**Przemysław Wiśniewski** Doktorant Akademii Muzycznej w Krakowie

# ARTYKULACJA NA INSTRUMENTACH DĘTYCH DREWNIANYCH W MUZYCE FRANCUSKIEJ XVIII WIEKU



Artykuł ten stanowi drugą część cyklu poświęconego zagadnieniom wykonawczym muzyki dawnej, ze szczególnym uwzględnieniem baroku francuskiego[1]. Celem, który przyświecał autorowi w toku pisania niniejszego artykułu, jako wykonawcy grającemu zarówno na kopiach historycznych fletów poprzecznych, jak i współczesnych fletach poprzecznych, było przede wszystkim usystematyzowanie zagadnień wykonawczych związanych z kwestiami artykulacji na instrumentach dętych drewnianych. Podane tu informacje praktyczne będą miały zastosowanie przy grze na instrumentach historycznych bądź ich kopiach, ale również muzycy grający na instrumentach współczesnych – według autora – będą mogli, dzięki zawartym tu informacjom o praktykach historycznych, spojrzeć na zagadnienie artykulacji z odmiennej perspektywy. Niektóre źródła wykorzystane przy pisaniu tego tekstu (publikacje George'a Houle'a[2] i Betty Bang-Mater[3]) pokrywają się ze źródłami wykorzystanymi w poprzedniej części cyklu. Opisy dotyczące renesansowych praktyk artykulacyjnych oparte są na publikacji Richarda Eriga i Veroniki Gutmann[4].

Wspomniana w poprzedniej części cyklu sporna kwestia wykonywania francuskich sylab artykulacyjnych, opisywanych przez Betty Bang-Mater, i ich interpretacja według artykułów[5] Patricii Ranum zostaje szczegółowo opisana w rozdziale *Zgłoski artykulacyjne*. Interpretacja Patricii Ranum oparta na badaniach właściwego wymawiania, a co za tym idzie, brzmienia, sylab artykulacyjnych (bazującego ściśle na ich wymowie w języku francuskim) – obszernie zgłębia również wpływ schematów artykulacyjnych na kształtowanie fraz muzycznych oraz materii dźwiękowej w utworach francuskich. Taka interpretacja nie została jeszcze uznana za obowiązującą przez ogół środowiska muzykologicznego zajmującego się problematyką wykonawstwa muzyki dawnej. Jest to jednak zagadnienie bardzo ciekawe, które należałoby wskazać zainteresowanym do przemyślenia i własnej analizy tematu na podstawie artykułów Patricii M. Ranum. W pracy nad tłumaczeniami należało opracować terminologię, dzięki której oryginalne pojęcie francuskie oznaczające sposób artykulacji przy wykorzystaniu zgłosek artykulacyjnych oraz generalnie wykorzystanie języka w artykulacji (*coups de langue*), tłumaczone przez anglojęzycznych autorów jako *tonguing* lub *tongue strokes*, będzie jasno

1 Tekst ten powstał pierwotnie jako drugi rozdział pracy dyplomowej autora, obronionej na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w 2012 roku. Przemysław Wiśniewski, *Wybrane zagadnienia wykonywania muzyki francuskiej na flecie poprzecznym i na innych instrumentach dętych drewnianych od ostatnich lat XVII wieku do połowy XVIII stulecia*, Łódź 2012.

2 G. Houle, *Meter in Music 1600–1800: Performance, Perception and Notation*, Bloomington 2000.

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

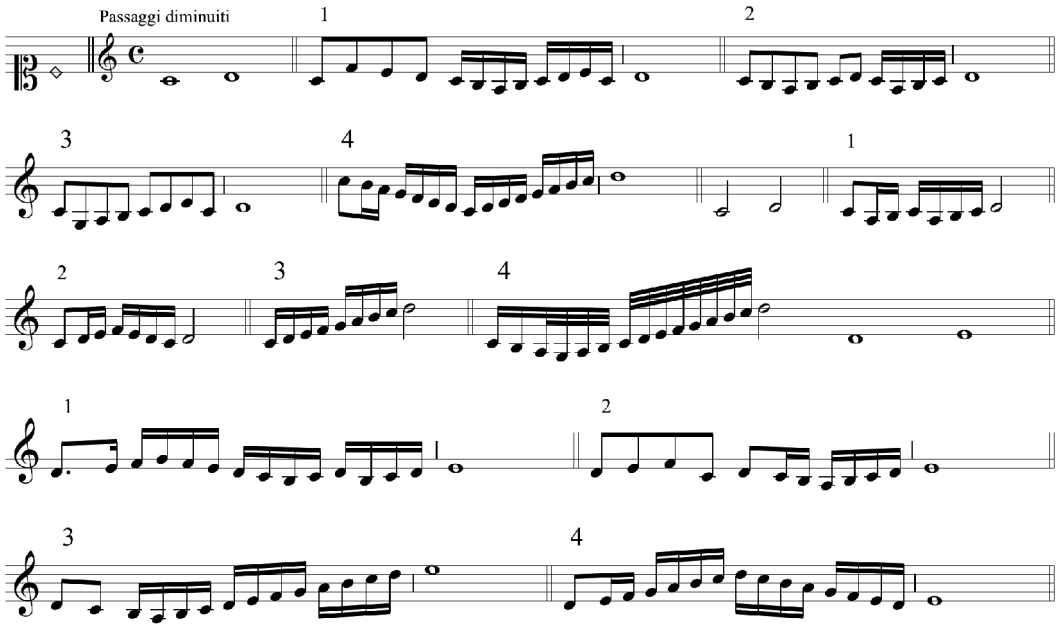
4 R. Erig, V. Gutmann, *Italienische Diminutionen: die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979.

5 P.M. Ranum, *A Fresh Look at French Wind Articulations*, „American Recorder" XXXIII, grudzień 1992, nr 4, s. 9–16, 39 oraz *To imitate French tonguings for wind instruments, is it realistic to think that „veddy" (or, rather, „teddy") is a near-equivalent for the syllables tu and ru?* [online], http://ranumspanat.com/html%20pages/tu_and_ru.html [dostęp: 24.03.2012].

przełożone pomimo braku odpowiednika w języku polskim. Polskie pojęcie „artykulacja" nie spełnia wymagań, które narzuca termin *tonguing*, gdyż może się odnosić zarówno do sposobu i długości wydobycia dźwięku (*arco*, *pizzicato*, *tremolo*), jak i służyć jako określenie wykonawcze opisujące łączenie nut lub ich grę rozdzielną (*legato*, *staccato*). Termin angielski i francuski odnosi się wyłącznie do fizycznych ruchów języka podczas gry na instrumentach dętych, dlatego przy pojawiającym się słowie *tonguing* autor przyjmuje tłumaczenie „ruchy języka" natomiast przy *tongue strokes* – „uderzenia języka". Przykłady nutowe wykorzystane w artykule przepisano do notacji współczesnej z zachowaniem wszystkich oryginalnych oznaczeń oraz – w przypadku Freillona-Ponceina – oznaczeń literowych grup przykładów przez niego podawanych.

## PIERWSZE ŹRÓDŁA DOTYCZĄCE ARTYKULACJI

Począwszy od epoki renesansu, instrumentaliści i teoretycy muzyki uważali głos ludzki i sposób, w jaki śpiewacy artykułują tekst, za wzór do naśladowania dla grających na instrumentach zarówno smyczkowych, jak i dętych. Autorzy szesnasto- i siedemnastowieczni posługiwali się znaczną liczbą zróżnicowanych zgłosek artykulacyjnych, nazywanych przez nich *lingue*. Ówczesna praktyka gry na instrumentach dętych wymagała od grającego stosowania zgłosek artykulacyjnych korespondujących z powszechną w muzyce tamtej epoki praktyką dyminucji, czyli melodyczno-rytmicznego rozdrobnienia głównych (zapisanych) nut na szereg mniejszych wartości. Poniżej (przykład 1) znajdują się przykłady dyminucyjnego podziału opartego na interwale wznoszącej się sekundy wielkiej.



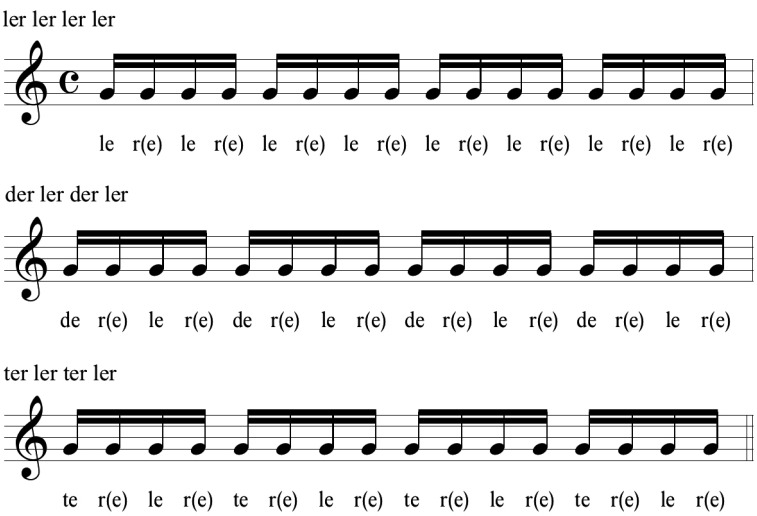

**Przykład 1 . G. Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie*[6]**

6 G. Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie 1585*, red. R. Erig, Zürich 1976, s. 14.

W wielu traktatach opisujących praktykę dyminucji w XVI i XVII wieku znajdujemy wskazówki dotyczące artykulacji dla instrumentów dętych. Główne dźwięki melodii i długie wartości rytmiczne, na które w muzyce wokalnej przypadały osobne sylaby tekstu, artykułowano pojedynczym uderzeniem języka na sylabę *te* lub *de*. Dla szybkich wartości natomiast stosowano trzy rodzaje artykulacji, które łączyły kolejne nuty w pary: *lere*, *tere* i *teche* (wraz z ich wariantami).

Jednym z rodzajów artykulacji była *lingua dritta*, czyli para zgłosek (*tere* lub *dere*), z których pierwsza atakowana była prostym językiem odbitym od przednich zębów; następnie język cofał się w głąb jamy ustnej, po czym przechodził do przedniojęzykowego „r". Artykulacji tej używano na wartościach *fusa* i *semifusa*[7]. Według Girolama dalla Casy sprawiała ona wrażenie powolnej, ciężkiej i „leniwej".

Drugi rodzaj artykulacji, *lingua riversa* (artykułowana parami zgłosek: *le re*, *de re* lub *ler ler*, *der der*, *ter ter*) była najważniejszym rodzajem używanym przy umiarkowanych i szybkich wartościach dyminucyjnych. W przeciwieństwie do artykulacji *lingua dritta*, należało rozpoczynać pierwszą głoskę z końcówką języka odwróconą w stronę podniebienia. W zależności od tempa, przedniojęzykowe „r" drugiej sylaby mniej lub bardziej zbliża się do wymowy litery „l"; prawdopodobnie w niemieckojęzycznych rejonach wymowa „r" w drugiej z sylab bardziej przypominała wymowę litery „d". Poniższy przykład ilustruje zastosowanie artykulacji *lingua riversa* dla grup szesnastek.




**Przykład 2. Riccardo Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*[8]**

7 Nazywanymi również *croma* i *semicroma*. We współczesnej notacji ich odpowiednikami są ósemki i szesnastki.
8 R. Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venice 1592. Wyd. faksymilowe, red. B. Dickey, Bologna 2002, s. 28.

W trzecim sposobie artykulacji, czyli w języku podwójnym (najczęściej pojawiającym się w źródłach jako *teche* lub *te che*), pierwsza sylaba *te* odbijana była językiem za zębami, druga natomiast artykułowana była gardłowo. Ta artykulacja zasadniczo upodabniała się do znanej współczesnym instrumentalistom dętym artykulacji nazywanej „podwójnym *staccato*", ale należy podkreślić, że autorzy traktatów uważali ją za bardzo szorstką i brutalną. Osoby grające na instrumentach blaszanych, zwłaszcza trębacze, używali jej w celu uzyskania specjalnego efektu.

Ostatnim rodzajem artykulacji, przez wielu autorów uważanym za niepełnowartościowy, była gra *legato*, określana niepochlebnym terminem *lingua morta*. Stosowali ją tylko nieprofesjonalni instrumentaliści, którzy nie potrafili opanować trudnej sztuki gry z zastosowaniem *lingua riversa*.

Najważniejszymi autorami opisującymi praktyki artykulacyjne w XVI i XVII wieku byli Silvestro Ganassi (*Opera intitulata Fontegara*, 1535), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, 1545), Hieronymus Cardanus (*De musica*, ok. 1546), Girolamo dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*, 1584), Thoinot Arbeau (*Orchesographie*, 1588), Riccardo Rogniono (*Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente*, 1592), Francesco Rognoni (*Selva dei vari passaggi secondo l'uso moderno*, 1620), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) i Girolamo Fantini (*Modo per imparare a sonare di tromba*, 1638).

Poniższa tabela[9] przedstawia zgłoski artykulacyjne opisywane i pojawiające się w przykładach nutowych w wyżej wymienionych traktatach.

| **Autor** | **Język pojedynczy** | ***Lingua dritta*** | ***Lingua riversa*** | **Język podwójny** | ***Legato*** |
|---|---|---|---|---|---|
| S. Ganassi | | tere | lere | teche | *Lingua di testa* |
| M. Agricola | de | diri | tellellell… | | |
| H. Cardanus | | 1. there<br>2. thara | lere | theche | |
| G.dalla Casa | 1. te<br>2. de | 1. tere<br>2. dere | 1. ler ler<br>2. der der<br>3. ter ter | teche | *Lingua morta* |
| T. Arbeau | té | tere | relé | | |
| R. Rogniono | 1. te<br>2. de | | 1. ler ler<br>2. der der<br>3. ter ter | | |
| F. Rognoni | te | te re | 1. le re<br>2. de re<br>3. de re te re | te che | |
| M.Mersenne | ta | 1. ta ra ra ra<br>2. tata rata rata<br>3. tara tara | | | 1. *Coulant ou muette*<br>2. taa |
| G. Fantini | 1. ta<br>2. da<br>3. la | tere | lera | te ghe | 1. tia<br>2. dia<br>3. *Lingua di gola (trillo)* |

[9] Według: R. Erig, V. Gutmann, dz. cyt., s. 34.

## SYLABY ARTYKULACYJNE WE FRANCJI POD KONIEC XVII I W XVIII WIEKU

Jedynym znanym źródłem ukazującym zgłoski artykulacyjne pomiędzy rokiem 1638 a początkiem XVIII wieku jest włoski traktat Bartolomea Bismantovy, *Compendio musicale*[10] z roku 1677. Opisywane przez niego zasady artykulacji dla fletu prostego i cynku są w zasadzie kontynuacją wcześniejszych praktyk z liczną, zróżnicowaną liczbą zgłosek grupowanych w pary. Natomiast, poza przedstawionymi w powyższej tabeli przykładami M. Mersenne'a, autorzy francuscy milczą w kwestii artykulacji na instrumentach dętych aż do początku XVIII wieku. Przykłady artykulacji przywoływane w pracy Mersenne'a dla gry na cynku, mimo że zakorzenione jeszcze w praktyce renesansowej, w niektórych przypadkach przypominają późniejszą praktykę opisywaną w traktatach po roku 1700 u Jeana-Pierre'a Freillona-Ponceina, Éthienne'a Louliégo i Jacques'a-Martina Hotteterre'a. Nie możemy jednak być pewni co do ich rozumienia przez Mersenne'a, ponieważ niedokładny sposób ich wydrukowania, jak też skąpy opis ich wykonywania, jest niejednoznaczny.

Francuska praktyka artykulacyjna oddzieliła się w pewnym momencie XVII wieku od tradycji szkoły włoskiej, by podążyć inną drogą. Zaowocowało to przekształceniem zgłosek artykulacyjnych i redukcją ich liczby do dwóch: *tu ru*, jak też innym ich pogrupowaniem między mocnymi i słabymi[11] wartościami w takcie. Dotychczas pierwsza sylaba *te*, *de* lub *le* – zarówno w *lingua dritta*, jak i *lingua riversa* – artykułowana językiem za przednimi zębami, umiejscawiana była zawsze na tak zwanych nutach dobrych. Natomiast druga sylaba, artykułowana z przedniojęzykowym „r", pojawiała się wyłącznie na nutach słabych jako para pierwszej zgłoski. W traktatach późniejszych autorów francuskich nie znajdujemy już wzmianek o podziale techniki artykulacyjnej na *lingua dritta* i *lingua riversa*.

Przechodząc do pierwszych osiemnastowiecznych źródeł opisujących zasady artykulacji na instrumentach dętych drewnianych, nie sposób nie zacytować fragmentu z nieopublikowanej szkoły[12] na flet prosty teoretyka i muzyka Éthienne'a Louliégo, który jako pierwszy podaje zgłoski *tu ru* jako obowiązujące w ówczesnej praktyce.

---

10 B. Bismantova, *Compendio musicale. Libro principale*, rękopis, Ferrara 1677.

11 Mocne i słabe wartości w takcie, zwane też dobrymi (wł. *nota buona* lub *tempo di buona*) i złymi (wł. *nota cattiva* lub *tempo di cattiva* lub *di mala*) nutami. Według teorii autorów siedemnasto- i osiemnastowiecznych przywoływanych przez G. Houlego, wartość wewnętrzna (łac. *Quantitas intrinseca*), czyli długość trwania wykonywanych w ten sam sposób, jednakowych wartości rytmicznych, różni się w zależności od ich położenia w takcie. W metrum parzystym wartości znajdujące się na nieparzystych miarach taktu są dłuższe, na parzystych – krótsze. Np. pierwsza z dwóch półnut, pierwsza i trzecia z czterech ćwierćnut lub pierwsza, trzecia, piąta i siódma z ośmiu ósemek w takcie 4/4 są nutami dobrymi lub mocnymi. Natomiast druga z dwóch półnut, druga i czwarta z czterech ćwierćnut lub druga, czwarta, szósta i ósma z ośmiu ósemek są nutami złymi lub słabymi. W metrach nieparzystych lub gdy dana wartość ulega podziałowi nieregularnemu na trzy nuty zamiast na dwie, mocną lub dobrą nutą jest pierwsza wartość, natomiast druga i trzecia jest nutą słabą. Zasadę tę stosuje się zarówno w dyminucji do jeszcze mniejszych wartości rytmicznych, jak i w augmentacji, do grup nut oraz całych taktów. G. Houle, dz. cyt., s. 78–84.

12 É. Loullié, *Méthode pour aprendre à jouer de la flûte douce,* Bibliothèque nationale de France, ms. n.a. fr. 6355. Rękopis datowany na wczesne lata dziewięćdziesiąte XVII w.

> Każdy uczący gry na flecie prostym używa *tu* i *ru*, zauważa też, że mieszanie na przemian tych dwóch sylab w przypadku pewnych przebiegów sprawia, że uderzenia języka przestają być takie ciężkie, a wykonanie staje się płynniejsze; jednakże sposób umiejscowienia tych sylab nie jest spójny, każdy nauczyciel posługuje się indywidualną manierą, czasem ten sam muzyk użyje *tu tu ru tu tu*, a czasem *tu ru tu ru tu*. Wszystkie te sposoby mogą być dobre, jednakże uczeń mający dobrego nauczyciela powinien przejąć jego sposób artykulacji[13].

Z tego krótkiego fragmentu wydedukować możemy kilka faktów ważnych dla badań nad rekonstrukcją dawnych praktyk wykonawczych. Po pierwsze, wszyscy uczący gry na flecie prostym używają naprzemiennie dwóch zgłosek artykulacyjnych w przeciwieństwie do bogactwa różnorodnych kombinacji tychże zgłosek opisanych w źródłach renesansowych i wczesnobarokowych. Mieszanie wspomnianych przez Louliégo zgłosek *tu* i *ru*, nie zawsze zresztą umiejscowionych na tych samych mocnych i słabych miarach w takcie, kształtuje grę instrumentów dętych i wpływa na ich brzmienie w sposób na tyle wyczuwalny, że staje się ono częścią ówczesnej, oczekiwanej estetyki brzmieniowej. Dopuszczalna jest pewna różnorodność w posługiwaniu się tą artykulacją, jednakże, jak zaznacza Loulié, wzorem dla uczącego się podstaw gry na danym instrumencie powinien być odpowiednio wykształcony i uzdolniony nauczyciel.

Kolejne przykłady, potwierdzające obecność we Francji na początku XVIII wieku już tylko dwóch zgłosek artykulacyjnych *tu* i *ru*, znajdujemy w dwóch ważnych źródłach: w wydanej w Paryżu w roku 1700 szkole[14] gry na obój, flet prosty i *flageolet* (uproszczoną odmianę fletu prostego, mającą zastosowanie jako instrument amatorów) Jeana-Pierre'a Freillona-Ponceina, oraz w ówcześnie bardzo popularnej – bo wznawianej aż do roku 1765 – szkole[15] gry na flet traverso, flet prosty i obój Jacques'a-Martina Hotteterre'a z roku 1707. J.-P. Freillon-Poncein na samym początku rozdziału *Des coups de langue, & de la maniere dont il faut les marquer* (*O uderzeniach języka i sposobie wykonywania zgłosek artykulacyjnych*) stwierdza: „Generalnie we wszystkich oznaczeniach metrycznych zawierających trzy lub cztery ćwierćnuty lub ósemki, pierwszą należy grać *tu*, drugą *ru*, oraz *tu* na pozostałych"[16]. J.-M. Hotteterre, podobnie jak É. Loulié, zwraca uwagę na korzyści płynące z naprzemiennego stosowania dwóch zgłosek artykulacyjnych.

---

13 „Everyone who teaches the recorder uses *tu* and *ru*, and they find that mixing these two syllables alternately in certain passages makes the tonguing less harsh, and the performance more flowing; but the manner of placing these syllables is not very consistent, for each teacher has his individual manner, and often a single musician will sometimes use *tu tu ru tu tu* and sometimes *tu ru tu ru tu*. All these ways can be good, but the pupil who has a good teacher should adopt his master's way of tonguing". Wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autora. P. M. Ranum, *A Fresh Look*…, s. 9.

14 J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*, Paris 1700, Bibliothèque nationale de France, Collection. French books 1601–1700; 225.3 [online], *http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58107m* [dostęp: 11.05.2012].

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

16 „Generally in all meters containing three or four quarters or eights, the first is played *tu*, the second *ru*, and *tu* on the others". G. Houle, dz. cyt., s. 98–99.

Aby sprawić, by gra stała się przyjemniejsza, i uniknąć zbytniej jednostajności ruchów języka, zmienia się artykulację na różne sposoby. Przykładem tego są będące w użyciu dwa główne uderzenia języka: *tu* i *ru*[17].

## ZGŁOSKI ARTYKULACYJNE

Ważną kwestią dla muzyka grającego na historycznych instrumentach – pragnącego prawidłowo stosować w praktyce zawarte w źródłach francuskich instrukcje dotyczące artykulacji – jest próba rekonstrukcji brzmienia instrumentów, które do dyspozycji mieli ówcześni muzycy. Zastosowanie zgłosek artykulacyjnych *tu* i *ru* ma istotny wpływ na brzmienie tychże instrumentów. Żadne ze źródeł pochodzących z terenów Francji, przywoływanych w tej pracy, nie omawia jednak dokładnie wizji brzmienia tych głosek czy też opisu funkcjonowania gardła, krtani, języka i warg, a więc tych elementów, które biorą udział w artykulacji. Dlatego też współcześni autorzy zajmujący się w swoich pracach tymi kwestiami bazować muszą na domysłach lub innych porównywalnych, potencjalnych źródłach, które mogą przybliżyć kwestie brzmienia takiej artykulacji we Francji XVIII wieku. Z tego też wynika rozdźwięk pomiędzy niektórymi teoriami interpretacji francuskich zgłosek artykulacyjnych we współczesnych pracach, którego przykład zaobserwować możemy między pracą Betty Bang-Mater a artykułami Patricii M. Ranum. Betty Bang-Mater w swojej pracy[18] twierdzi, że zgłoska *tu* powinna być wymawiana jako angielskie *tee*, przy układzie ust zaokrąglonym, zbliżonym do pozycji, w jakiej wargi znajdują się podczas gwizdania lub podczas naturalnego układu ust, potrzebnego do gry na instrumencie dętym drewnianym (Bang-Matter nie wyszczególnia konkretnego instrumentu, aczkolwiek można domniemywać, że chodzi o flet poprzeczny). Opisując sposób wymawiania „r" w zgłosce *ru* powołuje się na Johanna Joachima Quantza, który w swoim traktacie[19] pisze, że „r" powinno być wymawiane jak „d", mimo że grający nie odnosi takiego wrażenia. Według Bang-Mater to „r" powinno brzmieć podobnie do podwójnego „d" w angielskim słowie *veddy*, czyli fonetycznie zapisanym słowie *very* wymawianym z akcentem brytyjskim. Bang-Mater uważa nawet, że osoby, które nie potrafią wymawiać „r" za pomocą końcówki języka odbijającej się od podniebienia, powinny wymawiać *ru* jako *du*, czy też *dee* przy zachowanych zaokrąglonych ustach. Dzięki temu para zgłosek *tu-ru* powinna wówczas według niej brzmieć jak *tee-dee* wymawiana (przy zachowaniu cały czas zaokrąglonego układu ust) przez anglojęzycznego instrumentalistę.

---

17 „To make playing more pleasant, and to avoid too much unifortuity in tonguing, articulation is varied in several ways. For example, two main tongue strokes are used: *tu* and *ru*". J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, red. Paul Marshall Douglas, Mineola 1983, s. 36.

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

19 J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des gu-ten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln*, Berlin 1752 [online], http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_%28Quantz,_Johann_Joachim%29 [dostęp: 5.01.2015].

Patricia Ranum przedstawia w swoich artykułach[20] własną wizję wymawiania francuskich sylab artykulacyjnych, bazując ściśle na ich wymowie w języku francuskim. Według niej interpretowanie francuskich zgłosek artykulacyjnych *tu-ru*, jako *tee-dee* czy też *too-roo*, jest błędne. Artykułowanie sylab *tee-dee* oddziałuje na układ artykulacyjny wewnątrz jamy ustnej, zaburzając przepływ powietrza, co ma wpływ na barwę dźwięku instrumentalisty. Podczas wymowy *tee-dee* końcówka języka zostaje podwinięta do tyłu zaraz po wymówieniu dyftongu samogłosek „ee", a następnie wraca na pozycję za zębami, aby wyartykułować następną zgłoskę, podczas gdy przy wymowie samogłosek w języku francuskim język zawsze znajduje się nisko przy dolnych zębach. Wymowę zgłosek *tu-ru* jako *too-roo* należałoby również zakwalifikować jako błędną i wywodzącą się z inspiracji angielskiej. W języku angielskim nie występuje bowiem samogłoska odpowiadająca francuskiej samogłosce „u", której brzmienie oznacza się w międzynarodowym alfabecie fonetycznym znakiem „y". Dlatego też anglojęzyczni instrumentaliści często interpretują samogłoskę „u" w taki sposób, w jaki jest ona wymawiana w sylabach *too-doo* czy też *toe-doe*. Dźwięki takie występują w języku francuskim, lecz są one zapisywane jako *tou-rou*, i zostały odrzucone przez francuskich muzyków grających na instrumentach dętych u progu XVIII wieku. Próbując odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się stało, Patricia Ranum sugeruje, że być może w tych zgłoskach artykulacyjnych samogłoski umiejscawiają język zbyt głęboko wewnątrz jamy ustnej. W takiej pozycji język artykułuje zarówno „t" jak i „r" na grzbiecie wałka dziąsłowego, części podniebienia twardego za górnymi zębami. Minimalny ruch języka pomiędzy artykulacją „t" i „r" w tej pozycji sprawia, że przerwa artykulacyjna pomiędzy nimi staje się prawie identyczna. P. Ranum zwraca też uwagę, że ówcześni muzycy francuscy nie używali spółgłoski „d", która jest równie krótka i brzmi równie mocno, co spółgłoska „t". Tutaj także wysuwa przypuszczenie, iż brzmienie tych naprzemiennie artykułowanych zgłosek było zbyt homogeniczne i zostało przez ówczesnych odrzucone.

Z wywodów P. Ranum wynika, że zgłoski *tu* i *ru* tworzą dwie różne przerwy artykulacyjne, a więc różnią się od siebie brzmieniem. Zgłoska *tu* tworzy w ciągu strumienia powietrza przerwę, która jest krótka i szybko zamyka jego przepływ. Przerwa artykulacyjna utworzona przez zgłoskę *ru* jest dłuższa, a jej rozpoczęcie nie jest tak ostre jak w przypadku *tu*. Jest to spowodowane przez odrobinę powietrza wydostającą się naokoło końcówki języka, gdy ten wykonuje ruch podczas artykulacji. P. Ranum dokładnie, krok po kroku, opisuje sposób postępowania umożliwiającego poprawne wydobycie zgłoski *tu*. Należy rozpocząć od ułożenia ust dla samogłoski „u", która w języku francuskim podobna jest w wymowie do niemieckiego „ü". Usta muszą znaleźć się w pozycji podobnej do tej podczas zdmuchiwania świecy, tak że powietrze wychodzące z ust wypycha wargi do przodu. P. Ranum nazywa tę pozycję ust „stożkową". Następnie należy umieścić język za zębami i odciągając kąciki ust do tyłu, uśmiechnąć się szeroko wymawiając dźwięk „i" (w artykule P. Ranum zapisany jako *eee* –

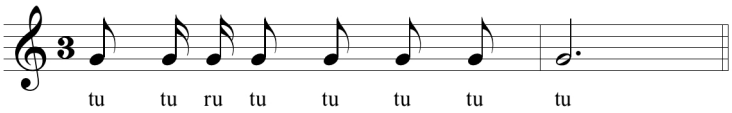
[20] P.M. Ranum, *A Fresh Look*..., s. 9–16, 39, oraz: *To imitate French tonguings*... [online] http://ranumspanat.com/html%20pages/tu_and_ru.html [dostęp: 24.03.2012].

w języku angielskim wymowa jest taka jak przy krótkiej samogłosce „i" w języku polskim), tak jak przy angielskim słowie *eek!* lub *tee*. Następnym krokiem jest powrót do stożkowej pozycji ust podczas wymawiania dźwięku „i"; powtarzając go kilkukrotnie, należy przejść od wymawiania „i" do wymawiania dźwięku „y" zapisywanego za pomocą alfabetu notacji fonetycznej. Rezultatem tego postępowania będzie układ ust podobny do wymawiania francuskiego „u", przy czym należy pamiętać o nierozluźnianiu policzków ani tylnej części języka. Po opanowaniu wydobycia tej samogłoski należy dodać do jej początku spółgłoskę „t", która będzie rozpoczynać artykulację całej zgłoski *tu*. Do całego tego opisu autorka dodaje jeszcze uwagę, że opisywany ruch języka podczas wymawiania spółgłoski „t" powinien być wertykalnym, szybkim ruchem języka umiejscowionego za górnymi zębami w kierunku przestrzeni za zębami dolnymi. Zgłoska *ru* wykorzystuje tę samą wyżej opisaną francuską samogłoskę „u". Różni się ona od *tu* rozpoczynającą ją spółgłoską „r". Patricia Ranum z całą pewnością twierdzi, powtarzając za językoznawcami zajmującymi się wymową języka francuskiego XVII i XVIII wieku, że jest to przedniojęzykowe „r". „R" uwularne (języczkowe – artykułowane przez uniesienie tylnej części języka, tak by zetknął się on z języczkiem) było również znane ówczesnym Francuzom, ale uważano je za rustykalne, niezgrabne, czy wręcz grubiańskie. Podobnie jak w przypadku zgłoski *tu*, na bazie stożkowego układu ust należy umiejscowić przedniojęzykowe „r" przed samogłoską. Po wyartykułowaniu spółgłoski „r" na podniebieniu twardym za górnymi zębami, końcówka języka wypychana przez strumień powietrza zagina się i wykonuje ruch w dół, w przestrzeń za dolnymi zębami, formując układ potrzebny do wymówienia francuskiego „u".

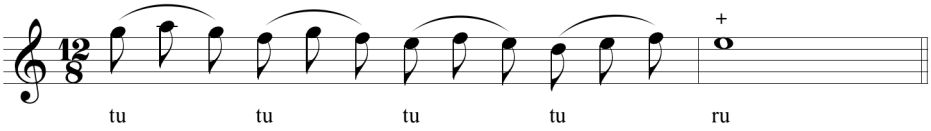
## ZASADY POSŁUGIWANIA SIĘ ZGŁOSKAMI ARTYKULACYJNYMI

Przechodząc do zasad porządkujących wzorce artykulacyjne, które znajdujemy w tekstach i przykładach nutowych we francuskich źródłach z początku XVIII wieku, możemy na podstawie zgodności niektórych z nich, spotykanych u Hotteterre'a, Freillona-Ponceina i Louliégo, sformułować kilka zasad rządzących artykulacją. Podstawową i – jak podaje Hotteterre – „spotykaną najczęściej i używaną prawie wszędzie"[21] zgłoską jest *tu*. W przykładach wszystkich wyżej wymienionych autorów *tu* zawsze przypada na pierwszą nutę danego schematu artykulacyjnego. Jest to zgłoska, którą zawsze należy artykułować pierwszy dźwięk utworu, nutę występującą po pauzie oraz nuty występujące pojedynczo. Wszyscy autorzy zaznaczają, że sylabą *tu* należy artykułować początki łuków *legato* oraz ornamenty. Hotteterre również podaje, iż należy ją artykułować na „całych nutach, półnutach, ćwierćnutach i na większości ósemek, kiedy te znajdują się na jednej wysokości lub gdy wykonują skoki"[22].

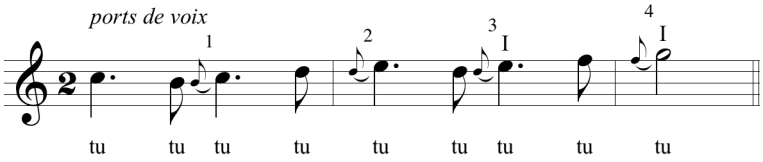
21 „The *tu* is the more common, and is used almost everywhere". J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*..., s. 36.
22 „As on whole notes, half notes, quarter notes, and on most eighth notes, for when these last are on one line, or when they skip". Tamże, s. 36.




**Przykład 3 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*** [23]




**Przykład 4. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*** [24]




**Przykład 5. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*** [25]

Powyższe przykłady ilustrują stosowanie zgłoski *tu* na ósemkach (przykład 3), łukach *legato* (przykład 4), oraz na początku ornamentów, w tym przypadku *port de voix*, czyli na przednutce występującej przed nutą główną, wstępującej na nią ruchem sekundowym (przykład 5).

Dla urozmaicenia artykulacji i, jak stwierdza Hotteterre, „aby sprawić, by gra stała się przyjemniejsza i uniknąć zbytniej jednostajności ruchów języka”[26], zgłoski artykulacyjne występują na zmianę, grupowane w różnorodne schematy artykulacyjne, co według Louliégo sprawia, że „uderzenia języka przestają być takie ciężkie, a wykonanie staje się płynniejsze”[27].

Grupy nut wznoszące się lub opadające w pochodach sekundowych należy artykułować na zmianę zgłoskami *tu* i *ru*. Jeżeli liczba tych nut jest nieparzysta, należy rozpocząć pierwszą zgłoską *tu*, następującą po niej zgłoską *ru*, a kolejne nuty należące do takiej grupy artykułowane są naprzemiennie *tu*, *ru* (przykład 6). Jeżeli liczba nut jest parzysta, dwie pierwsze artykułowane są dwa razy z rzędu zgłoską *tu*, a kolejne naprzemiennie *ru*, *tu* (przykład 7).

---

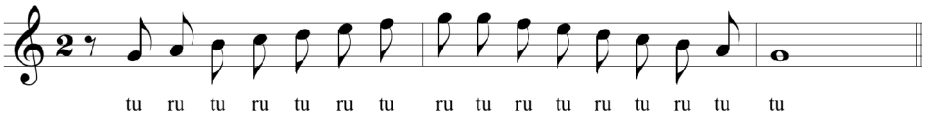
23 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez*, Paris 1728 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf [dostęp: 5.01.2015], s. 39.

24 Tamże, s. 42.

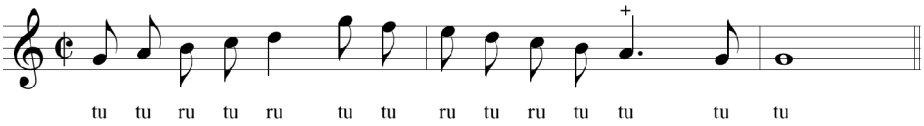
25 Tamże, s. 43.

26 „To make playing more pleasant, and to avoid too much unifortuity in tonguing”. J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*..., s. 36.

27 „mixing these two syllables alternately in certain passages makes the tonguing less harsh, and the performance more flowing”. P.M. Ranum, *A Fresh Look*..., s. 9.



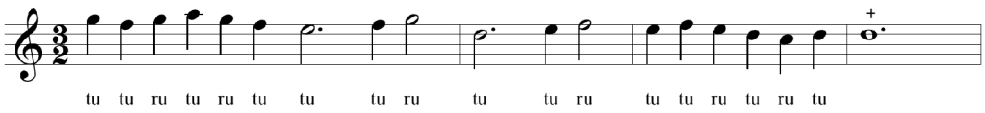

Przykład 6. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[28]



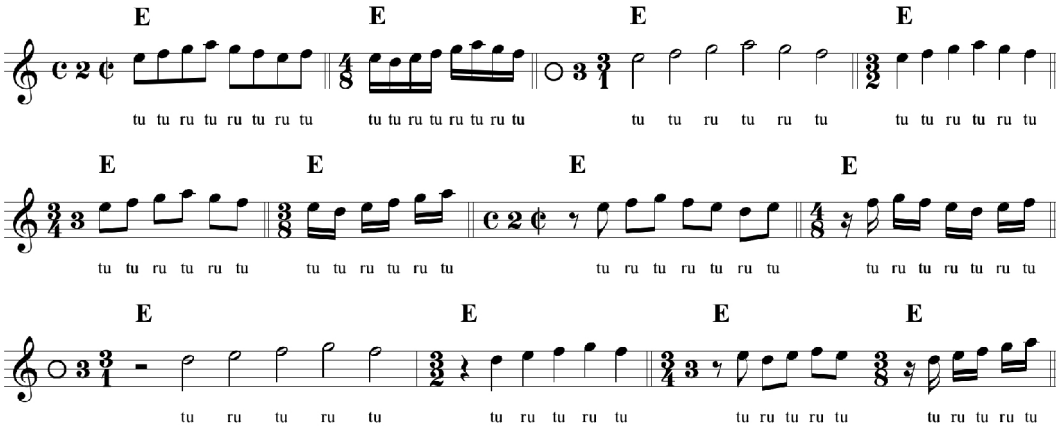

Przykład 7. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[29]

W przykładach Hotteterre'a ilustrujących tę zasadę ostatnia nuta artykułowana jest zawsze zgłoską *tu*. Nie zgadza się z tym Freillon-Poncein, pisząc, że nawet jeżeli ostatnią nutą będzie półnuta, należy ją artykułować za pomocą zgłoski *ru*[30], która byłaby kolejną w ciągu na zmianę artykułowanych *tu*, *ru*.

Zasadę dotyczącą naprzemiennie występujących zgłosek *tu* i *ru* (przykłady 8 i 9) stosuje się również do innych wartości rytmicznych, zarówno większych, jak i mniejszych, co wyraźnie widać w przykładach Freillona-Ponceina (przykład 9).



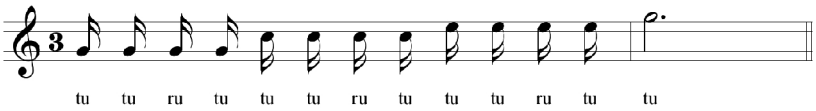

Przykład 8. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[31]




Przykład 9. F.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois*[32]

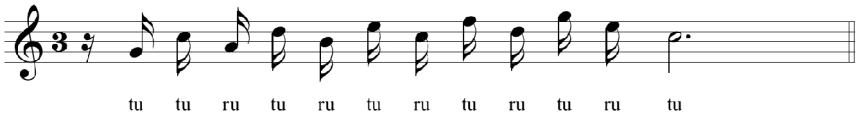
28 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière…*, s. 37.
29 Tamże, s. 37.
30 G. Houle, *Meter in Music*, dz. cyt., s. 99.
31 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière…*, s. 41.
32 J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière*, dz. Cyt., s. 16.

W przykładzie 10 Hotteterre stosuje zasadę naprzemiennie artykułowanych zgłosek *tu* i *ru* również dla szesnastek, mimo że znajdują się one na jednej wysokości, traktując każdą kolejną grupę czterech szesnastek jako początek nowej grupy parzystych wartości.




**Przykład 10 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière***[33]

Kolejnym odstępstwem od reguły jest przykład 11, w którym szesnastki poruszające się skokami są naprzemiennie artykułowane sylabami *tu* i *ru*, lecz mimo ich nieparzystej liczby Hotteterre stosuje tam schemat dla liczby parzystej, rozpoczyna dwie pierwsze zgłoską *tu*, następnie naprzemiennie sylabami *ru* i *tu*.




**Przykład 11 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière***[34]

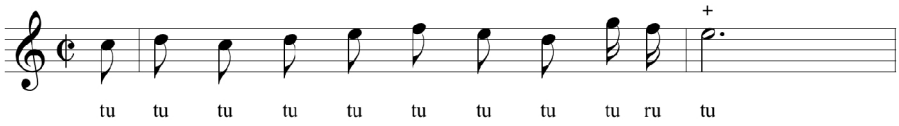
Istnieje również pewien związek zaznaczony przez autorów traktatów pomiędzy użyciem odpowiedniej artykulacji a *notes inégales*[35]. Hotteterre, omawiając zasady artykulacji przy naprzemiennie występujących po sobie zgłoskach *tu* i *ru* w pochodach sekundowych, zaznacza jednocześnie, że niektóre wartości rytmiczne w poszczególnych metrach powinny ulec alteracji.

> Warto zauważyć, że ósemki nie zawsze powinny być grane równo, lecz w zależności od występującego metrum jedna powinna być grana dłużej od drugiej. Jest to podyktowane ich liczbą. Gdy ta jest parzysta, pierwsza ósemka jest dłuższa, a druga krótsza, kolejne grane są w ten sam sposób. Gdy ich liczba jest nieparzysta, należy postąpić odwrotnie[36].

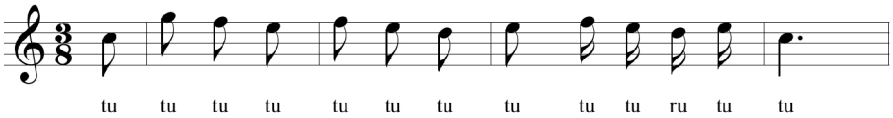
Ósemki są zwykle alterowane rytmicznie w metrum $\frac{2}{}$, $\frac{3}{4}$ oraz $\frac{6}{4}$. Większe wartości rytmiczne są natomiast grane równo i jeżeli nie są to rytmy punktowane, artykułowane są sylabą *tu*. W innych oznaczeniach taktowych, takich jak *alla breve* $\frac{\mathbf{C}}{}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$,

33 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière…*, s. 39.
34 Tamże, s. 39.
35 Zob. P. Wiśniewski, dz. cyt., s. 13–16.
36 „It is well to note that all eighth notes should not always be played equally, but that in some time signatures one long and one short should be used. This usage is also governed by the number. When it is even, the first is long and the second is short, and so on for the others. When it is odd, the opposite is done". J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute…*, s. 37.

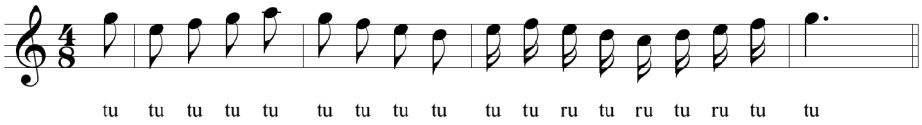
jak też w taktach złożonych $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, ósemki grane są równo i artykułowane zgłoską *tu*. Natomiast szesnastki są alterowane i artykułowane na zmianę zgłoskami *tu*, *ru* (przykłady 12, 13, 14).




**Przykład 12. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[37]**

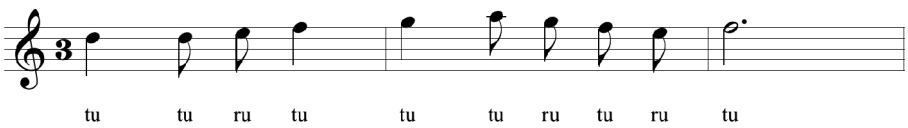



**Przykład 13 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[38]**

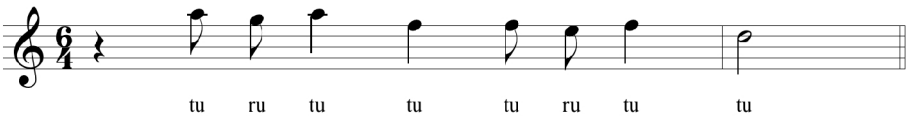



**Przykład 14. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[39]**

Hotteterre odstępuje od zasady naprzemiennego użycia zgłosek w zależności od ich parzystej lub nieparzystej liczby w danej grupie, kiedy dwie mniejsze wartości występują pomiędzy większymi. Artykułuje wtedy kolejno pierwszą z nich zgłoską *tu*, drugą zaś – *ru*.

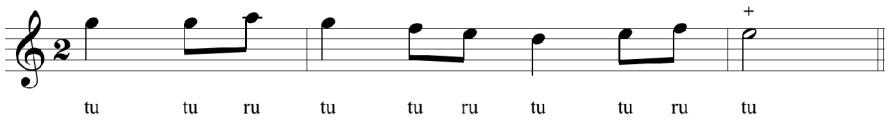



**Przykład 15 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[40]**

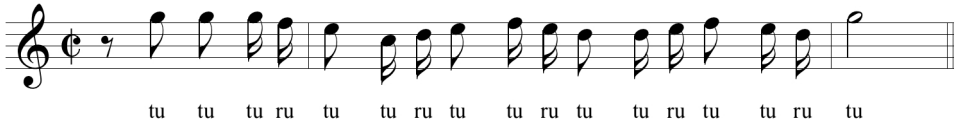



**Przykład 16 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[41]**

37 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*..., s. 38.
38 Tamże.
39 Tamże.
40 Tamże, s. 40.

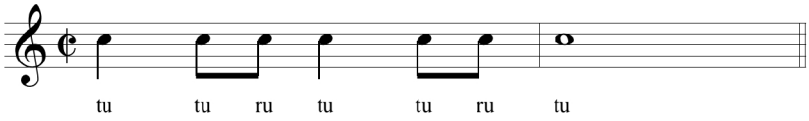



**Przykład 17 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[42]**




**Przykład 18. J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[43]**

Hotteterre twierdzi, że taki sposób grupowania zgłosek (przykłady 15, 16, 17, 18), nadaje artykulacji więcej łagodności. Zwraca też uwagę na fakt, że istotnym elementem decydującym o doborze odpowiedniej artykulacji jest dobry smak grającego[44]. É. Loulié w podobnym przypadku również podaje następstwo zgłosek artykulacyjnych takie jak u Hotteterre'a (przykład 19).

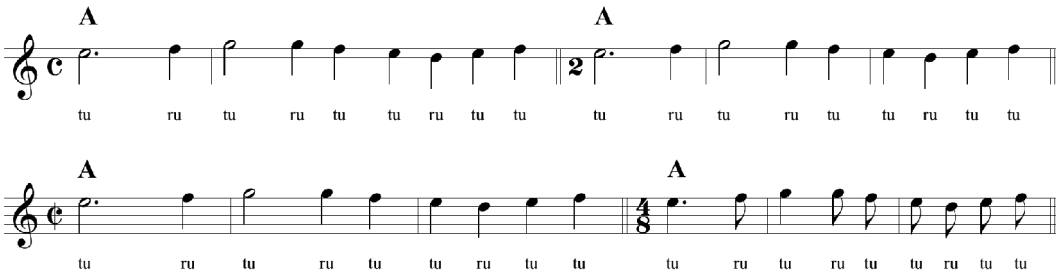



**Przykład 19 . É. Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*[45]**

Przykładem innej możliwości naprzemiennego użycia sylab artykulacyjnych w przebiegu melodycznym jest schemat wynikający z opisu przykładów z grupy A (przykład 20) Freillona-Ponceina.

> Generalnie we wszystkich oznaczeniach metrycznych zawierających trzy lub cztery ćwierćnuty lub ósemki, pierwszą należy grać *tu*, drugą *ru*, oraz *tu* na pozostałych. Ostatnia wartość grana jest trochę szybciej niż pozostałe, ponieważ należy przedłużyć nutę ją poprzedzającą, zwłaszcza, gdy jest to półnuta lub nuta tej samej wartości[46].

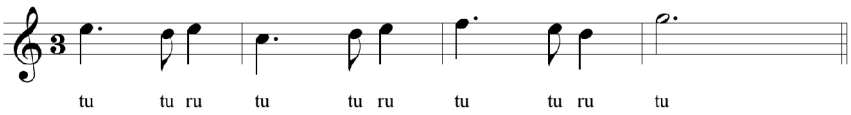
41 Tamże.
42 Tamże.
43 Tamże.
44 J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*..., s. 41.
45 P. M. Ranum, *A Fresh Look*..., s. 12.
46 „Generally in all meters containing three or four quarters or eights, the first is played *tu*, the second *ru*, and *tu* on the others. The last is played a little faster than the others after having rested a little longer on the note preceding it, especially when it is a half note or a note of equal duration". G. Houle, dz. cyt., s. 98–99.



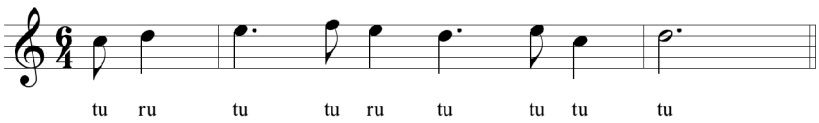

**Przykład 20 . F.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois***[47]

Ten sposób artykułowania również pociąga za sobą alterację rytmiczną danego przebiegu, ponieważ, jak zaznacza Freillon-Poncein, nuta artykułowana zgłoską *ru* zyskuje dłuższy czas trwania, zabierając jego część następnej wartości, przez co tamta, aby nie zaburzyć pulsacji utworu, musi zostać zagrana później i trwać krócej. Opis tej alteracji rytmicznej nie wydaje się jednak dotyczyć sytuacji z pierwszych taktów przykładów grupy A. Przedłużenie wartości, na której znajduje się zgłoska *ru* i późniejsze rozpoczęcie następnej z pewnością wywołałoby zachwianie pulsacji, co w przypadku wykonywania utworu z większą liczbą głosów powodowałoby z pewnością istotne problemy wykonawcze związane ze zgraniem wykonawców.

Hotteterre, podając przykłady artykulacji stosowanej do grania rytmów punktowanych, stwierdza jedynie, że zgłoska *ru* powinna znajdować się na nucie następującej po ósemce poruszającej się ruchem sekundowym w górę lub w dół[48] (przykłady 21, 22).




**Przykład 21 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière***[49]

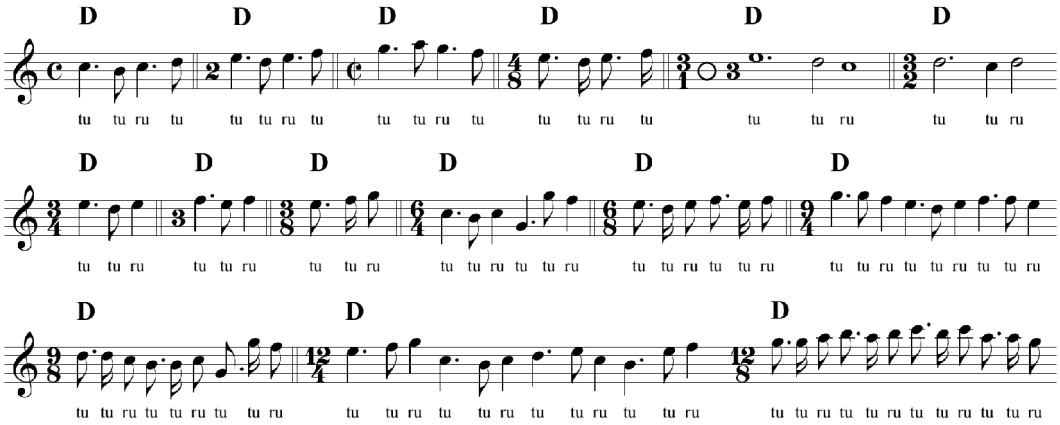



**Przykład 22 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière***[50]

Więcej sposobów artykułowania rytmów punktowanych opisuje i pokazuje w przykładach Jean-Pierre Freillon-Poncein (przykład 23).

47 J.-P. Freillon-Poncein, dz. cyt., s. 16.
48 J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*..., s. 37.
49 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*..., s. 37.
50 Tamże, s. 38.

Dla punktowanych półnut, ćwierćnut i ósemek we wszystkich rodzajach metrum, ruchy języka są inne niż te zwykle używane. Po zagraniu pierwszej [punktowanej] nuty i ósemki, która po niej następuje, zgłoską *tu*, należy zagrać *ru* na trzeciej z kolei nucie i *tu*, na czwartej[51].




**Przykład 23 . F.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois***[52]

Po analizie przykładów Freillona-Ponceina oraz Hotteterre'a widać zgodność ich wzorów artykulacyjnych dla taktów w metrum trójdzielnym, z wyjątkiem sytuacji, gdy ostatnia z grupy: ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta przerywa ciąg ruchu sekundowego i porusza się skokiem. Hotteterre artykułuje ją wtedy przy pomocy zgłoski *tu*, podczas gdy Freillon-Poncein w takim przypadku konsekwentnie posługuje się zgłoską *ru*. Następną kwestią jest sposób artykulacji przedtaktowej grupy ósemki i ćwierćnuty. Hotteterre artykułuje wtedy ósemkę zgłoską *tu*, a ćwierćnutę zgłoską *ru*. Na podstawie opisu artykulacji rytmów punktowanych Freillona-Ponceina możemy domniemywać, że jego sposób artykulacji byłby podobny, ponieważ z grupy, którą opisuje, należałoby wyłączyć jedynie pierwszą wartość przedłużoną za pomocą kropki, co pozostawiłoby resztę grupy w niezmienionym porządku. Nie możemy natomiast porównać sposobów artykulacji proponowanych przez obu autorów dla taktów w metrach dwudzielnych, ponieważ Hotteterre nie podaje ani opisu, ani przykładów artykulacji rytmów punktowanych w żadnym takim metrum. Pewna lakoniczność przykładów Freillona-Ponceina (większość przykładów artykulacji jest bardzo krótka, a wszystkie przykłady z grupy D – przykład 23 – dotyczącej grania rytmów punktowanych, są jednotaktowe), również nastręcza tu pewnych problemów z ich interpretacją w szerszym kontekście, ponieważ zarówno opis, jak i przykłady w tych metrach nie podają jasnego schematu w przypadku dłuższego niż w przytoczonych przykładach ciągu wartości punktowanych. Prawdopodobnie Freillon-Poncein świadomie ich nie wydłużał, ponieważ w jego mniemaniu sposób, w jaki wykonywano takie dłuższe odcinki rytmów punktowanych, był dla niego i ówczesnych mu

muzyków oczywisty i wynikał już z opisu, który przedstawił oraz należał do jednego z tych aspektów muzyki, które kształtowane są przez poczucie dobrego smaku, jak to określił Hotteterre. Jednakże dzisiejszym muzykom – zainteresowanym grą na instrumentach historycznych i pragnących stosować w swojej grze historyczne praktyki wykonawcze – ciężko jest opierać się wyłącznie na zasadzie dobrego smaku, działając właściwie w sferze domysłów z powodu pewnej niedokładności opisów w źródłach historycznych. W takim przypadku należy się odwołać do materiałów, które w bardziej lub mniej prawdopodobny sposób korespondują z danym problemem i mogą rzucić nań pewne światło. Takimi źródłami mogą być: wydana w Amsterdamie około roku 1710–1712 szkoła gry na flecie prostym Johanna Christiana Schickhardta[53] oraz traktat Johanna Joachima Quantza[54] wydany w Berlinie w roku 1752. W kontekście kręgu muzyki francuskiej i próby usystematyzowania praktyk wykonawczych w pierwszej połowie osiemnastego wieku, źródła – którymi są te niemieckie traktaty – mogą wydawać się nieodpowiednie z powodu pochodzenia autorów. Należy jednak pamiętać, że zarówno jeden, jak i drugi z pewnością byli świadomi francuskich praktyk artykulacyjnych, rozpowszechnionych przez publikacje Freillona-Ponceina i Hotteterre'a[55]. Quantz w większości opisuje praktyki, które zaobserwował i których sam zapewne musiał się uczyć w latach młodości, możemy je więc niewątpliwie odnieść do muzyki lat dwudziestych osiemnastego wieku. Jego jedynym potwierdzonym nauczycielem gry na flecie traverso był Francuz Pierre Gabriel Buffardin, muzyk na dworze drezdeńskim od 1715 do 1741 roku. Quantz miał również okazję słyszeć, podczas wizyty w Paryżu w 1726 roku, sławnego wirtuoza Michela Blaveta, z którym nawiązał później długo trwającą przyjaźń. W liście opublikowanym przez Friedricha Wilhelma Marpurga w IV tomie jego *Historisch-Kritische Beyträge*[56] Quantz potwierdza bliskie podobieństwo pomiędzy jego praktyką artykulacyjną a tą stosowaną przez Buffardina i Blaveta.

> Buffardin i Blavet […] używali *ti* i *tiri*, jak też *di* i *diri* tak dobrze jak ja. To prawda, że nie używali *Doppelzunge*[57].

W swoim traktacie zastrzega jednak, że opisywana przez niego w *Versuch*[58] artykulacja *Doppelzunge* nie ma zastosowania na oboju, a w powyżej zacytowanym liście zwraca uwagę, że Buffardin i Blavet również jej nie stosowali. W przykładach Quantza i Schickhardta sylaby artykulacyjne zmieniają samogłoskę „u" na „i", co jest być może przekształceniem francuskiej

51 „For dotted half notes, dotted quarters and dotted eights in all measures, tonguings are used differently. After using *tu* on the first and on the eight that follows it, *ru* must be used on the third and *tu* on the fourth". G. Houle, dz. cyt., s. 99.

52 J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière,* dz. cyt., s. 16.

53 J.Ch. Schickhardt, *Principes de la flûte*, Amsterdam ok. 1710–1712.

54 J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung…*

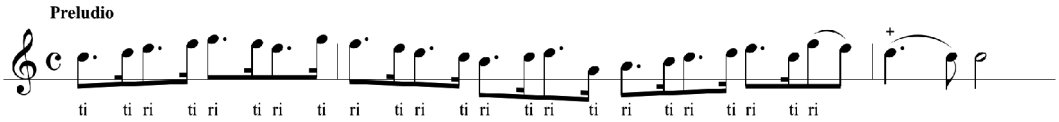
55 D. Lasocki, *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682–1762): Woodwind Composer, Performer and Teacher*, „Recorder & Music" V, nr 9 marzec 1977, s. 287–288.

56 F.W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* IV, Berlin 1759 [online], http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Historisch-Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.4.pdf [dostęp: 5.01.2015].

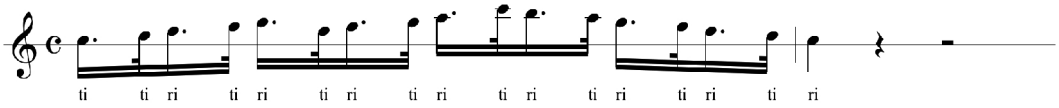
57 „Buffardin and Blavet […] use *ti* and *tiri* and *di* and *diri* as much as I. It is true that they do not use the double tongue". B. Bang-Mater, *Interpretation of French Music*, dz. cyt., s. 33.

58 J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung*….

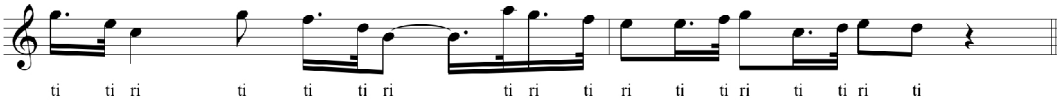
wersji zgłosek artykulacyjnych przez pryzmat języka niemieckiego[59]. Przykłady Schickhardta i Quantza dotyczące rytmów punktowanych są w swoich ogólnych zasadach zgodne z tymi u autorów francuskich, ale w przeciwieństwie do nich przedstawiają dłuższe ciągi nut w rytmie punktowanym. Pierwsze dwie nuty, wartość przedłużona kropką i następująca po niej wartość krótsza, artykułowane są zgłoskami *ti*, trzecia wartość – zgłoską *ri* i czwarta – zgłoską *ti*. Do tego momentu schemat artykulacyjny jest analogiczny do krótkich przykładów przedstawionych przez autorów francuskich. Ulega on jednak zmianie już w następnej grupie. Niezależnie od tego, czy też występuje tam nuta długa czy kontynuacja ciągu nut punktowanych, należy artykułować ją za pomocą zgłoski *ri*, a w przypadku nut punktowanych następującymi po sobie kolejno zgłoskami *ri* i *ti*. Ten sposób postępowania ilustruje przykład 24 wyjęty ze szkoły J. Schickhardta oraz przykłady 25 i 26 zaczerpnięte z traktatu Quantza.




**Przykład 24 . J. Schickhardt, *Principes de la flûte*[60]**




**Przykład 25 . J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*[61]**

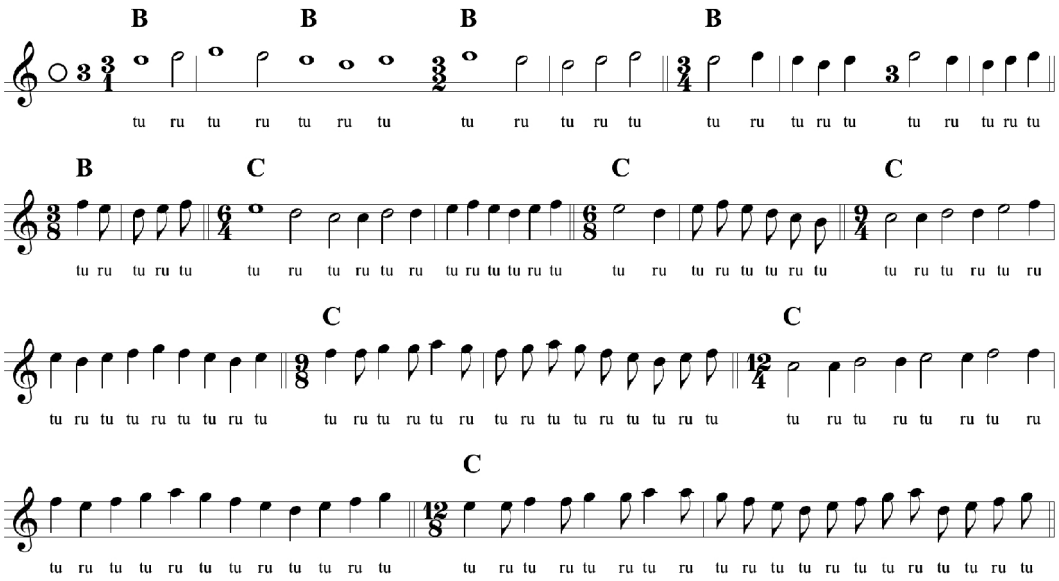



**Przykład 26 . J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*[62]**

Równe wartości rytmiczne w taktach w metrach trójdzielnych nie są przez Freillona-Ponceina artykułowane wyłącznie za pomocą zgłoski *tu*, tak jak u Hotteterre'a. Nie stosuje tam również sposobu artykulacji, który sam podaje dla przykładów z grupy E (przykład 9), czyli zamiennie zgłoskami *tu* i *ru*, czy też z grupy A (przykład 20), czyli pierwsze dwie nuty kolejno zgłoskami *tu*, *ru*, resztę nut artykułując sylabami *tu*, lecz jak stwierdza w opisie do przykładów grupy B i C (przykład 27):

59 D. Lasocki, dz. cyt., s. 288.
60 Tamże, s. 288.
61 J.J. Quantz, *On Playing the Flute*, red. Edward R. Reilly, London 2001, s. 77.
62 Tamże, s. 77.

W taktach trójdzielnych graj półnutę długo wymawiając *tu*, a drugą [nutę graj] szybko, wymawiając *ru*. W metrum $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$ druga [nuta] każdej miary zaznaczana jest *ru*, a pozostałe nuty *tu*[63].




**Przykład 27 . J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois***[64]

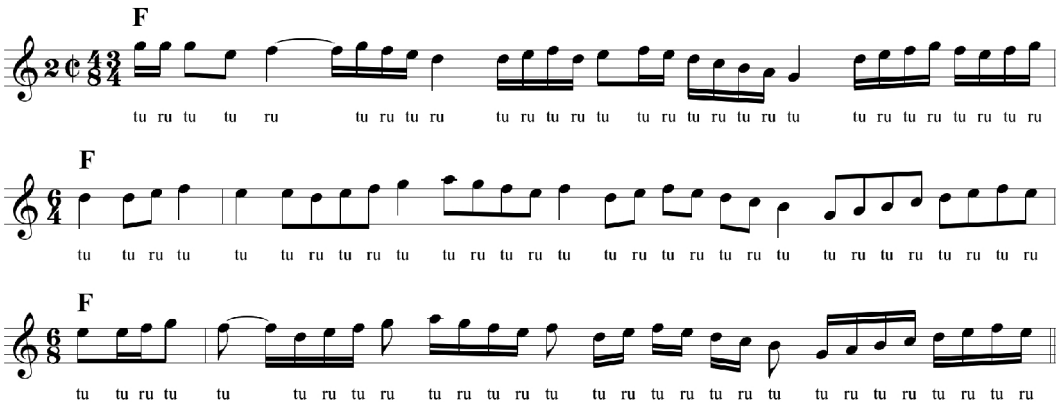
Przykłady Freillona-Ponceina, jaśniej niż jego nieprecyzyjny opis, ukazują sposób, w jaki proponuje on grupować zgłoski. W taktach nieparzystych prostych ten sposób artykulacji rozkłada się na cały takt. Gdy pierwsza nuta zawiera w sobie dwie miary, a druga jedną, artykułowane są one kolejno *tu*, *ru*, a gdy występują trzy nuty jednakowej długości, należy je grać *tu*, *ru*, *tu*. W taktach nieparzystych złożonych podkreśla podziały trójkowe i rozdziela swoim grupowaniem takt na dwie, trzy lub cztery grupy po trzy nuty artykułowane kolejno *tu*, *ru*, *tu*.

Freillon-Poncein – jako jedyny spośród trzech branych pod uwagę w toku tej pracy autorów francuskich – formułuje wyodrębnioną zasadę artykulacji stosowaną w przebiegach utrzymanych w bardzo szybkim tempie (przykład 28).

> Jeżeli grane są szybko i jeżeli jest ich dużo jak na przykład osiem, to szesnastki w metrum $\frac{2}{}$, $\frac{\mathbf{C}}{}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$ oraz ósemki i szesnastki w metrum $\frac{6}{4}$ i $\frac{6}{8}$ grane są *tu ru*, *tu ru*, aż do końca, jak zostało to pokazane w przykładzie F. Tak samo powinno się postępować w innych metrach, gdy gra się szybko, aby uzyskać więcej swobody dla języka i tym samym być zdolnym do szybszego grania[65].

63 „In a meter of three beats, play the half note long, say *tu* and play the second quickly saying *ru*. In $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$ measures the second [note] of each beat is marked *ru* and the others *tu*". G. Houle, *Meter in Music*, dz. cyt., s. 98–99.

64 J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière*, dz. cyt., s. 16.




**Przykład 28 . J.-P. Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois***[66]

Niektórzy współcześni autorzy doszukują się w tym rodzaju artykulacji analogii do artykulacji stosowanej przez instrumentalistów grających na współczesnych instrumentach dętych, nazywanej „podwójnym *staccato*". Artykulacja ta, podobnie jak współczesne „podwójne *staccato*", umożliwia realizację bardzo szybkich przebiegów melodycznych, które byłyby nie do wykonania za pomocą języka pojedynczego. G. Houle, porównując tę artykulację ze współczesną, twierdzi, że w przeciwieństwie do tej ostatniej, zgłoski *tu* i *ru* używane przez Freillona-Ponceina miały – co zresztą jest ich funkcją przy innych wcześniej opisanych rodzajach artykulacji – tworzyć dwa różnorodne brzmienia[67]. Natomiast B. Bang-Mater uważa, że w szybkich przebiegach ten rodzaj artykulacji sprawiał, że brzmienie dźwięków stawało się jednolite[68]. Biorąc jednak pod uwagę badania Patricii M. Ranum dotyczące brzmienia francuskich sylab artykulacyjnych, które bazują ściśle na ich wymowie w języku francuskim, należy przyjąć, że to pogląd G. Houle'a jest bliższy założeniom estetycznym autorów francuskich, co potwierdza również autor tej pracy, bazując na swoich własnych doświadczeniach w grze na historycznych instrumentach.

We francuskiej literaturze muzycznej na instrumenty dęte drewniane przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku obok nut artykułowanych powyżej opisanymi sposobami znajdujemy liczne przykłady łączenia nut za pomocą łuków *legato*. Najczęściej spotykanymi

---

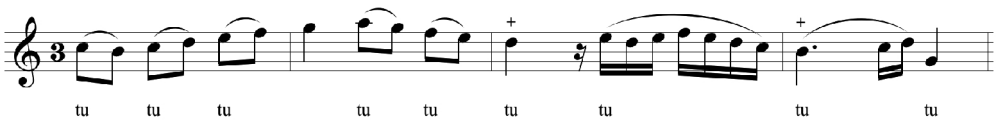
65 „If they are played quickly and if there are as many as eight of them, the sixteenths in the measures of 𝟐, 𝄵, 𝟒/𝟖, 𝟑/𝟖, and the eights and sixteenths in 𝟔/𝟒 and 𝟔/𝟖, use *tu ru tu ru*, until the end, as shown in example F. The same should be followed in other measures played fast to have more liberty for the tongue and to be able to play more quickly". G. Houle, dz. cyt., s. 99.

66 J.-P. Freillon-Poncein, dz. cyt., s. 16.

67 G. Houle, dz. cyt., s. 99–100.

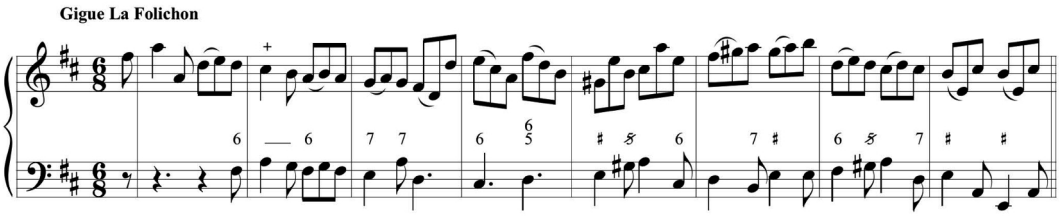
68 B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 38.

są pojedyncze lub występujące na dłuższych odcinkach łuki łączące nuty w pary; przykłady stosowania dłuższych łuków *legato* znajdujemy w figurach o charakterze ornamentacyjnym oraz w improwizowanych preludiach, których wzory Hotteterre zamieszcza w swoim *L'art de préluder*[69]. Hotteterre w swoim traktacie zaledwie wzmiankuje o łukach *legato*, pisząc, że te składają się z „dwóch lub większej liczby nut granych na jednym uderzeniu języka oraz oznaczane są nad lub pod nutami przez łuki"[70] i podając przy tym dwa krótkie przykłady nutowe (przykłady 4, 29).




**Przykład 29 . J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière*[71]**

W metrum trójdzielnym, zwłaszcza w częściach *gigue*, w przykładach z epoki często stosowano artykulację łączącą dwie pierwsze z trzech ósemek łukiem *legato* (przykład 30), jednakże przytoczony powyżej przykład nr 4 Hotteterre'a pozwala nam przyjąć również możliwość artykulacji *legato* wszystkich trzech ósemek w częściach, w których kompozytor nie oznaczył artykulacji.




**Przykład 30 . J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière*, Suita nr I cz. 8 *Gigue. La folichon.* Op. 2, t. 1–8**[72]

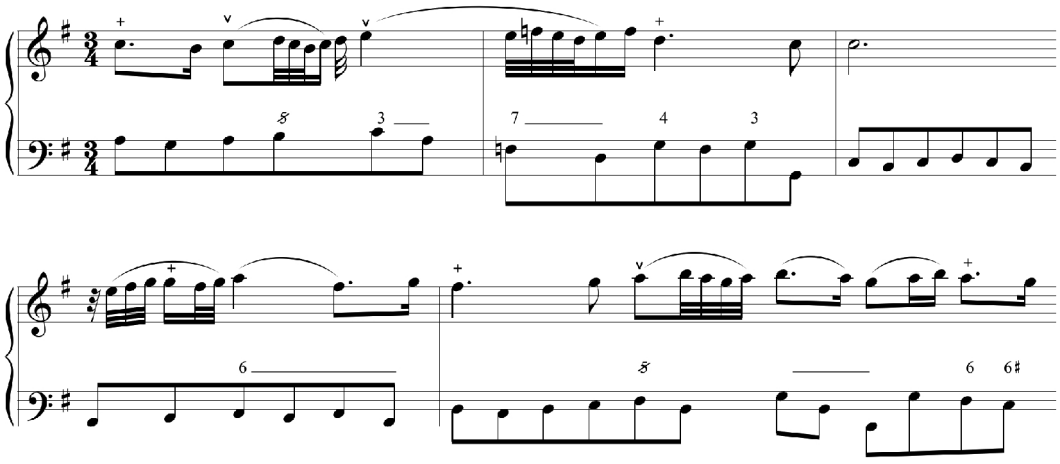
69 J.-M. Hotteterre, *L'Art de préluder sur la flûte traversière sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus pour les flûtes traversières, flûtes a bec, haubois, & muzettes*, Paris 1719, wyd. faksymilowe, red. Castellani Marcello, Firenze 1999 oraz: [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf [dostęp: 5.01.2015].

70 „These consist of two or more notes played on one stroke of the tongue, and are indicated above or below the notes by ties". J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*, dz. cyt., s. 42.

71 J.-M. Hotteterre, *Principes de la flute traversière…*, s. 42.

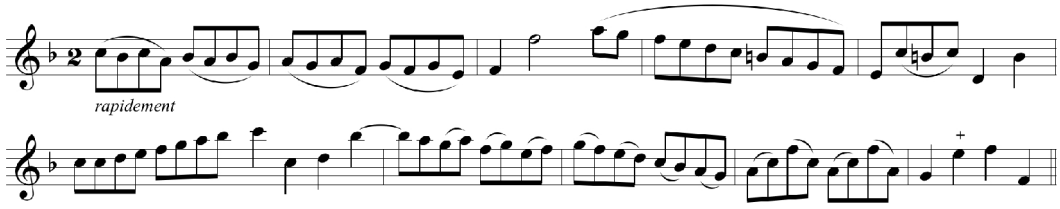
72 J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse... Oeuvre second. Nouvelle éd. gravée sur l'imprimé, et augmentée de plusieurs agréments, et d'une démonstration de la manière qu'ils se doivent faire; ensemble une basse adjoutée aux pièces à deux flûtes*, Paris 1715, Bibliothèque Nationale de France, Département Musique: VM7-6393, s. 12 [online], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010064h [dostęp: 11.05.2012].

Dłuższe łuki *legato* we francuskich przykładach z początku osiemnastego wieku znajdujemy w figurach ornamentacyjnych (przykład 31), gdzie drobne wartości rozpisanych ornamentów muszą zostać wykonane w bardzo szybkim tempie, co uniemożliwiałoby ich oddzielną artykulację.



**Przykład 31. J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière*, Suita nr II cz. 3 *Sarabande. La Fidelle.* Op. 2, t. 46–51**[73]

Innym przykładem stosowania dłuższych łuków *legato*, które stanowią ewenement na tle innych przykładów z epoki, są preludia Hotteterre'a. Można z nich wywnioskować, że w momencie improwizowania takiego swobodnego ustępu przed lub pomiędzy częściami danej kompozycji, zwyczaj nieużywania bardzo długich łuków może zostać rozluźniony. Jednak korzystanie w takim przypadku z dłuższych łuków *legato* nie może być wyborem sposobu artykulacji niewymagającego trudu. Przykłady Hotteterre'a wykazują dużą różnorodność i wyrafinowanie w łączeniu rozmaitych możliwości wydobycia dźwięku, co pokazuje przykład 32, w którym Hotteterre wykorzystuje wykonywane równo wartości pod dłuższymi łukami *legato* z wartościami artykułowanymi i łukami łączącymi nuty w pary (tak zwaną grą *lourer*, patrz poniżej), których praktyka wiązała się z alteracją rytmiczną[74].



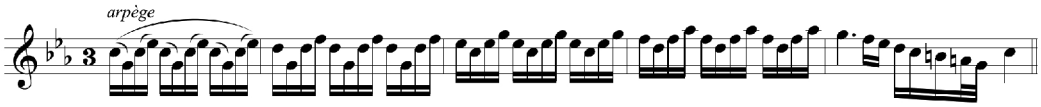

**Przykład 32. J.-M. Hotteterre, *L'art de préluder***[75]

73 J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pieces*..., s. 17.
74 B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 41.
75 J.-M. Hotteterre, *L'art de préluder*..., s. 26.

Praktyka artykulacyjna wykorzystująca łuki łączące nuty po dwie w niektórych przypadkach związana była z alteracją rytmiczną pierwszej z pary nut pod łukiem. Abbé Démoz de la Salle określa ją terminem *lourer* oraz podaje taką jej definicję:

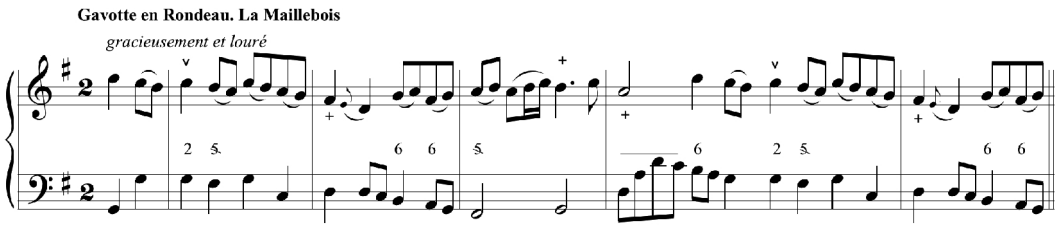
> *Lourer* oznacza wykonywanie nut połączonych łukiem [*legato*] w pary przez łączenie, pieszcząc i tocząc je w taki sposób, że sprawiają wrażenie ciągłości, połączenia i związania (jak w tych wesołych *airs* na *musettes*, *cornemuses* oraz *vielles*), jednocześnie wyraźnie podkreślając pierwszą nutę każdej z par[76].

Taka artykulacja wiąże się również z praktyką naśladowania przez instrumentalistów, grających na instrumentach dętych drewnianych, brzmienia instrumentów z rodziny aerofonów stroikowych (bardzo popularnych ówcześnie odmian francuskich dud, zwanych *musette* lub *musette de cour* oraz *cornemuse*) i chordofonów smyczkowych (lir korbowych). Za związane z artykulacją *lourer* możemy uznać niektóre z preludiów Hotteterre'a, w których łączy on nuty łukami w pary, jednocześnie stawiając długi łuk łączący cały takt. Dodatkowa adnotacja *arpegé* jest dla wykonawcy wskazówką mówiącą o tym, że artykulacja pierwszych nut pod łukiem powinna być bardzo łagodna i gładka[77], przez co łączenia nut powinny sprawiać wrażenie ciągłości i imitować tym samym grę *arpeggio* (przykład 33).




**Przykład 33. J.-M. Hotteterre, *L'art de préluder*[78]**

Mimo że Hotteterre nie odnosi się w powyższym przykładzie do terminu *lourer*, sugestywny zapis pozwala interpretować jego intencję zgodnie z definicją podawaną przez Abbé D. de la Salle'a. Hotteterre używa terminu *louré*, związanego z *lourer*, w gawocie z drugiej suity op. 2 (przykład 34), gdzie może on również wskazywać na sposób gry zmiękczający artykulację początków łuków oraz alteracją rytmiczną nut znajdujących się pod łukiem.




**Przykład 34. J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière*[79], Suita nr II cz. 5 *Gavotte en Rondeau. La Maillebois.* Op. 2, t. 1–6**

[76] „*Lourer* is to express the notes slurred in pairs by slurring, caressing, and rolling them in such a way that the notes are continuous, joined, and connected (as in those playful *airs* for *musettes*, *cornemuses*, and *vielles*), while perceptibly marking the first of each pair". B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 39.

[77] Tamże.

[78] J.-M. Hotteterre, *L'art de préluder*..., s. 23.

[79] J.-M. Hotteterre, *Premier livre de pièces*..., s. 18.

Współcześni instrumentaliści grający na kopiach instrumentów z epoki z pewnością mogą wykorzystać właściwości artykulacji *lourer* w pastoralnych utworach tanecznych (szczególnie w tańcu *musette*), które imitują sposób gry instrumentów takich jak *musette* i *cornemuse*.

## WŁOSKIE WPŁYWY NA ARTYKULACJĘ FLETOWĄ WE FRANCJI PO 1720 ROKU

Instrukcje dotyczące artykulacji, które znajdujemy w pracach Freillona-Ponceina, Louliégo i Hotteterre'a, wydają się najbardziej adekwatne do muzyki pisanej przez muzyków zebranych wokół dworu Ludwika XIV, jak też dużej części utworów wydawanych we Francji w pierwszym dwudziestoleciu XVIII wieku. Muzykę tę charakteryzowały następujące elementy: nadawanie przez kompozytorów niektórym częściom utworów tytułów o pewnych konotacjach pozamuzycznych odnoszących się do ich charakteru, francuskie oznaczenia temp (np. $\mathbf{2}, \mathbf{3}, \frac{\mathbf{6}}{\mathbf{4}}$), obfitość francuskiego rodzaju ornamentacji (*agréments*) skodyfikowanych w tabelach, alteracja rytmiczna niektórych wartości rytmicznych oraz użycie sylab artykulacyjnych. W okresie pomiędzy rokiem 1720 a 1740 następuje stopniowa przemiana stylu pod wpływem idei stylu mieszanego łączącego muzykę francuską z muzyką włoską, której pierwszym pisemnym manifestem jest przedmowa do *Les Goûts réunis*[80] François Couperina z 1724 roku. Pod wpływem tego nowego prądu widać stopniowy zanik nadawania utworom tytułów określających ich charakter na rzecz określeń włoskich. Typowe dla muzyki francuskiej oznaczenia temp również zaczynają być wypierane przez oznaczenia zaczerpnięte z kompozycji włoskich, a wraz z nimi postępuje imitacja włoskich pomysłów fakturalnych w kompozycjach francuskich, co prowadzi do ograniczenia w pewnym stopniu praktyki *notes inégales* oraz rozproszenia i uproszczenia ornamentacji. Chociaż traktat Hotteterre'a był w tym okresie bardzo popularną – i znaną zarówno we Francji, jak i poza jej granicami – szkołą gry na flecie traverso, wznawianą bez zmian merytorycznych w jej treści aż do 1765 roku i tłumaczoną również na angielski i niderlandzki, nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy jego zalecenia dotyczące artykulacji były aktualne przez cały okres jego wznawiania. W późniejszym okresie, około 1735 roku, Michel Corrette w swojej *Méthode*[81] podaje przykłady alteracji rytmicznej podobne do tych, które znajdujemy w dziele Hotteterre'a, odrzuca on jednak stosowanie zgłosek artykulacyjnych jako praktykę przestarzałą, niezrozumiałą i wprowadzającą zamęt zwłaszcza wśród młodych adeptów sztuki muzycznej.

---

80 F. Couperin, *Les Goûts réunis ou nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de musique augmentés d'une grande sonade en trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, Paris 1724 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP31222-PMLP65940-2347666-Les-Gouts-reunis-F-Couperin.pdf [dostęp: 28.07.2014].

81 M. Corrette, *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et à joüer a livre ouvert les sonates et concert*, Paris 1735 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP285215-PMLP462950-corrette_methode_flute.pdf [dostęp: 5.01.2015].

> Dawniej, aby opisać uderzenia języka, używano dwóch sylab *tu* i *ru*. Wirtuozi obecnych czasów nie używają już [sylab] *tu*, *ru*, uważając je za rzecz absurdalną i wprawiającą w kłopot uczniów. Te uderzenia języka nie są niczym innym jak tylko krótkimi ruchami języka przed otworem ust, te krótkie ruchy powinny być długie lub krótkie wedle długości nuty: to jest, jeżeli nuta jest długa, po ataku [języka] należy wytrzymać nutę bez ponownego ruchu języka[82].

Pomimo tej różnicy Corrette dalej przytacza przykłady alteracji niektórych wartości rytmicznych, które są podobne do tych podawanych przez Hotteterre'a i innych autorów francuskich. Prawdopodobnie sposób wykonania ich przez Hotteterre'a i Corrette'a różnił się w bardzo małym stopniu pomimo ich zupełnie innego podejścia do kwestii artykulacji. Powyższe słowa i podejście Corrette'a najlepiej odzwierciedlają przemianę stylistyczną dokonującą się w kolejnych latach. Rosnąca popularność elementów włoskich w muzyce francuskiej od lat trzydziestych osiemnastego wieku aż do końca epoki sprawia, że flet poprzeczny traci swoją pozycję ulubionego instrumentu amatorów muzyki na rzecz skrzypiec. Znaczna liczba pojawiających się wówczas kompozycji, duetów na dwa instrumenty, zawiera wskazówkę o możliwości ich wykonywania zarówno na fletach poprzecznych, jak i dwojgu skrzypcach. Co więcej, większość kompozycji pisanych z myślą o flecie jest często nie do odróżnienia od muzyki pisanej na skrzypce[83]. Popularne staje się też wydawanie osobno, lub jako uzupełnienie traktatów instrumentalnych, zbiorów *Airs et Brunettes* (popularnych ówcześnie melodii i pieśni w stylu francuskim), jak również opracowań arii ze znanych oper na jeden, dwa lub więcej fletów lub innych instrumentów. Aby odpowiednio podkreślić i nadać wagę stwierdzeniu Corrette'a, które jedynie oddaje ogólną tendencję, nie sposób nie wykroczyć poza przyjęte przez autora tej pracy ramy czasowe i zacytować innego autora traktatu muzycznego z epoki, Antoine'a Mahauta, w którego szkole gry na flet traverso[84] znajdujemy następujące stwierdzenie:

> Uderzenia języka były niegdyś wyrażane przez dwie sylaby, *tu* i *ru*; Było to wystarczające dla muzyki w okresie, gdy nuty były prawie zawsze pogrupowane dwójkami. Nie jest już tak samo z muzyką współczesną, która wymaga innego rodzaju uderzeń języka, by wyrazić łuki i oddzielone nuty[85].

82 „Formerly one used the two syllables *tu* and *ru* to express the tongue strokes. But virtuosi of the present day no longer teach them by *tu*, *ru* and consider that an absurdity which only serves to confuse the student. The tongue stroke is nothing but short strokes of the tongue given opposite the opening of the lips, and this little stroke should be made long or short according to the value of the notes: that is, if the note is long, after giving the stroke one sustains the note without moving the tongue again". B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 33.

83 Tamże, s. 33.

84 A. Mahaut, *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la flute traversière, à l'usage des commençans et des personnes plus avancées, suivie de petits airs, menuets, brunettes &c. Accomodés pour deux flutes, violons et pardessus de viole. par M. Mahaut. IIè recueil*, Paris 1759 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP306093-PMLP315140-Mahaut_A_-_Nouvelle_m__thode_Fl__te_traversi__re__1759_.pdf [dostęp: 5.01.2015].

85 „The tongue strokes were formerly expressed by the two syllables, *tu* and *ru*; this sufficed for the music of the period in which notes were almost always grouped in twos. But it is not the same with modern music, which requires different kinds of tongue strokes to express the slurs and detached notes". B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 33.

Inne późniejsze francuskie traktaty po pracy Corrette'a, takie jak *Méthode*[86] Toussainta Bordeta (z roku 1755), *L'art de la flûte*[87] Charles'a Delusse'a (z roku 1761), *Nouvaux Principes* Mussarda[88] (z roku 1779) potwierdzają rezygnację z używania sylab artykulacyjnych przedstawionych we wczesnych francuskich źródłach, podają jednak informacje dotyczące *notes inégales* podobne do tych zawartych w traktatach Hotteterre'a i Corrette'a. Pomimo tak istotnej zmiany w podejściu do artykulacji, jaka zaszła we Francji po publikacji Corrette'a, w połowie osiemnastego wieku Johann Joachim Quantz w swoim sławnym traktacie *Versuch*[89] zamieszcza opisy praktyki artykulacyjnej opartej na sylabach artykulacyjnych, która w niewielkim stopniu różni się od opisywanej przez Hotteterre'a i tak jak w przypadku późniejszych autorów francuskich podaje podobne informacje dotyczące alteracji rytmicznej. Jako że jedyne znaczące informacje dotyczące praktyk artykulacyjnych na instrumentach dętych drewnianych w pierwszej połowie osiemnastego wieku (a nawet później, bo aż do 1785 roku – daty wydania pierwszego traktatu poświęconego grze na klarnecie Armanda Vanderhagena[90]) pochodzą z traktatów muzycznych poświęconych fletom – poprzecznemu i prostemu, nie ma podstaw twierdzić, że poza komentarzami Quantza dotyczącymi artykulacji *Doppelzunge*, praktyka artykulacyjna na innych instrumentach dętych drewnianych była odmienna od opisywanej we wczesnych traktatach francuskich. Hotteterre pisze jedynie, że uderzenia języka mogą być bardziej lub mniej ostre w zależności od instrumentu, na którym się gra. Zaleca on stosowanie miękkiej artykulacji na flecie traverso, ostrzejszej na flecie prostym i bardzo wyraźnej na oboju[91]. Quantz potwierdza również, że artykulacja na instrumentach stroikowych, oboju i fagocie ma wiele wspólnego z artykulacją na flecie traverso[92] (twierdzi nawet, że fagociści w przeciwieństwie do oboistów mają nawet możliwość korzystać z przewagi, jaką daje jego artykulacja *Doppelzunge*[93]), a grający na tych instrumentach mogą korzystać z rad dawanych przez niego w jego szkole na flet traverso.

Ten krótki, jak na tak rozległy i ważny temat artykuł przywołujący zaledwie najważniejszych autorów i koncepcje praktyki artykulacyjnej na instrumentach dętych drewnianych w XVIII wieku, miał – w nadziei autora – przybliżyć obraz i główne zasady panujące w ówczesnej muzyce. Powołując się na osobiste doświadczenie, autor może potwierdzić, jak duży wpływ może mieć wybór właściwego sposobu artykulacji dla muzyki danego kręgu kulturowego lub epoki. Nie ulega też wątpliwości, że właściwe stosowanie

86 T. Bordet, *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise, à laquelle on joint l'étendue de la flûte traversière, du violon, du pardessus de viole, de la vielle et de la musette, leur accord, quelques observations sur la touche desdits instruments et des leçons simples, mesurées et variées*, Paris 1755 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet__Toussaint_-_M__thode_raisonn__e_pour_apprendre_la_musique__1755_.pdf [dostęp: 28.07.2014].

87 Ch. Delusse, *L'art de la flûte*, Paris 1761.

88 Mussard, *Nouvaux Principes Pour apprendre a jouer de la Flutte Traversiere: Avec des Idées precises et raisonnées des principes de Musique suivis d'une collection d'Airs en Duo pour cet Instrument*, Paris 1779.

89 Joann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung* ….

90 A.J.F.J. Vanderhagen, *Methode Nouvelle et Raisonnée pour la clarinette*, Paris 1785.

91 J.-M. Hotteterre, *Principles of the Flute*…, s. 41.

92 J.J. Quantz, *On Playing the Flute*…, .s. 71.

93 Tamże, s. 85.

artykulacji miało niezmiernie ważne znaczenie dla muzyków w XVIII wieku. Nie pozostawiliby oni tak wiele źródeł pisanych, gdyby tak nie było, nie wspominając już o praktykach przekazywanych ustnie, dzisiaj już zapomnianych i nam niedostępnych.

Autor osobiście uważa, że właściwe stosowanie artykulacji było integralną (być może nie zaplanowaną, improwizowaną przez wykonawcę) częścią kompozycji danego okresu; dla muzyków grających na instrumentach historycznych jest to oczywistością, ale na instrumencie współczesnym przywoływane tu praktyki artykulacyjne opisane przez Jeana-Pierre'a Freillona-Ponceina, Éthienne'a Louliégo i Jacques'a-Martina Hotteterre'a, nie będą miały tego samego efektu jak dla instrumentów historycznych z powodu odmiennej jego budowy oraz innego ideału brzmienia, dla którego został skonstruowany. Jednak właściwa wiedza o praktykach artykulacyjnych może dać pewien wgląd w świat bardzo subtelnych mikrozmian artykulacyjnych, których tak często brakuje we współczesnym podejściu estetycznym, dążącym do całkowitej jednolitości wykonania i brzmienia, a uwrażliwienie na kwestię artykulacji jest jednym z aspektów często pomijanym we współczesnym wczesnym kształceniu młodych muzyków.

**BIBLIOGRAFIA**

**Źródła historyczne**


Bassano Giovanni, *Ricercate, passaggi et cadentie 1585*, red. Erig Richard, Zürich 1976, [online], http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/4c/IMSLP276177-PMLP124175-003bassano2.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Bismantova Bartolomeo, *Compendio musicale. Libro principale*, rękopis, Ferrara 1677.

Bordet Toussaint, *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise, à laquelle on joint l'étendue de la flûte traversière, du violon, du pardessus de viole, de la vielle et de la musette, leur accord, quelques observations sur la touche desdits instruments et des leçons simples, mesurées et variées*, Paris 1755 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet__Toussaint_-_M__thode_raisonn__e_pour_apprendre_la_musique__1755_.pdf [dostęp: 28.07.2014].

Corrette Michel, *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et à joüer a livre ouvert les sonates et concert*, Paris 1735 [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP285215-PMLP462950-corrette_methode_flute.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Couperin François, *Les Goûts réunis ou nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de musique augmentés d'une grande sonade en trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, Paris 1724 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP31222-PMLP65940-2347666-Les-Gouts-reunis-F-Couperin.pdf [dostęp: 28.07.2014].

Delusse Charles, *L'art de la flûte*, Paris 1761.

Freillon-Poncein Jean-Pierre, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*, Paris 1700. Bibliothèque nationale de France, Collection. French books 1601–1700; 225.3 [online], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58107m [dostęp: 11.05.2012].

Hotteterre Jacques-Martin, *L'Art de préluder sur la flûte traversière sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus pour les flûtes traversières, flûtes a bec, haubois, & muzettes*, Paris 1719. Wyd. faksymilowe, red. Castellani Marcello, Firenze 1999 oraz: [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Hotteterre Jacques-Martin, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse... Oeuvre second. Nouvelle éd. gravée sur l'imprimé, et augmentée de plusieurs agréments, et d'une démonstration de la manière qu'ils se doivent faire ; ensemble une basse adjoutée aux pièces à deux flûtes*, Paris 1715, Bibliothèque nationale de France, département Musique: VM7-6393 [online], http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010064h [dostęp: 11.05.2012].

Hotteterre Jacques-Martin, *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez*, Paris 1728 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf [dostęp: 5.01.2015].

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

Loulié Étienne, *Méthode pour aprendre à jouer de la flûte douce,* Bibliothèque nationale de France, ms. n.a. fr. 6355. Rękopis datowany na wczesne lata dziewięćdziesiąte XVII wieku.

Mahaut Antoine, *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la flute traversière, à l'usage des commençans et des personnes plus avancées, suivie de petits airs, menuets, brunettes &c. Accomodés pour deux flutes, violons et pardessus de viole. par M. Mahaut. IIè recueil*, Paris 1759 [online], http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP306093-PMLP315140-Mahaut_A_-_Nouvelle_m__thode_Fl__te_traversi__re__1759_.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Marpurg Friedrich Wilhelm, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* IV, Berlin 1759 [online], http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Historisch-Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.4.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Mussard, *Nouvaux Principes Pour apprendre a jouer de la Flutte Traversiere: Avec des Idées precises et raisonnées des principes de Musique suivis d'une collection d'Airs en Duo pour cet Instrument*, Paris 1779.

Quantz Johann Joachim, *On Playing the Flute*, red. Edward R. Reilly, London 2001.

Quantz Johann Joachim,*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des gu-ten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln*, Berlin 1752 [online], http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_%28Quantz,_Johann_Joachim%29 [dostęp: 5.01.2015].

Rognoni Riccardo, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venice 1592. Wyd. faksymilowe, red. Dickey Bruce, Bologna 2002, oraz: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instromenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana*, Venice 1592, [online], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Schickhardt Johann Christian, *Principes de la flûte*, Amsterdam ok. 1710–1712.

Vanderhagen Armand Jean François Joseph, *Methode Nouvelle et Raisonnée pour la clarinette*, Paris 1785.

**Opracowania**

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

Erig Richard, Gutmann Veronika, *Italienische Diminutionen: die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979.

Houle George, *Meter in Music 1600–1800: Performance, Perception and Notation*, Bloomington 2000.

Lasocki David, *Johann Christian Schickhardt (ca 1682–1762): Woodwind Composer, Performer and Teacher*, „Recorder & Music" V, nr 9 marzec 1977 [online], http://www.instantharmony.net/Music/R&M-3-1977.pdf [dostęp: 5.01.2015].

Ranum Patricia M., *A Fresh Look at French Wind Articulations*, „American Recorder" XXXIII, grudzień 1992, nr 4, s. 9–16, 39.

*To imitate French tonguings for wind instruments, is it realistic to think that „veddy" (or, rather, „teddy") is a near-equivalent for the syllables tu and ru?* [online], http://ranumspanat.com/html%20pages/tu_and_ru.html [dostęp: 24.03.2012].

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

**Przemysław Wiśniewski** Doctoral student at the Academy of Music in Cracow

# ARTICULATION ON WOODWIND INSTRUMENTS IN THE FRENCH MUSIC OF THE 18TH CENTURY

The article is the second part of the cycle devoted to the performance problems of early music with particular focus on the French Baroque. This part of the cycle is devoted to the articulation on woodwind instruments in the first half of the 18th century. The practical information mentioned here will apply while playing historical instruments or their copies, however, also musicians playing modern instruments will – according to the author – be able to look at the problem of articulation from a different perspective thanks to the information about historical practices.

The article is divided into five subchapters. The first one is a short summary of the Renaissance articulation practices. The second subchapter, touching on the main problem, presents the standard articulation practice described by three French 18th century authors, i.e., Jean-Pierre Freillon-Poncein, Étienne Loulié and Jacques-Martin Hotteterre. Subchapters three and four focus on the detailed description of the French articulation syllables and general articulation practice presented in theoretical texts by the French authors, together with their contemporary interpretation and disputes as to their proper sound. The last subchapter, reaching beyond the mentioned time frames, presents the notion of articulation on wind instruments from the non-French perspective and sums up the changes the articulation practice was subject to in the second half of the 18th century.