flute*, dz. cyt., nr 1, s. 5; *Preceptive Lessons* są udostępnione na stronie <http://www.oldflutes.com/facsimiles/index.htm> [19.12.2010].

¹⁵⁶ A. E. Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler*, Peters Leipzig 1817, s. 43–44.

grania język pojedynczy nadaje się nieporównanie lepiej niż ten drugi, o czym przekonują mnie moje dotychczasowe doświadczenia¹⁵⁷.

Dalej Fürstenau pisze, że nie chce całkowicie zabraniać innym flecistom używania podwójnego języka, ponieważ sposób używania języka jest tak naprawdę indywidualną sprawą każdego grającego. Tym niemniej nie jest dobrze, jeżeli ktoś w ogóle nie opanował pojedynczego języka i w dodatku twierdzi, że dobre granie bez podwójnego języka nie jest w ogóle możliwe.

W dalszej części rozdziału o artykulacji Fürstenau (słynący zresztą za życia z doskonale szybkiego pojedynczego języka) rezygnuje z dalszego wgłębiania się w zagadnienie podwójnego języka „w jego różnych rodzajach”¹⁵⁸ i jeszcze tylko raz krótko o nim wspomina. Opisuje natomiast dokładniej te sposoby, którymi sam się posługuje, a więc język pojedynczy, *legato* i kombinacje obydwu tych gatunków. Artykulacja nie jest rozpatrywana tylko jako element techniki gry, ale też jako składnik interpretacji. Podobnie jak później w rozdziałach o ornamentacji, Fürstenau odwołuje się wielokrotnie do umiejętności doboru środków wyrazu zależnie od charakteru i tempa utworu czy też jego części.

Istnieją bardzo różne stopnie oddzielania, które zależą od tempa i charakteru utworu albo jego poszczególnych odcinków. Wolny utwór wymaga śpiewniejszego wykonania, a więc i pojedyncze dźwięki muszą mieć bardziej wyciągnięty dźwięk, niż w szybkim tempie, gdzie dźwięk oddzielanych nut i bezdźwięczne przestrzenie pomiędzy nimi muszą być krótsze. Podobnie dzieje się z oddzielaniem przy *forte* i *piano*, bo już z charakteru tych określeń wynika, że język w miejscach *piano* musi być delikatniejszy niż w miejscach *forte*¹⁵⁹.

Dla zrealizowania różnic ostrości artykulacji wynikających z tempa, charakteru i dynamiki należy zastosować regułę:

Każde uderzenie ma być wykonane tym szybciej i bardziej elastycznie, im krócej albo ostrzej mają brzmieć oddzielane dźwięki, z czego oczywiście wynika, jak należy postępować w odwrotnym przypadku¹⁶⁰.

Fürstenau omawia ogólnie przyjęte już w jego czasach oznaczenia artykulacyjne, dzięki którym wykonawca wie, jakim stopniem ostrości artykulacji należy się posłużyć.

Miejsca oznaczone kropkami albo «Staccato» należy wykonywać szczególnie ostrym i elastycznym uderzeniem języka. To odbijanie, w węższym sensie *staccato*, przy dobrym wykonaniu robi wspaniałe wrażenie i jest główną ozdobą gry na flecie (zwłaszcza solowej). Zdolność do tego musi w pewnym stopniu być wrodzona, gdyż doświadczenie uczy, że niektórzy pomimo pilnego studiowania nie są w stanie tego opanować, podczas gdy znów inni bez większego wysiłku szybko dochodzą w tym do wielkiej doskonałości. Jednak, nawet przy naturalnej zdolności do tego, tylko pilne i ciągłe ćwiczenie prowadzi do pełnego opanowania *staccato*, a mianowicie do tego, że potrafimy wykonać przy jego użyciu pasaże w każdej

¹⁵⁷ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 38.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tamże, s. 38–39.

¹⁶⁰ Tamże, s. 39.

szybkości, z ekscytującą świeżością i lekkością, także z odrobiną pikanterii, które niektórzy fleciści wykonują monotonnie przy użyciu podwójnego języka, podobnie jak *Flötenuhr*¹⁶¹.

Z doświadczenia autorki wynika, że współcześnie (przynajmniej w Polsce) większość flecistów bez problemu opanowuje podwójne *staccato* typu *tu-ku*, niewielu natomiast potrafi grać w szybkich tempach czytelnym i sprawnym pojedynczym językiem. Można oczywiście zgodzić się z twierdzeniem, że „niektórzy pomimo pilnego studiowania nie są w stanie tego opanować” (cytat powyżej), ale trzeba też podjąć się małej refleksji „edukacyjnej” – otóż wydaje się, że w nauczaniu gry na flecie „współczesnym” w Polsce na stopniu podstawowym i średnim wielu nauczycieli wprowadza zbyt wcześnie podwójne *staccato*, zanim uczeń opanuje dobrze ładnie brzmiący i sprawny język pojedynczy. Potem przeważnie uczeń nie ma już szansy ani motywacji doskonalenia języka pojedynczego i używa podwójnego, „zmechanizowanego” języka nawet w stosunkowo wolnych tempach, w których bez problemu można byłoby posłużyć się pojedynczym językiem.

Fürstenau zauważa, że przy skokach sekstowych, oktavowych i przy jeszcze większych interwałach pomiędzy dźwiękami granymi *staccato* powstaje większy odstęp, niż przy mniejszych interwałach. Dlatego przy większych interwałach artykulacja *staccato* musi być trochę szersza niż przy małych interwałach, aby powstająca „pusta” przestrzeń między dźwiękami nie stawała się rażąca.

W pierwszej części przykładu 17 *staccato* powinno więc być krótsze i ostrzejsze (małe interwały – sekundy i tercje), a w drugiej części trochę dłuższe (seksy, oktawy i większe interwały):

Secunden und Terzen.

Sexten, Octaven und noch grössere Intervallen-Sprünge.

Przykład 17

¹⁶¹ Tamże. *Flötenuhr* był to mechaniczny zegar połączony z miniaturowymi organami, modny zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku; na taki „instrument” pisali kompozycje najwięksi kompozytorzy, m.in. Haydn i Mozart.

Jeżeli w pasażach ostatniego rodzaju przytrafi się szczególny przypadek, że niższe dźwięki zawierają prowadzoną melodię, to powstaje okazja do wykorzystania bardzo efektownego rodzaju *staccato*, które polega na tym, że niskie dźwięki gramy mocno i niezbyt krótko, aby naprawdę wyraźnie pozwolić uwypuklić łączącą je melodię, podczas gdy górne dźwięki, które zawsze odzywają się stosunkowo bardzo lekko, odbijamy *piano* i przelotnie, na przykład¹⁶²:



Przykład 18

Trzeba zauważyć, że, w porównaniu do fletu współczesnego, na fletach Liebla, które polecał Fürstenau, i na wielu innych podobnych fletach z tego czasu dźwięki niskiego rejestru poniżej g^1 są dużo słabsze brzmieniowo od dźwięków drugiej i trzeciej oktawy. Dlatego też powyższe zalecenie trzeba realizować naprawdę przesadnie (w odczuciu flecisty „współczesnego”), aby osiągnąć zamierzony efekt podkreślenia melodii.

Kolejnym odcieniem pojedynczego języka są akcenty. Oznaczona nim nuta wymaga innego stopnia oddzielania niż ta, która jest oznaczona tylko kropką; musi ona być wykonana z większą siłą (ale trochę słabnącą) i nie może być tak krótka jak tamta, na przykład¹⁶³:

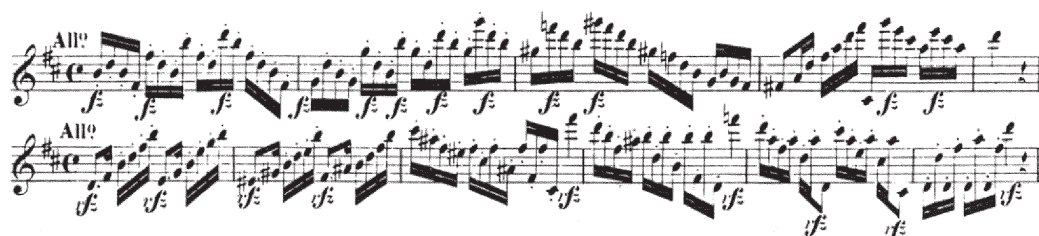


Przykład 19

¹⁶² A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 40.

¹⁶³ Tamże.

Odmianą akcentu są oznaczenia literowe *sf* (wł. *sforzando* – popychając, nasilając) lub *rfz* (wł. *rinforzando* – dosł. wzmacniając), które oznaczają nagłe uwydatnienie dźwięku i wymagają jeszcze ostrzejszego ataku niż akcent:



Przykład 20

Dalej Fürstenau zauważa, że w rytmach punktowanych rodzaj artykulacji jest uzależniony od charakteru utworu. W utworach o poważnym charakterze nutę z kropką należy dotrzymać do końca, zgodnie z jej wartością rytmiczną, a artykulacja powinna być umiarkowanie ostra:



Przykład 21

W utworach o pogodnym i żartobliwym charakterze artykulacja jest ostrzejsza, przy czym kropka przemienia się w pauzę, a krótka nuta po pauzie lekko i naturalnie łączy się z następnym dźwiękiem. Oto zapis i jego realizacja:



Przykład 22

Z pedagogicznej praktyki autorki wynika, że uczniowie często mają problem z poprawnym wykonaniem rytmów punktowanych. Realizacja takiego rytmu pokazana w przykładzie 22 mogłaby być pomocna w takich przypadkach – istotne jest bowiem zrozumienie, że krótsza nuta ciąży ku następnej (a nie ku poprzedniej) nucie z kropką.

W XVIII wieku dla realizacji rytmów punktowanych zwykle stosowano kombinację typu *tu-ru*, przy czym głoska *ru* przypadała na dłuższą nutę. Z doświad-

czenia autorki wynika, że ten typ artykulacji, w którym krótka nuta naturalnie ciąży ku następnej długiej nucie, również bardzo pomaga uczniom w realizacji rytmu punktowanego. Jak wiemy, Fürstenau zalecał w zdecydowany sposób używanie tylko pojedynczego języka, jednak w jego czasach ten stary model był jeszcze znany i stosowany. Oto przykład ze szkoły fletowej R. Dresslera (1828)¹⁶⁴:



Doo too roo too roo too &c.

Przykład 23

Następna praktyczna wskazówka dotyczy również skracania zapisanych wartości rytmicznych. W schemacie złożonym z ósemki i dwóch szesnastek należy skrócić ósemkę, dzięki czemu wykonanie będzie miało lżejszy i wdzięczniejszy charakter. Zapis i jego realizacja wyglądają następująco:



Przykład 24



Przykład 25

Kolejnym „stopniem” artykułowania językiem są kropki umieszczone pod łukiem. Fürstenau określa je jako *mezzo staccato*:



Przykład 26

¹⁶⁴ R. Dressler, *New and complete instructions for the flute*, Riley, New York 1828, <http://www.oldflutes.com/facsimiles/index.htm> [10.10.2010], s. 52.

Tak oznaczone nuty należy artykułować łagodnie, aby dobrze do siebie przylegały. W swojej wcześniejszej szkole¹⁶⁵ Fürstenau dodatkowo polecał w takiej sytuacji zamianę twardszej sylaby *ti* na miękką sylabę *di*. Tego rodzaju artykulację nazywał tam *Tragen der Töne* (dosł. noszenie dźwięku) lub *portamento di voce* i zalecał jej wykonywanie „nie tak ostro i krótko, ale ze szczególnie delikatnym, a jednak wybijającym się naciskiem”¹⁶⁶.

W przypadku powtarzanych dźwięków leżących na jednej wysokości i oznaczonych łukiem z kropkami (albo samym łukiem) można dopuścić też wykonanie bez języka, zgodnie ze starą tradycją wykonawczą opisaną w niektórych wcześniejszych szkołach fletowych. Ta tradycja, mało znana dzisiejszym muzykom, nakazywała wtedy rezygnować z użycia języka i oznaczone tak nuty wyrażać

– „poprzez chuchanie z poruszaniem płuc”¹⁶⁷ (Quantz 1752):



Przykład 27

– „tylko poprzez ruch płuc, artykułując sylabę *hu*”¹⁶⁸ (Delusse 1761):



Przykład 28

– „poprzez umiarkowany narastający i słabnący nacisk powietrza” (Müller 1817)¹⁶⁹:



Przykład 29

¹⁶⁵ A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 20.

¹⁶⁶ Tamże, s. 8.

¹⁶⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 65.

¹⁶⁸ Ch. Delusse, *L'Art de la Flute Traversiere*, Paris 1761 (reprint: Knuf Buren 1980), s. 4.

¹⁶⁹ A. E. Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler*, dz. cyt., s. 31.

W czasach współczesnych największemu rozkwitowi wirtuozowskiej kariery Fürstenaua o tej możliwości artykulacyjnej (i to niekoniecznie tylko w odniesieniu do nut tej samej wysokości) wspominał m.in. Rafael Dressler (1828):

Czwartym rodzajem artykulacji jest przydech, wykonywany z wyobrażeniem sylaby *hoo*, zamiast pracy języka; ten efekt [...] daje piękną delikatność wyrazu w łagodnych i pełnych smutku melodiach¹⁷⁰.

Fürstenau prawdopodobnie musiał znać również ten rodzaj artykulacji, ale nie uważał, że jest on na tyle istotny, żeby opisywać go jako osobną kategorię:

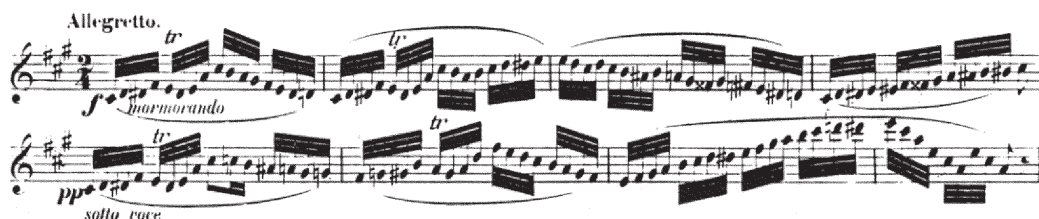
Gdybym chciał omówić wszystkie pozostałe przypadki używania języka (w tym wypadku nieużywania – przyp. tłum.), i podać odpowiednie stopnie uderzenia języka, to prowadziłoby to zbyt daleko, poruszyłem tu tylko najczęściej używane i najważniejsze¹⁷¹.

Legato

Przy tym rodzaju wykonania, który oznacza się łukiem [...], dźwięki są tak ściśle ze sobą połączone, że nie da się wyczuć pomiędzy nimi żadnej pustej przestrzeni. Łączenie jest więc przeciwieństwem oddzielania, chociaż przy łączonym wykonaniu oddzielanie nie jest całkiem wykluczone, gdyż każdy łuk na początku musi koniecznie być uderzony językiem [...]. Główna sztuka dobrego łączenia polega na tym, że nuty połączone łukiem próbujemy połączyć ze sobą tak gładko, jak to tylko możliwe. To wykonanie jest tym trudniejsze, im więcej nut jest połączonych pod łukiem, ponieważ niektóre z tych dźwięków nie łączą się ze sobą tak giętko jak inne z powodu aplikatury¹⁷².

Fürstenau opisuje różne „stopnie” używania artykulacji *legato* i podaje do nich przykłady nutowe napisane specjalnie do jego szkoły lub wyjęte z jego własnych kompozycji.

Szczególnie interesujące, jego zdaniem, jest używanie długich łuków w wariacjach, przy czym odcinek *forte* jest powtórzony potem (w całości lub tylko częściowo) jako zwiewne *piano*, ze zwróceniem uwagi na konieczną korektę intonacji (przy *forte* ustnik trochę przekręcony do wewnątrz, a przy *piano* znacząco odkręcony na zewnątrz):



Przykład 30

¹⁷⁰ R. Dressler, *New and complete instructions for the flute*, Riley, New York 1828, s. 8, za: <http://www.oldflutes.com/facsimiles/index.htm> [10.10.2010].

¹⁷¹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 42.

¹⁷² Tamże.

Jeżeli jednak powtórzenie *piano* następuje w wyższej oktawie, to potrzebna jest tylko niewielka korekta intonacji:



Przykład 31

Jeżeli na końcu łuku stoi kropka, to ostatnia nuta pod łukiem musi być skrócona, ale oczywiście pozostaje połączona łukiem, tzn. nie oddzielamy jej językiem:



Przykład 32

Jeżeli nad małymi łukami stoi jeden duży łuk, to początek każdego łuku jest artykułowany, ale w delikatny sposób, aby odczuwalne było połączenie całości dużym łukiem:



Przykład 33

Ze szczególną lekkością należy wykonywać połączenia dużych skoków – pierwsza nuta pod łukiem musi być ostro artykułowana i opadać błyskawicznie na dolną nutę:



Przykład 34

„Przesunięte” w stosunku do układu metrycznego łuki łączące po dwie nuty mogą mieć charakter żartobliwy (jeżeli ostro zaakcentujemy pierwszą, w tym

wypadku słabą, nutę pod łukiem, a drugą zagramy krótko i lekko) lub pieszczotliwy (jeżeli obydwie nuty zagramy łagodnie):



Przykład 35

Interesująca i wyrazista jest też wersja z akcentowaniem drugiej (mocnej) szesnastki pod łukiem:



Przykład 36

Jeżeli pod łukiem występują zaakcentowane nuty, to realizujemy akcent „poprzez mocny (ale zaraz potem odpuszczony) nacisk powietrza”¹⁷³:



Przykład 37

Artikulacja mieszana

Fürstenau przedstawia 11 „najczęściej używanych i najbardziej efektownych”¹⁷⁴ możliwości mieszania artykulacji *legato* i *staccato*, zauważając przy tym, że tego typu kombinacje „poprzez nieskończoną różnorodność sprawiają, że gra jest interesująca i wdzięczna”¹⁷⁵. Odwołuje się przy tym (jak w wielu innych miejscach swojej szkoły) do dobrego smaku wykonawcy przy doborze odpowiedniego dla danej sytuacji modelu artykulacyjnego i zachęca do tworzenia własnych kombinacji – również w zgodzie z dobrym smakiem.

¹⁷³ Tamże, s. 44.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Tamże.

Z tego wynikałoby, że w muzyce romantycznej można, a nawet może czasami trzeba, stosować własne pomysły artykulacyjne, jeżeli oczywiście kompozytor nie zapisał artykulacji. Oto pierwsza możliwość:



Przykład 38

Jest to „nieco przestarzała maniera, której nie należy używać zbyt często. We wcześniejszych czasach przyjęto, że jeżeli nad nutami nie ma żadnego oznaczenia, to znaczy, że trzeba używać tego sposobu. Pierwsza nuta każdego łuku musi być trochę podkreślona, przez co lepiej pokazuje się dobre (mocne) części taktu, czyli pierwszą i trzecią ćwierćnutę”¹⁷⁶.

Można przy okazji zauważyć, że taki typ artykulacji pojawił się jeszcze w szkole Quantza¹⁷⁷, z tym, że u niego bezpośrednio po łuku następowała głoska *ri*, co w wykonaniu mogło być łagodniejsze niż ostre *ti*. Quantz zalecał używanie tego modelu wtedy, gdy zmęczony szybką artykulacją język wymagał wytchnienia.

Później jednak ten sposób, w gruncie rzeczy dość monotony i mechaniczny, stał się bardzo popularny i nadużywany przez flecistów, być może z lenistwa – dzięki tej wygodnej artykulacji można było wykonywać szybkie pasaże, nie męcząc zbytnio języka i nie grając jednak wszystkiego *legato*.

Fürstenau poleca raczej odwrotną kombinację, w której należy ostrzej i jakby przekornie akcentować drugą i czwartą ćwierćnutę, czyli słabe części taktu:



Przykład 39

W następnej możliwości należy ostrzej podkreślić pierwszą z czterech ósemek w grupie:



Przykład 40

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 67; opis Quantza przeczy mitycznemu przekonaniu wielu dzisiejszych flecistów, że w muzyce przedklasycznej w ogóle nie można stosować takiego modelu artykulacyjnego.

W odwrotnej kombinacji można podkreślić czwartą nutę w grupie, ale korzystniej będzie zaakcentować pierwszą nutę, a ostatnią zagrać krótko i bardzo lekko:



Przykład 41

Kolejna „mieszana” sytuacja wymaga również raczej podkreślenia pierwszej nuty:



Przykład 42

W następnej możliwości należy krótko uciąć drugą nutę pod łukiem, aby następująca po niej nuta mogła być dość ostra; takie postępowanie można byłoby zresztą stosować w większości sytuacji, gdy po łuku następuje krótko artykułowana nuta:



Przykład 43

Fürstenau zauważa, że często dobry efekt przynosi połączenie wielu różnych kombinacji, przy czym nuty oddzielane należy grać naprawdę ostro, tak, jakby były oznaczone akcentem:



Przykład 44

Następna kombinacja dotyczy rytmu triolowego i wymaga podkreślenia pierwszej z trzech nut:



Przykład 45

W odwrotnej sytuacji należy zaakcentować pierwszą nutę pod łukiem, a trzecią nutę *staccato* trzeba zagrać lekko:



Przykład 46

Następny model artykulacyjny można wykonać na dwa sposoby. W pierwszym z nich druga nuta pod łukiem jest krótko ucięta i przy pomocy mocnego impulsu oddechowego „podwieszona” pod pierwszą nutę łuku; niska nuta *staccato* jest mocniejsza, ale przy tym lekka i niezbyt ważna. Drugi sposób wykonania poniższego modelu polega na tym, że dolna nuta jest szczególnie ostro akcentowana i niezbyt krótka, a nuty pod łukiem są lekko połączone ze sobą:



Przykład 47

Ostatnia z opisanych kombinacji jest przeciwieństwem poprzedniej i wymaga mocnego wykonania dolnych dźwięków pod łukiem oraz lekkiego i krótkiego oddzielenia górnej nuty *staccato*:



Przykład 48

3. Ornamentacja

Siódmy rozdział drugiej części *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* zatytułowany *Von den Verzierungen und Ausschmückungen* poświęcony jest w całości ozdobnikom. Fürstenau zauważa na początku rozdziału:

Jeżeli używamy ozdobników z ostrożnością, to prawie nie da się słowami opisać ich zalet dla grania. Ożywiają melodię, podtrzymują uwagę, dają dźwiękom więcej wyrazu i znaczenia i wprowadzają do utworu światło i cień (*Licht und Schatten*)¹⁷⁸.

W dawnych czasach kompozytor pozostawiał ozdobienie melodii instrumentalistcie albo śpiewakowi; z tego wynikała jednak nieskończona samowola i brak smaku i dlatego, aby zaradzić złu, kompozytor powinien sam wypisywać potrzebne ozdobniki przy pomocy znaków albo małych nutek¹⁷⁹.

W muzyce XVII i XVIII wieku ozdabianie utworów przez wykonawcę (przygotowane lub improwizowane) było rzeczą oczywistą, a szkoły instrumentalne i wokalne z tego okresu poświęcały dużo miejsca zagadnieniu ornamentacji, prawie zawsze przestrzegając jednocześnie przed niezdrowym nadmiarem i przed bezmyślnym używaniem ozdobników w niewłaściwych miejscach i w niewłaściwy sposób. Hans-Peter Schmitz¹⁸⁰ zauważa, że w okresie klasycznym umiejętność improwizacji ozdobników traciła stopniowo na znaczeniu, ale jej elementy przetrwały jeszcze w XIX wieku: Johann Nepomuk Hummel ozdabiał koncerty fortepianowe Mozarta, Liszt ozdabiał sonaty fortepianowe Beethovena, a śpiewacy w obecności Verdiego ozdabiali arie z jego oper...

Fürstenau z jednej strony troszczy się o to, by kompozycja nie była zniekształcana cudzymi pomysłami, a z drugiej dopuszcza jednak możliwość samodzielnego (byle zgodnego z dobrym smakiem) dodawania ozdobników przez wykonawcę.

Do najważniejszych ozdobników zalicza tryle i obiegniki, przednutki oraz inne ozdobniki „bezimienne”, czyli różnego rodzaju biegniki wypisane przy pomocy małych nutek.

Na przykładzie ozdobników można zaobserwować i porównać, jak wiele tradycji ornamentacji z XVIII wieku było kontynuowanych w pierwszej połowie XIX wieku, a które uległy stopniowym przemianom.

Opis ornamentacji z *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* z pewnością ma duże znaczenie praktyczne dla flecistów wykonujących muzykę pierwszej połowy XIX wieku zarówno na fletach historycznych, jak też na fletach współczesnych.

Tryl

Fürstenau definiuje tryl jako szybką zamianę nuty głównej, nad którą stoi znak trylu, z sąsiednią górną nutą, zwaną nutą pomocniczą, przy czym ruch trylu ustaje zawsze na nucie głównej. Fürstenau zwraca uwagę, że tryl należy

¹⁷⁸ Pojęcie *Licht und Schatten*, czyli światło i cień było używane przez autorów szkół instrumentalnych w XVIII wieku; utwór muzyczny porównywano czasami z obrazem, nawiązując do efektu światłocienia w malarstwie barokowym. Tym pojęciem posługiwał się m.in. J. J. Quantz w swoim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (rozdział XI, par. 14), z tym, że Quantz odnosił to pojęcie przede wszystkim do dynamicznego różnicowania dźwięków.

¹⁷⁹ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 47.

¹⁸⁰ H.-P. Schmitz, *Fürstenau heute*, Bärenreiter 1988, s. 66.

rozpoczynać od nuty głównej, ponieważ to ona powinna być bardziej słyszalna jako przynależąca do harmonii. Powołuje się przy tym na J. N. Hummla¹⁸¹, F. W. Kalkbrennera¹⁸² i L. Spohra¹⁸³, którzy w swoich szkołach jako pierwsi ustalili i umotywowali należycie taką zasadę. Tryl „właściwy” składa się co najmniej z dwóch zamian nuty głównej i pomocniczej i wygląda następująco:



Przykład 49

Warto zauważyć w tym miejscu, że jeszcze w początkach XIX wieku powszechnie praktykowane było rozpoczynanie trylu od nuty górnej, wywodzące się z XVIII wieku. Taką „starą” realizację tryli pokazują m.in.: A. Hugot i J. G. Wunderlich w *Méthode de Flûte du Conservatoire* (Paryż 1804) i A. B. Müller w *Elementarbuch für Flötenspieler* (Lipsk 1817). Fürstenau natomiast odciął się od tej tradycji już w 1826 roku w swojej *Flötenschule op. 42*.

Zakłada on, że tryl można rozpocząć od nuty pomocniczej (górnej) lub od nuty leżącej sekundę niżej od nuty głównej tylko wtedy, gdy jest to wyraźnie zapisane przez kompozytora:



Przykład 50

Tryle mogą być całotonowe albo półtonowe, zależnie od znaków przykluczowych, albo od znaków, które pojawiły się w trakcie utworu. Jeżeli nuta pomocnicza ma być o pół tonu niższa lub wyższa, niż wynikałoby to z tonacji, to zwykle zaznacza się jej wysokość przy pomocy krzyżyka lub bemola albo nawet przy pomocy małych nutek na początku trylu:



¹⁸¹ Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), austriacki kompozytor i pianista, autor szkoły fortepianowej *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828).

¹⁸² Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785–1849) – niemiecki pianista, kompozytor i pedagog, autor szkoły fortepianowej *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains op. 108* (Paris 1831).

¹⁸³ Ludwig Spohr (1784–1859), niemiecki skrzypek, kompozytor i dyrygent, autor *Violin-schule* (Wien 1832).



Przykład 51–52



Fürstenau zauważa, że dopiero w czasach jemu współczesnych fleciści udoskonalili granie tryli, bo wcześniej ich wykonywanie pozostawiało wiele do życzenia:

Przez długi czas kultura tryli na flecie była bardzo niedostateczna, dla wielu dźwięków, zwłaszcza w górnym rejestrze, nie znano w ogóle tryli; jednak od kiedy zaczęto grać na flecie w innych tonacjach niż G-dur i D-dur, do czego przyczyniły się może trochę też moje kompozycje w niezwyklejszych tonacjach, to wreszcie udało się wynaleźć i artystycznie przedstawić na tym instrumencie wszystkie tryle we wszystkich tonacjach i modulacjach; chociaż we Francji – w kraju, gdzie gra na flecie jest kultywowana ogólnie szerzej niż w Niemczech, znajomość tryli jest jeszcze bardzo mało zaawansowana, co wynika z tamtejszych szkół fletowych¹⁸⁴.

W tym miejscu można zauważyć, że ta „niedostateczna” kultura wykonywania tryli na flecie wynikała z natury wcześniejszych instrumentów. Jednoklapowy flet traverso używany jeszcze w początkach XIX wieku równolegle z fletami z różną ilością klap wymagał używania skomplikowanych kombinacji palcowych dla wielu tryli, przy czym ich intonacja (z punktu widzenia XIX-wiecznego wirtuoza) była w większości nieakceptowalna. Zresztą współczesnemu fleciście grającemu na współczesnym flecie boehmowskim sposoby trylowania podane przez Fürstenaua dla prawie wszystkich dla prawie wszystkich (oprócz h , b^3 , h^3 i c^4) dźwięków skali również w wielu przypadkach mogą wydawać się bardzo niewygodne, a niektóre także „podejrzane” pod względem intonacji...

W rozdziale czwartym niniejszej pracy znajduje się kompletna tabela tryli Fürstenaua wraz z polską wersją jego komentarzy. Podobnie jak w przypadku tabeli chwytów, znajdują się tam propozycje alternatywne, o których użyciu decyduje barwa, prędkość trylu, wygoda palców itd.

Do wykonania dobrego trylu należy nie tylko największa ruchliwość palców, ale też tak samo wyraźne i mocne wykonanie i intonowanie dźwięków, z których składa się tryl [...] Zasadniczo o piękności trylu decyduje jego prędkość i równomierność. Aby sobie ją stopniowo przyswoić i najpewniej doprowadzić do doskonałości, grający musi pilnie ćwiczyć trylowanie każdym palcem najpierw powoli, a potem stopniowo przyspieszając, przy czym najpilniej należy ćwiczyć palce lewej ręki, które z powodu zakrzywionego ułożenia są gorzej przygotowane do trylowania [...].

Po tych wskazówkach praktycznych Fürstenau omawia jeszcze jedną istotną dla trylu „właściwego” sprawę, a mianowicie **zakończenie** trylu. Wydaje się, że współcześni muzycy są skłonni grać tryle z zakończeniem raczej tylko wtedy, gdy jest ono wypisane, a przecież już w szkołach instrumentalnych z połowy

¹⁸⁴ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 48.

XVIII wieku stanowiło ono oczywistą, nieodłączną część tryłu w większości przypadków, choć tylko czasami było wypisywane!

Z reguły każdy tryl właściwy dla swego dopełnienia musi być zamknięty zakończeniem, które łączy go z następną nutą. Składa się ono z sąsiedniego dźwięku dolnego i z nuty głównej i należy wykonywać je w takiej samej prędkości, jak ruch tryłu, na przykład¹⁸⁵:



Przykład 53

Przy trylach kadencyjnych i końcowych używa się także następującego zakończenia¹⁸⁶:



Przykład 54

Więcej możliwości zakończenia, ale także rozpoczęcia trylu Fürstenau podawał w swojej pierwszej szkole fletowej¹⁸⁷. Był też wtedy bardziej liberalny w swoich poglądach na ornamentację – wybór rodzaju rozpoczęcia i zakończenia trylu pozostawiał wykonawcy:



Przykład 55

Zakończenie jest najczęściej wypisane małymi nutami, szczególnie wtedy, gdy kompozytor chce, aby jego pierwsza nuta była podwyższona albo obniżona, na przykład¹⁸⁸:



Przykład 56

Po przedstawieniu tego przykładu (56) Fürstenau stwierdza, że w przypadku, gdy zakończenie nie zostało rozpisane, to wykonawca powinien je dodać.

¹⁸⁵ Tamże, s. 49.

¹⁸⁶ Tamże.

¹⁸⁷ A. B. Fürstenau, *Flötenschule* op. 42, dz. cyt., s. 21.

¹⁸⁸ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 49.

Istnieją też wyjątkowe sytuacje, w których opuszcza się zakończenie trylu:

- krótkie tryle, w których z powodu ograniczenia czasowego zakończenie utrudniałoby grę i brzmiało niewyraźnie;
- tryle, po których następuje pierwszy dźwięk składowy zakończenia:



Przykład 57

– łańcuch tryli, czyli nieprzerwany ciąg większej ilości tryli, z których tylko ostatni musi być zakończony:



Przykład 58

W przypadku wznoszącego się do góry ciągu tryli, jeżeli nuty główne mają dłuższe wartości rytmiczne, można też zagrać wszystkie tryle z zakończeniami:



Przykład 59

Na pewno należy zrezygnować z zakończeń przy opadającym łańcuchu tryli, zwłaszcza w ruchu sekundowym, ponieważ dźwięki składowe zakończenia wchodziły zawsze w skład następnego trylu:



Przykład 60

Podczas grania tryli należy zwracać uwagę na to, że tryl wypełnia zawsze całą długość nuty; dotyczy to również trylu z zakończeniem. Szczególnie rażące byłoby skracanie ruchu trylowego w łańcuchu tryli.

Pod koniec rozważań o trylach „właściwych” Fürstenau podaje kilka istotnych wskazówek dotyczących **prędkości trylu**:

Chociaż możliwie szybki ruch trylu obowiązuje zasadniczo przez całą długość nuty trylowej, to jednak w wielu wypadkach prędkość trylu może, a nawet powinna podlegać pewnym modyfikacjom.

Są nawet przypadki, w których w ogóle nie można trylować całkiem szybko, jak w innych sytuacjach; są też sytuacje, gdy tryl w trakcie trwania nuty trylowej może zmieniać swoją prędkość, co sprawia, że jest on jeszcze piękniejszy [...]

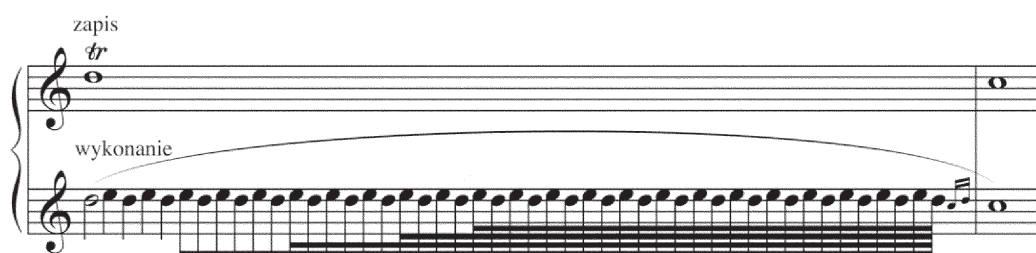
W *Allegro* i w częściach o żywotnym, ognistym, namiętym charakterze tryl musi być szybszy i mocniejszy niż w *Adagio* i w łagodnych, pełnych uczucia miejscach¹⁸⁹.

W tym miejscu można zauważyć, że Quantz¹⁹⁰ i Tromlitz¹⁹¹ również zwracali w swoich szkołach uwagę na relację prędkości trylu do charakteru części. Fürstenau podtrzymuje więc w tym względzie starą tradycję wykonawczą. Niestety, wielu współczesnych muzyków o niej nie pamięta, na czym cierpią zwłaszcza wolne, śpiewne części „ozdobione” szybkimi, mechanicznymi tryłami.

Wspaniałe wrażenie sprawia tryl w *Adagio* albo w miejscach o śpiewnym charakterze, który rozpoczyna się powoli i stopniowo, równocześnie z *crescendem*, zostaje przyspieszony.

Nie należy jednak odwrotnie rozpoczynać trylu szybko i kończyć wolno, co zapewne wyjątkowo mogłoby dobrze brzmieć przy wprowadzeniach i fermatach – można tak postąpić w ogóle tylko wtedy, gdy kompozytor zapisze to w szczególny sposób¹⁹².

W swojej pierwszej szkole¹⁹³ Fürstenau umieścił zapis takiego „rozpędzanego” trylu:



Przykład 61

Tylko w wyjątkowych przypadkach Fürstenau dopuszcza możliwość zagrania zakończenia trylu wolniej, niż wynikałoby to z ruchu trylu. Jest to możliwe wtedy, gdy sam tryl kończy się trochę wolniej na wyraźne żądanie kompozytora. Generalnie jednak należy pamiętać o zasadzie, że zakończenie powinno być grane w takim samym tempie, jak tryl.

Tryle końcowe (wraz z zakończeniami) nie podlegają żadnym zmianom tempa – powinny od początku do końca być wykonywane w jednolitej prędkości.

Wydaje się, że ta ostatnia zasada jest dosyć często łamana przez współczesnych niektórych wykonawców, grających pseudoromantyczne zakończenia z patetycznymi zwolnieniami...

¹⁸⁹ Tamże, s. 50.

¹⁹⁰ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 84–85.

¹⁹¹ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt., s. 274–275.

¹⁹² A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 50.

¹⁹³ A. B. Fürstenau, *Flötenschule op. 42*, dz. cyt., s. 21.

W podrozdziale o trylach Fürstenau omawia też *Pralltriller*, czyli tryle „pojedyncze”, składające się tylko z jednego ruchu trylowego. Mogą one być zaznaczone symbolami:

() oder () ,

Przykład 62

albo zwykłym oznaczeniem tryłu: (*tr*). Mogą też być rozpisane przy pomocy małych nut:



Przykład 63

Jest to bardzo charakterystyczny ozdobnik, który związany jest z pewnymi trudnościami wykonawczymi. Służy on do tego, aby poszczególnym miejscom nadać szczególnie energiczny, żywotny i pikantny charakter, i dlatego wykonanie tego ozdobnika musi być ogniste, doskonale szybkie i ostre, przy czym palec musi opadać z dość dużej wysokości¹⁹⁴.

Interesujące jest, że w swojej wcześniejszej *Flötenschule op. 42* (s. 21) Fürstenau definiował *Pralltriller* jako półtryl, który tym różni się od tryłu „właściwego”, że jest pozbawiony zakończenia. Tryl „pojedynczy” natomiast był definiowany jako rodzaj mordentu. Jak widać, w pierwszej połowie XIX wieku nie wszystkie pojęcia muzyczne były jeszcze dokładnie usystematyzowane, a terminologia mogła podlegać ciągłym przemianom nawet u tego samego autora.

Obiegnik

Fürstenau zauważa, że jeszcze do niedawna obiegnik umieszczony nad nutą realizowano następującymi sposobami (zależnie od odwrócenia symbolu):



Przykład 64

Tego rodzaju obiegnik, wywodzący się z XVIII wieku, znajdujemy jeszcze w szkole fletowej A. E. Müllera (1817)¹⁹⁵. Fürstenau uważa, że taka realizacja jest przestarzała, a właściwe sposoby zapisania i realizacji obiegnika umieszczonego nad nutą są następujące:

¹⁹⁴ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 51.

¹⁹⁵ A. E. Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler*, dz. cyt., s. 30; Müller podaje realizację obiegnika rozpoczynającą się od sekundy górnej.



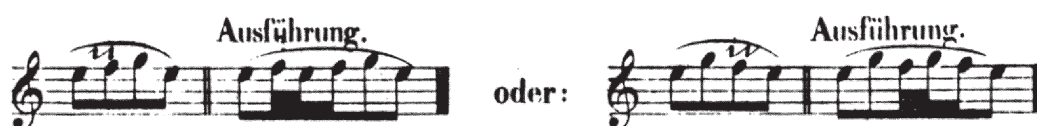
Przykład 65

Powyższy sposób wykonania obiegnika, teraz ogólnie używany, zresztą wypisywany przez wielu kompozytorów przy pomocy małych nutek, zasługuje na ogólne naśladowanie i nie tylko przyczynia się do większej żywotności, świeżości i wyrazowości wykonania, ale można go też zrealizować dużo łatwiej i pewniej niż w starszy sposób [...] ¹⁹⁶.

Nowy obiegnik rozpoczyna się od nuty głównej, która jest wyraźnie dłuższa od pozostałych i lepiej słyszalna.

W dalszej części podrozdziału o obiegnikach znajdujemy kolejny przykład terminologicznego „zamieszania” w sferze ozdobników w pierwszej połowie XIX wieku:

Obecny obiegnik bywa często nazywany także mordentem, pod którą to nazwą, w jej pierwotnym znaczeniu, kryje się ozdobnik złożony z szybkiej wymiany dźwięku głównego z jego dolną lub górną sekundą, zależnie od kierunku melodii; ta zamiana jest szybka i jednorazowa i kończy się zawieszeniem na nucie głównej, na przykład:

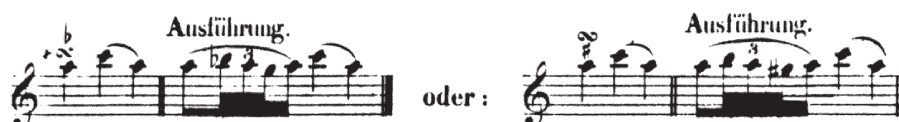


Przykład 66

Tak naprawdę do rodziny mordentu należy zaliczyć też *Pralltriller* [por. poprzedni podpunkt o trylach – przyp. tłum.], który używa górnej sekundy jako nuty pomocniczej i jest w wykonaniu właściwie identyczny z mordentem [z mordentem z melodii opadającej – przyp. tłum.] ¹⁹⁷.

Dalej Fürstenau wyjaśnia, że w czasach jemu współczesnych nie używa się już w ogóle pierwszej wersji mordentu (wymiana nuty głównej z dolną sekundą), a druga wersja (wymiana z sekundą górną) zalicza się teraz do rodziny tryli i z tych powodów nazwa „mordent” bywa przenoszona na obiegnik, który właściwie jest ozdobnie rozbudowanym mordentem.

W przypadku obniżenia lub podwyższenia dolnej lub górnej nuty pomocniczej wchodzącej w skład obiegnika kompozytor powinien zapisać właściwy znak (bemol lub krzyżyk) odpowiednio pod lub nad symbolem obiegnika:



Przykład 67

¹⁹⁶ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 65.

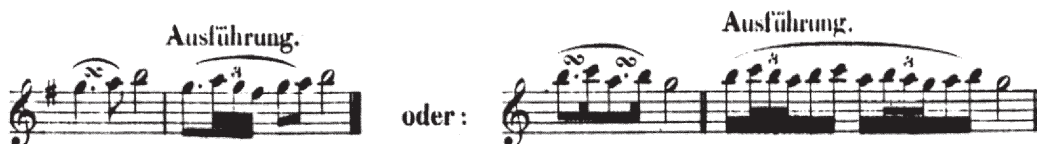
¹⁹⁷ Tamże.



Przykład 68

Fürstenau uważa, że nie da się we wszystkich przypadkach dokładnie określić wartości rytmicznych dźwięków składowych obiegnika (podane w przykładach nutowych zapisy realizacji są orientacyjne). Należy przestrzegać ogólnej zasady, że pierwsza i ostatnia nuta (czyli nuta główna) jest trochę wydłużona, a pozostałe są wykonane stosunkowo szybko, przy czym cały czas trwania obiegnika powinien ściśle pokrywać się z wartością ozdabianej nuty.

Dokładne pod względem rytmicznym realizacje można ustalić wtedy, gdy za nutą z obiegnikiem stoi kropka pojedyncza lub podwójna:



Przykład 69



Przykład 70

Poza tym stosunek czasowy i tempo wykonania poszczególnych dźwięków obiegnika jest różnorodne i podlega modyfikacjom, które zależą głównie od tempa i charakteru utworu, a ostatecznie musi o tym zdecydować wykonawca, kierując się własnym odczuciem i smakiem¹⁹⁸.

Ta ostatnia uwaga jest podobna do wcześniejszych rozważań o dostosowaniu prędkości trylu do charakteru utworu i wywodzi się (łącznie z odwołaniem do dobrego smaku wykonawcy) z tradycji instrumentalnych szkół XVIII wieku.

Dobrze byłoby, gdyby współcześni wykonawcy, realizując różnego rodzaju ozdobniki, mieli zawsze na uwadze nie tylko popisową szybkość ich wykonania, ale także dopasowanie do charakteru utworu (zwłaszcza w częściach wolnych i śpiewnych)...

Trzeba się strzec z jednej strony przed wykonaniem dźwięków składowych obiegnika tak szybko, że ruch staje się pospieszny albo całkiem niewyraźny, a z drugiej strony nie należy grać przesadnie wolno, tak, że jego zwięzły i klarowny przebieg zostaje zaburzony, albo tempo zostaje powstrzymane; chociaż w szczególnych przypadkach może być dozwolona,

¹⁹⁸ Tamże, s. 66.

a nawet konieczna, duża prędkość, jak też możliwie długie przetrzymywanie poszczególnych dźwięków¹⁹⁹.

Fürstenau zaleca, żeby w wątpliwych sytuacjach, zwłaszcza w śpiewnych miejscach, spróbować daną figurę zaśpiewać i wtedy zobaczyć, jaki wariant jest najwygodniejszy i najlepiej brzmiący, ponieważ „ludzki głos, jako najpiękniejszy i naturalny instrument może być dla pozostałych wzorem w każdej tego rodzaju sytuacji”²⁰⁰.

Wykonawca powinien zwrócić uwagę na czystą intonację dźwięków składowych obiegніка. W tych przypadkach, gdy obiegніка nie da się klarownie wykonać przy pomocy podstawowych chwytów, należy posłużyć się kombinacjami palcowymi zawartymi w tabeli obiegników, która znajduje się w rozdziale czwartym niniejszej pracy.

Fürstenau przestrzega wykonawcę przed nadużywaniem obiegników (w miejscach nieoznaczonych przez kompozytora), ponieważ ich zbyt częste pojawianie się wywołuje monotonię i zniekształca melodię.

Przednutki

Fürstenau zalicza przednutkę do ozdobników wypisywanych przy pomocy małych nut. Jest to pojedynczy dźwięk wykonany przed nutą główną, ściśle z tą nutą połączony. Czas trwania przednutki zależy m.in. od długości nuty głównej, a także od tempa i charakteru utworu.

Przednutki długie

Właściwą cechą każdej długiej przednutki jest to, że rozpoczyna się ona w miejscu, w którym powinna się zacząć nuta główna, dokładnie w miejscu jej wejścia, i zabiera jej akcent, dlatego też w wykonaniu najczęściej należy ją trochę mocniej (ale tylko odrobinę) podkreślić niż nutę główną²⁰¹.

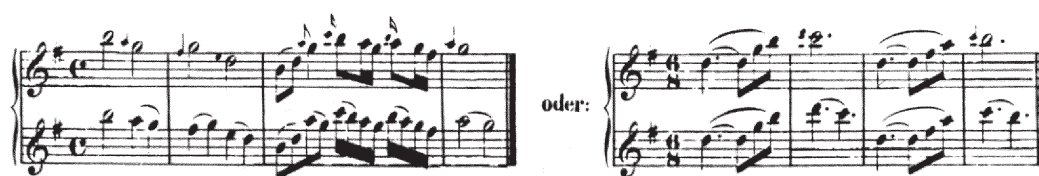
Lekko akcentujący charakter przednutki długiej wywodzi się z tradycji wykonawczych XVIII wieku i jest kolejną zasadą, o której niestety często zapominają współcześni wykonawcy.

Przednutka umieszczona przed nutą, którą możemy podzielić na dwie części, otrzymuje z reguły połowę wartości tej nuty. Takie realizacje przedstawione są w przykładzie 71:

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ Tamże, s. 67.

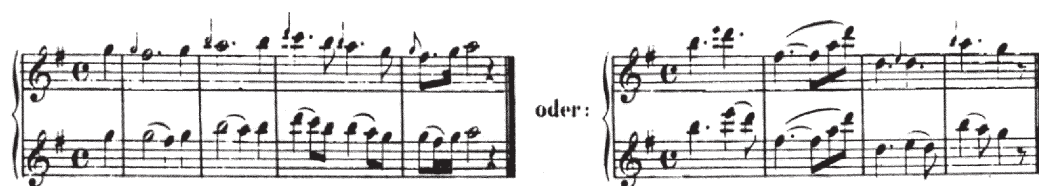
²⁰¹ Tamże, s. 76.



Przykład 71

W pierwszej części tego przykładu (metrum C) obserwujemy wyraźną różnicę w stosunku do starszych realizacji. W XVIII wieku przednutki pomiędzy opadającymi tercjami grano raczej krótko (przed miarą albo na miarę). Krótkie były wtedy też przednutki w grupach złożonych z ósemki i dwóch szesnastek – przy czym zapisywano je normalnie tj. bez przekreślenia. Symbol przekreślonej przednutki krótkiej stał się popularny w muzyce dopiero w ciągu pierwszej połowy XIX wieku, ale nawet wtedy nie był jeszcze używany przez wszystkich, o czym wspomina Fürstenau przy okazji omówienia przednutek krótkich.

Identyczna z dawniejszą tradycją (obecnie też często lekceważona) jest natomiast reguła, że przednutka długa umieszczona przed nutą punktowaną trwa tyle, ile nuta główna bez kropki:



Przykład 72

Podobnie postępujemy, gdy po nucie głównej są dwie kropki:



Przykład 73

Dużym ułatwieniem dla wykonawcy (w porównaniu do „dawniejszych” czasów) jest oczywiście fakt, że Fürstenau przeważnie rozpisuje przednutki długie w taki sposób, że wartość rytmiczna małej nutki jest identyczna z pożądaną długością wykonania przednutki.

W muzyce XVIII wieku ten jakże praktyczny sposób rozpisywania przednutek był przestrzegany tylko przez niektórych kompozytorów, nie zawsze regularnie i stał się popularniejszy dopiero bliżej końca stulecia.

Przednutki krótkie

Charakterystyczną różnicą między przednutką krótką i długą jest fakt, że krótka przednutka zabiera nucie głównej możliwie mało z jej wartości i nadaje jej jeszcze większy, mocniejszy akcent, niż wynikałoby z natury rzeczy. Jest ona połączona z nutą główną możliwie szybko i lekko, tak jednak, aby nie cierpiała na tym wyrazistość. Ta prędkość może być wyjątkowo w *Adagio* trochę jednak zmniejszona²⁰².

Z powyższej definicji wynikałoby, że przednutka krótka, mimo swojej zwięzłości, powinna być jednak grana na miarę – ta kwestia bywała dyskusyjna dla muzyków już w połowie XVIII wieku i jest niejednoznaczna dla wielu dzisiejszych muzyków; niektórzy uważają, że skoro ma ona zabrać „jak najmniej” z nuty głównej, to lepiej jest zagrać ją przed miarą...

O tym, że przednutka krótka powinna jednak zabierać czas (tzn. możliwie mało czasu) z nuty głównej w pierwszej połowie XIX wieku pisali też m.in.: Johann Nepomuk Hummel (*Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Wien 1828) i Carl Czerny (*Complete Theoretical and Practical Pianoforte School*, London 1839)²⁰³.

Najczęściej jest ona zaznaczona przy pomocy przekreślonej przez brzuszek albo ogonek małej nutki, jednak nie jest to przestrzegane zawsze, a w starszych utworach właściwie nie spotykamy takiego oznaczenia. Dlatego też należy wyszczególnić przypadki, w których należy używać tylko przednutki krótkiej. Używa się jej: przed nutą, która jest więcej razy kolejno po sobie powtarzana; przed nutą, po której następują kolejne dźwięki tej samej wartości rytmicznej; przed dźwiękami krótko artykułowanymi, po pauzach, przed nutami synkopowanymi, przed nutami punktowanymi, przed nutami w pochodach sekundowych opadających i wznoszących, przed figurami dwuczłonowymi, przed triolami i innymi figurami trózcłonowymi i wreszcie tam, gdzie przednutka jest oddalona od nuty głównej więcej niż sekundę i tworzy tercję, kwartę, kwintę, sekstę albo jeszcze większy interwał w stosunku do nuty głównej i wreszcie tam, gdzie przednutka rozpoczyna się od dołu²⁰⁴.

Większość opisanych sytuacji zastosowania przednutek krótkich pokrywa się z praktyką wykonawczą drugiej połowy XVIII wieku. Niestety Fürstenau nie podaje do tego spisu żadnych przykładów nutowych. Wobec tego autorka zdecydowała się przytoczyć zgodny w większości przypadków z poglądami A. B. Fürstenaua „katalog” krótkich przednutek ze szkoły fletowej A. E. Müllera (1817)²⁰⁵.

Przednutka jest krótka:

a) na początku utworu



Przykład 74

²⁰² Tamże, s. 77.

²⁰³ G. von Noé, *Der Vorschlag in Theorie Und Praxis*, Doblinger Wien 1986, s. 31.

²⁰⁴ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 77.

²⁰⁵ A. E. Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler*, dz. cyt., s. 24–25.

b) przy powtórzeniach dźwięków



Przykład 75

c) przy skokach



Przykład 76

d) gdy przednutka jest oddalona od nuty głównej o interwał większy niż sekunda (z wyjątkiem przednutek sekstowych granych z góry)



Przykład 77

e) przed figurami złożonymi z jednorodnych wartości rytmicznych



Przykład 78

f) przed nutami punktowanymi w szybszym tempie



Przykład 79

g) przed synkopami



Przykład 80

h) przed nutami krótko artykułowanymi



Przykład 81

i) przed figurami dwójkowymi



Przykład 82

k) przed figurami trójkowymi



Przykład 83

l) przed wszystkimi triolami



Przykład 84

m) przed figurami szóstkowymi



Przykład 85

Na zakończenie podrozdziału o przednutkach Fürstenau zauważa, że jeszcze do niedawna mianem przednutki określano nie tylko ozdobnik złożony z jednego dźwięku, ale także ozdobniki poprzedzające nutę główną złożone z dwóch albo trzech dźwięków. Tego typu przednutki nazywane „podwójnymi” lub „potrójnymi” sam Fürstenau zaliczał do grupy przednutek jeszcze w swojej *Flötenschule op. 42*²⁰⁶:

²⁰⁶ A. B. Fürstenau, *Flötenschule op. 42*, dz. cyt., s. 20.

– przednutka „podwójna” z *Flötenschule op. 42*:



Przykład 86

– przednutka „potrójna” z *Flötenschule op. 42*:



Przykład 87

W *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* Fürstenau stwierdza jednak, że przednutka może być tylko pojedyncza, a ozdobniki zaliczane wcześniej do przednutek podwójnych należą teraz do grupy ozdobników „beziemiennych”, natomiast przednutka potrójna należy właściwie do gatunku obiegніка (w jego starszej postaci).

Ozdobniki beziemienne

Są one przez dzisiejszych kompozytorów najczęściej wypisywane jako normalne nuty w takcie, dzięki czemu unika się wszelkich nieporozumień podczas wykonania. Tym niemniej znajdujemy pomiędzy nimi też takie, które są wypisane małymi nutami, a których wykonanie jest pozostawione swobodzie grającego, przy czym należy wyszczególnić następujące uwagi dotyczące ich wykonania: Najczęściej są one wykonywane szybko, aby nuta, przed którą stoją, straciła możliwie mało na swojej wartości, na przykład:



Przykład 88



Przykład 89

Szybki sposób wykonania takich ozdobników nie zawsze daje się pogodzić z charakterem utworu muzycznego i jest oczywiste, że ich wykonanie w *Adagio*, w części o wolnym i śpiewnym charakterze, nie może być tak żywe i szybkie jak w *Allegro*, na przykład:



Przykład 90

Często trudno jest doradzić, czy wykonanie takiego ozdobnika powinno zabrać czas z nuty poprzedniej, czy też z nuty następnej. W takich przypadkach rozstrzygający będzie znów szczególnie charakter utworu muzycznego albo danego miejsca. Oto odpowiedni przykład²⁰⁷.



Przykład 91

W przykładzie 91 możliwe są dwie realizacje (druga i trzecia linijka).

Jak widzimy, Fürstenau w rozdziale o ozdobnikach po raz kolejny nie ogranicza się do podawania sztywnych reguł wykonawczych, ale uczyła wykonawcę

²⁰⁷ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 78.

na charakter utworu, jego części czy też fragmentu i odwołuje się do dobrego smaku wykonawcy.

4. Inne maniery zdobnicze

Tematem ósmego rozdziału drugiej części *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* Fürstenaua jest vibracja oddechowa i palcowa oraz *glissanda*.

Oprócz ozdobników omówionych w poprzednim rozdziale należałoby wspomnieć o niektórych, w ogóle mniej ważnych, ale tu i ówdzie używanych, szczególnych manierach gry, które odnoszą się wyłącznie do wykonania, a z drugiej strony też do połączenia poszczególnych dźwięków. Te maniery nie są zapisywane przez kompozytorów, a ich używanie jest pozostawione swobodzie wykonawcy²⁰⁸.

Ostatnia uwaga Fürstenaua nie jest do końca prawdziwa – niektórzy kompozytorzy w pierwszej połowie XIX wieku oznaczali jednak używanie vibracji i *glissand* (zaznaczał je w swoich kompozycjach m.in. słynny angielski wirtuoz fletu Charles Nicholson).

Fürstenau przestrzega flecistów przed nadużywaniem tych ozdobników – należy z nimi postępować tylko „z możliwie największą ostrożnością, a całkowicie należy odradzić ich używanie tym, którzy nie mają naturalnego wyczucia i właściwego smaku, aby nie popadli w zmanierowany i afektowany sposób gry”²⁰⁹.

Wibracja oddechowa

Fürstenau dla określenia vibracji oddechowej używa terminu *Bebung* (dosł. drżenie). Uważa on, że vibracja jest naśladowaniem efektu pojawiającego się naturalnie w śpiewie ludzkim przy wyrażeniu wewnętrznych emocji. Szczególnie dobrze brzmi ona na instrumentach smyczkowych, ale można używać jej także na flecie. Fürstenau wspomina, że ten efekt można osiągnąć też poprzez szybkie ruchy żuchwy, nie poleca jednak tego sposobu. Za najlepszy i najpewniejszy sposób vibracji uważa bowiem wibrację oddechową („szybko następujące po sobie ruchy płuc”²¹⁰).

Jeżeli jednak ta maniera ma odpowiadać swojemu celowi, to musi być powiązana z prawdziwym, odczuwanym przez siebie, głębokim uczuciem i nie może sprawiać wrażenia tylko zwykłego, powierzchownego naśladownictwa, bo w przeciwnym razie stanie się śmieszna, bo zresztą właściwy czar ludzkiego głosu w takich sytuacjach może być osiągnięty na instrumencie tylko w zbliżony sposób; a dalej też, nawet w utworze, w którym często występują miejsca o namiętym charakterze, w całości nie używamy jej wszędzie, ale tylko tam, gdzie to wzruszenie osiąga kulminację, a przy miejscach tego samego rodzaju, które powtarzają się bezpośrednio po sobie,

²⁰⁸ Tamże, s. 78–79.

²⁰⁹ Tamże, s. 79.

²¹⁰ Tamże.

można jej używać mniej więcej tylko przy pierwszym albo drugim razie, bo zbytne powtarzanie tej manieri sprawia wrażenie chorobliwej czułościowości, a ciągłe używanie tego samego staje się nawet wręcz żalosnym skomleniem, które naturalnie sprawia obrzydliwe wrażenie²¹¹.

Dalej Fürstenau zastrzega, że wibracji oddechowej należy używać na pojedynczych dźwiękach stanowiących emocjonalne kulminacje w utworze, a sam efekt powinien ograniczać się do trzykrotnego albo czterokrotnego poruszenia dźwięku i w niektórych okolicznościach można go dobrze połączyć z *crescendo* albo *sforzato*.

Wśród wielu współczesnych flecistów ciągle pokutuje przekonanie, że dobra wibracja to częsta wibracja; należy ją stosować niemal permanentnie niezależnie od okoliczności i trzeba ją też odpowiednio zagęścić. Niektórzy uważają też, że jest ona typowa i niezbędna zwłaszcza dla muzyki romantycznej. Z wypowiedzi Fürstenaua, jednego z najważniejszych wirtuozów fletu w epoce romantyzmu, wynika jednak co innego.

Autorka niniejszej pracy nie chciałaby namawiać flecistów grających na współczesnych fletach boehmowskich do całkowitej rezygnacji z wibracji albo do jej stosowania w aż tak oszczędny sposób, jak zalecał Fürstenau, bo przecież walory i możliwości brzmieniowe fletów Kocha, Liebla i innych z czasów Fürstenaua były inne niż współczesnego fletu boehmowskiego, który pozbawiony całkowicie wibracji może brzmieć nieco karykaturalnie. Dobrze byłoby jednak podjąć głębszą refleksję nad wibracją i stosować ją bardziej jako świadomy ozdobnik wpływający z autentycznych emocji, a nie jako permanentną i mechaniczną manierę.

Do podrozdziału o wibracji oddechowej dołączone są przykłady nutowe wyjęte z kompozycji Fürstenaua. Nuty podlegające wibracji są oznaczone falistą linią. W każdym z przykładów jest to tylko jedna nuta, z wyjątkiem fragmentu z *Allegro moderato* z *Koncertu B-dur* op. 127 (przedostatni przykład) – w tym przypadku oznaczone są dwie nuty do wyboru, tj. można zawibrować tylko jedną z nich:

²¹¹ Tamże.

Beispiele für die Bebung.

All^o moderato.
 Cis moll Concert.
 Op. 21.
p von anima

cresc.

im Adagio.
f ma dolce

All^o mod^o
 As dur Concert.
 Op. 52.
dolce.

im Adagio.
p

Allegretto.
 A dur Concert.
 Op. 103.
im Rondo.

cresc.

All^o mod^o
 G dur Concert.
 Op. 119.
dolce.

im Rondo.
p Allegretto.

cresc.

Przykład 92

All^o moderato.

B dur Concert.
Op. 127.

p nobile

tr.

entweder hier

oder hier

cresc.

f

p

All^o moderato.

im Rondo. con molto portamento

f ma dolce

Przykład 93

Wibracja palcowa

Dla wibracji palcowej, efektu znanego i opisywanego w wielu szkołach fletowych XVIII wieku i pierwszej połowy XIX wieku, Fürstenau używa określenia *Klopfen* (dosł. stukanie, klepanie).

W przeciwieństwie do wibracji oddechowej, która powoduje nieznaczne odchylenia wysokości dźwięku w obu kierunkach, wibracja palcowa powoduje niewielką zmianę wysokości dźwięku tylko w jednym kierunku, przeważnie w dół. Ze starszych szkół fletowych wynikało, że można było ją stosować na prawie wszystkich dźwiękach skali. Fürstenau zaleca jej stosowanie przede wszystkim na wyższych dźwiękach skali (w tabeli wibracji palcowej podaje dźwięki z przedziału $g^2 - a^3$ – por. rozdział 4 niniejszej pracy).

Jest to maniera, która do pewnego stopnia naśladuje kołysanie mocno uderzającego dzwonu, które w pewnych przypadkach może sprawiać piękne wrażenie²¹².

Wykonuje się ją w taki sposób, że palec, który nie należy do chwytu danego dźwięku, zakrywa i odkrywa któryś z wolnych otworów palcowych (cały lub tylko połowę), w możliwie „szybki i elastyczny sposób, przez co powstaje wibracja dźwięku”²¹³.

²¹² Tamże, s. 81.

²¹³ Tamże.

Adagio
Fantasie über Thoma aus Oberon. Op. 82. *Andante*
accelerando
tr *mf* *crac.*
Adagio
tr *mf* *crac.*
Andante
tr *mf* *crac.*
Allo mod^o
tr *mf* *crac.*
H moll Concert. Op. 100. *Andante*
tr *mf* *crac.*
im Adagio
tr *mf* *crac.*
B dur Concert. Op. 122. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Adagio
tr *mf* *crac.*
A dur Concert. Op. 83. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Adagio zu Variationen über ein Thema aus Figaro. Op. 83. *Adagio*
tr *mf* *crac.*

Przykład 94

Andante
tr *mf* *crac.*
Divertissement. Op. 82. *Andante*
tr *mf* *crac.*
Adagio
tr *mf* *crac.*
A dur Concert. Op. 103. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
H moll Concert. Op. 100. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Fantasie über Thoma aus Oberon. Op. 82. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte Op. 26. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Rondo. Op. 83. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
A dur Concert. Op. 83. *Adagio*
tr *mf* *crac.*
Variationen über ein Thema aus Figaro. Op. 83. *Adagio*
tr *mf* *crac.*

Przykład 95

Porównanie wibracji palcowej do dźwięku dzwonu znajdujemy też m.in. w *Preceptive Lessons* Charlesa Nicholsona²¹⁴. Ten efekt, wraz z *glissandami*, należał do jego ulubionych (i używanych częściej niż chce Fürstenau) ozdobników, przy czym Nicholson zalecał, aby w trakcie trwania dźwięku łączyć *diminuendo* ze stopniowym zagęszczaniem wibracji palcowej.

Fürstenau również opisuje łączenie wibracji palcowej z dynamiką, z tym, że inaczej niż wymagał tego Nicholson.

Zaleca on mianowicie, aby podczas *crescendo* zaczynać wibrację palcową powoli i stopniowo ją zagęszczać, a przy *decrescendo* zaczynać szybciej i stopniowo zwalniać.

Zdaniem Fürstenaua, wibracji palcowej należy używać oszczędnie, aby nie popaść w „nużącą monotonię”²¹⁵. Identycznych ostrzeżeń na temat nadużywania wibracji palcowej udzielał flecistom ponad pół wieku wcześniej J. G. Tromlitz²¹⁶, który w dodatku całkiem wyraźnie zabraniał używania wibracji oddechowej i uważał, że wibracja palcowa jest jedyną, której można używać na flecie.

Do podrozdziału o wibracji palcowej dołączone są przykłady użycia tego efektu we fragmentach z utworów Fürstenaua. Podobnie jak w przykładach muzycznych do wibracji oddechowej, są to tylko pojedyncze nuty oznaczone w tym wypadku symbolem prostokąta wypełnionego kropkami (przykład 94).

Glissando

Fürstenau nie używa terminu *glissando*, a podrozdział z *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* poświęcony temu efektowi zatytułowany jest *Vom Überziehen der Töne*, co można przetłumaczyć: *O przeciąganiu dźwięków*.

Autorka tej pracy zdecydowała się jednak zatytułować ten podrozdział *glissando*, gdyż taki termin będzie chyba najbardziej zrozumiały dla współczesnych polskich flecistów.

Przeciąganie z jednego dźwięku do drugiego polega na takim połączeniu dwóch albo więcej sąsiednich dźwięków, że przejście z jednego do drugiego następuje całkiem stopniowo, bez zauważalnego stopniowania, przez co do pewnego stopnia powinno pomiędzy nimi powstać czarodziejskie stopienie się ze sobą, które uzyskujemy poprzez stopniowe otwieranie albo zamykanie otworu dźwiękowego; jest to również maniera o przyjemnym i pięknym działaniu, o ile jest używana we właściwym miejscu i z należytą ostrożnością, w przeciwnym razie będzie ona tylko szkodzić grze.

Do przeciągania najlepiej nadają się dźwięki oktawy dwukreślnej i trzykreślnej; posługujemy się nim raczej w utworach o delikatnym charakterze i wolnym tempie, przede wszystkim w *Adagio*, mianowicie tylko tam, gdzie nie ma akompaniamentu, bo w przeciwnym razie powstałyby zaburzenia w harmonii, a więc we wstępach i w kadencjach, które wprowadzają

²¹⁴ Ch. Nicholson, *Preceptive Lessons for the flute*, dz. cyt., <http://www.oldflutes.com/facsimiles/index.htm> [10.10.2010].

²¹⁵ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 81.

²¹⁶ J. G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, dz. cyt., s. 240.

do jakiejś melodii albo do nowego tempa, ale tu znowu nie za często, i tam gdzie to możliwe nie poprzez interwały większe od tercji²¹⁷.

Dalej, tak samo jak przy wibracji oddechowej i palcowej, Fürstenau przestrzega przed nadużywaniem tego ozdobnika, aby nie wywołać wrażenia przesytu albo wręcz obrzydzenia u słuchacza.

Z wykonaniem dobrego „przeciągania dźwięków” wiążą się szczególne trudności techniczne:

Podczas przeciągania na wyższy dźwięk palec wykonujący ruch nie powinien się unosić w kierunku pionowym, ale musi stopniowo odsłaniać otwór w taki sposób, że opuszka palca zakrzywia się trochę w kierunku wewnętrznej powierzchni dłoni, albo, co również można polecać, stopniowo podnosi się z otworu na bok w jego prawą stronę.

Przy przeciąganiu na dół ku niższemu dźwiękowi natomiast działający palec należy stopniowo z boku nasuwać na otwór dźwiękowy²¹⁸.

W tabeli chwytów dla *glissand* (por. rozdział 4 tej pracy) znajdziemy kilka sytuacji, w których konieczne jest posługiwanie się klapami. W sumie jednak Fürstenau odradza stosowanie *glissanda* w takich przypadkach. Uważa on bowiem, że stopniowe podnoszenie klapy bez słyszalnych nierówności jest niezwykle trudne, a stopniowe zamykanie klapy bez zakłóceń jest prawie niemożliwe.

Przy wykonaniu *glissand* należy zwrócić szczególną uwagę na zachowanie pewnego i stałego zadęcia, aby nieokreślone wysokości dźwięku powstałe podczas „przeciągania” nie ulegały dodatkowym, przypadkowym zmianom. Niezwykle istotna jest tutaj umiejętność posługiwania się długim oddechem.

W przykładach muzycznych z zastosowaniem *glissanda* (przykład 95) jest ono oznaczone symbolem potrójnego łuku.

5. Ogólne uwagi o wykonawstwie

Ostatni rozdział drugiej części *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* jest poświęcony sztuce wykonawczej w ogóle. Fürstenau zastrzega na początku, że opisanie wszystkich detali tej sztuki przekraczałoby ramy jego podręcznika, a jej opanowanie w dużej mierze musi wynikać z nauki ustnej i z własnego, zapewne wieloletniego, doświadczenia artysty.

Podstawowym warunkiem dobrej gry jest jej poprawność techniczna, a więc wierna realizacja tekstu nutowego i dodatkowych oznaczeń kompozytora, prawidłowe palcowanie i wydobywanie dźwięków, utrzymywanie stabilnego pulsu, prawidłowe rozłożenie miar taktu i dokładne wytrzymywanie wartości nut i pauz.

²¹⁷ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, dz. cyt., s. 84.

²¹⁸ Tamże.

Dalszymi, bardziej zaawansowanym wymaganiami są: unikanie wszelkich nierówności i niewyraźności w graniu, brak nawet drobnych uchybień intonacyjnych, które mogą występować nawet przy poprawnym palcowaniu i powinny być korygowane zadęciem, równie dobre i pewne odzywanie się wszystkich dźwięków, wykonywanie trudnych miejsc z taką samą lekkością jak w łatwych miejscach utworu, branie oddechu we właściwych momentach.

Dobry flecista powinien biegle pokonywać wszelkie mechaniczne trudności poprzez stosowanie chwytów pomocniczych i zachowywać zimną krew we wszelkich sytuacjach, także podczas gry *a vista*, która jest niezbędną umiejętnością muzyka grającego w orkiestrze.

Wszystkie wymienione elementy stanowią niezbędną podstawę dla rozwinięcia „wyższej, właściwej sztuki wykonawczej”²¹⁹.

W dalszej części ostatniego rozdziału *Die Kunst des Flötenspiels op. 138* Fürstenau opisuje szczegółowo wyższą sztukę wykonawczą, która polega na tym, że przydaje grze uroku, charakteru i wyrazu, a przez to poprawną grę podnosi do stopnia pięknej²²⁰.

Fürstenau wyodrębnia dwie sfery realizacji wyższej sztuki wykonawczej: pierwsza jest bardziej „techniczna” a druga, ważniejsza, bardziej „duchowa”.

Do sfery „technicznej” należą takie składniki, jak:

- umiejętność takiego doboru aplikatury, żeby można było uzyskiwać piękne brzmieniowo połączenia dźwięków, odpowiadające charakterowi granego miejsca; w częściach typu *Adagio* i podczas grania długich nut należy szczególnie uważnie wybierać, zależnie od sytuacji, chwytów dające mocny i brzmiący dźwięk, albo też te najdelikatniejsze i najłagodniejsze, pozwalające realizować najdrobniejsze niuanse brzmieniowe;

- właściwe oddzielanie i akcentowanie muzycznych fraz, zgodnie z ich znaczeniem;

- efektowne podkreślanie czy wręcz przetrzymywanie poszczególnych nut głównych, często w zależności od kontekstu harmonicznego;

- stosowanie zmian tempa, czyli niewielkie przyspieszanie lub rozciąganie pojedynczych odcinków, w odpowiednich miejscach i bez przesadnej afektacji;

- umiejętność stosowania odpowiednich rodzajów artykulacji i ozdobników w odpowiednich miejscach; przy dodawaniu swobodnych ozdobników należy zawsze zwracać uwagę na kontekst harmoniczny, podobnie zresztą jak w muzyce XVIII wieku.

Do duchowej sfery „wyższej sztuki wykonawczej” należy umiejętność wykonywania utworów w sposób żywotny, głęboki wyrazowo, zgodny z zamysłem kompozytora, z jego ideami i odczuciami, ze zwróceniem uwagi na to, że „w wielu przypadkach gra powinna nie tylko przyjemnie zajmować ucho

²¹⁹ Tamże, s. 88–89.

²²⁰ Tamże, s. 89.

słuchacza, ale jednocześnie musi być w stanie mocno wzruszyć jego serce i na długo go oczarować”²²¹.

Powyższe piękne i jakże prawdziwe sformułowanie jest z pewnością bardzo romantyczne, ale zarazem nawiązuje do starszej tradycji. W podobnym duchu pisał też wielki poprzednik Fürstenaua J. J. Quantz w rozdziale o sztuce gry *Adagio*. Quantz żył w czasach, w których duże znaczenie miała jeszcze teoria afektów, a więc, w uproszczeniu mówiąc, sztuka przedstawiania różnych stanów ducha przy pomocy odpowiednich figur muzycznych. W jego wypowiedzi znajdujemy jednak nie tylko dążenie do teatralnego przedstawienia uczuć, ale także „pre-romantyczne” wezwanie do autentycznego przeżywania wykonywanej muzyki:

Aby grać teraz dobrze *Adagio*, należy się wprawić w możliwie łagodny i prawie smutny afekt, aby to, co się ma grać, wykonać w takim usposobieniu, w jakim napisał to kompozytor. Prawdziwe *Adagio* powinno być podobne do błagalnego listu. Gdyby ktoś chciał wyprosić coś od osoby, której jest winien szczególnie głęboki szacunek, a czynił to w sposób bezczelny i bezwstydnym, to nie osiągnąłby zamierzonego celu; tak samo bezczelny i dziwaczny sposób grania nie ujmie, nie zmiękczy, nie uwrażliwi słuchaczy. To co nie wypływa z serca, także nie dochodzi łatwo do serca²²².

Fürstenau twierdzi, że taki sposób grania nie jest wcale oczywisty i wymaga przede wszystkim wrodzonych uzdolnień oraz odpowiedniego wykształcenia muzycznego smaku i osłuchania z dobrą muzyką najróżniejszych gatunków. Do opisania właściwego „wycucia muzycznego” Fürstenau używa niezwykle poetyckich porównań, które dla dzisiejszego czytelnika zabrzmiać może trochę przesadnie czy też staroświecko:

To uczucie muzyczne jest największą tajemnicą sztuki, jest boską iskrą drzemiącą głęboko w piersi powołanego artysty, która może być rozniecona do jasnego płomienia sztuki nie poprzez martwe słowo, ale przez żywą naukę i przykład. Zewnętrzne piękno grania, techniczna doskonałość formy, w której mieszka duch sztuki, może być pozyskane i wykształcone poprzez pilność i wytrwałość; prawdziwie estetyczne, wewnętrzne piękno sztuki, które wykonujący artysta reprodukuje w doskonałej formie, może być pobudzone i wykształcone tam, gdzie natura użyczyła zmysłu dla piękna dźwięku i dla piękna sztuki; dlatego prawdziwa sztuka jest nieskończona jak samo stworzenie, ma wprawdzie swój początek w praktyce jak też w teorii, ale nie ma żadnego psychologicznego końca²²³.

W podsumowaniu tego wywodu Fürstenau zauważa praktycznie, że takie „uduchowione” wykonanie jest możliwe tylko wtedy, gdy artysta, nawet największy, dobrze zapozna się z tekstem muzycznym wykonywanego utworu. W przypadku natomiast gry *a vista* należy oczekiwać od wykonawcy przede wszystkim poprawności tekstowej, a nie głębszej wyrazowości.

²²¹ Tamże.

²²² J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dz. cyt., s. 138.

²²³ A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, dz. cyt., s. 90.

Rozważania o wykonawstwie zakończone są specjalnymi uwagami dla solistów i dla muzyków orkiestrowych, które właściwie są aktualne także dzisiaj, a częściowo obrazują sytuację flecistów w czasach Fürstenaua:

A) w odniesieniu do gry koncertowej

Ponieważ koncert przeważnie wykonywany jest w dużym pomieszczeniu, to przede wszystkim wymaga się do tego wspaniałego, mocnego dźwięku. Ponieważ jednak flet ma taką zaletę, że najdelikatniejsze dźwięki są słyszalne z odległości, to wykonawca koncertu może pozwolić sobie na wykorzystanie całego bogactwa odcieni od mocnego do łagodnego dźwięku. Podczas gry koncertowej niezbędnym warunkiem jest szczególnie całkowite pokonanie wszelkich technicznych trudności, o ile chce się być pewnym zadowalającego sukcesu, ponieważ ujawnienie najmniejszego napięcia albo niezaradności grającego budzi w słuchaczu także odczucie niepewności i skrępowania, które sprawia, że w interesie własnym i w interesie grającego z tęsknotą oczekuje końca.

Wykonanie musi sprawiać wrażenie największej lekkości, przez co zarówno u grającego, jak i u słuchaczy powstaje nastrój ujmujący i pełen zaufania, musi też być powiązane z elegancją, jak też posiadać pozostałe własności, które sprawiają, że wykonanie jest doskonałe i piękne, aby grającemu zapewnić doskonały sukces.

B) w odniesieniu do gry orkiestrowej

Granie na flecie w orkiestrze najbardziej zasadniczo różni się od gry koncertowej przez to, że grający nie jest samodzielny, ale podporządkowany, ponieważ najczęściej małe solówki w symfoniach, a szczególnie w operze, są przydzielone obojowi, klarnetowi, albo fagotowi, albo służą (w operze) wzmocnieniu motywu głosu śpiewającego, który wykonują z nim wspólnie.

Grający musi się tu powstrzymywać od dodawania tryli, obiegników, przednutek i temu podobnych, krótko mówiąc od tego wszystkiego, co służy do ozdobienia gry solowej, musi też postępować dokładnie według zapisanych niuansów, a szczególnie dokładnie przestrzegać prawidłowego rozłożenia miar taktu i czystej intonacji. Muzyk orkiestrowy musi poza tym ciągle dopasowywać siłę swojego dźwięku do głosu śpiewaka albo grającego solisty, któremu towarzyszy i troszczyć się o to, żeby go nie zagłuszyć albo nie przykryć. Oznaczenia *f* albo *fz* nie mogą w głosie akompaniującym być tak mocno zaznaczone jak w *tutti*. Muzyk orkiestrowy musi wreszcie dokładnie uważać na pokazywanie taktu przez dyrygenta i ściśle się tego trzymać²²⁴.

²²⁴ Tamże.