

## NOTES INÉGALES, CZYLI ALTERACJE RYTMICZNE W MUZYCE FRANCUSKIEJ

Artykuł ten stanowi pierwszą część cyklu poświęconego podstawowym zagadnieniom wykonawczym muzyki dawnej, ze szczególnym uwzględnieniem baroku francuskiego<sup>1</sup>. Zawarte w nim informacje mogą być użyteczne zarówno dla osób rozpoczynających swą przygodę z muzyką dawną, jak i dla muzyków grających na współczesnych instrumentach, którzy chcą wzbogacić swoją interpretację o elementy zgodne z duchem wykonawstwa historycznie poinformowanego.

Tematem artykułu jest praktyka nierównego wykonywania wartości rytmicznych zapisywanych jako równe, znana we Francji pod koniec XVII i w XVIII wieku pod nazwami takimi, jak: *notes inégales*, *pointes alternatifs*, *pointer*, *inégaliser*, *passer les croches* lub *croches inégales*<sup>2</sup>.

Literatura traktująca o problemach wykonawczych muzyki francuskiej okresu baroku w języku polskim jest niezwykle uboga w porównaniu z opracowaniami obcojęzycznymi, z tego też powodu pominięto w doborze literatury pozycje polskojęzyczne. W zakresie problematyki *notes inégales* artykuł ten opiera się przede wszystkim na materiałach zebranych i analizowanych przez George'a Houle'a i Stephena E. Heflinga oraz na niektórych informacjach zawartych w pracy Betty Bang-Mater. George Houle w książce *Meter in Music*<sup>3</sup> opisuje zagadnienie postrzegania metrum i wszystkie pokrewne aspekty z nim związane, takie jak: praktyka *notes inégales*, kwestia wartości wewnętrznej i zewnętrznej nut (we współczesnej nomenklaturze bardziej znanej jako problem nut mocnych i słabych<sup>4</sup>), aplikatura na instrumentach klawiszowych, artykulacja na instrumentach dętych i smyczkowanie na instrumentach smyczkowych, w okresie pomiędzy przyjętymi przez niego umownymi latami 1600 i 1800.

Książka *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music* Stephena E. Heflinga koncentruje się na przeprowadzeniu ponownej oceny obecnego stanu wiedzy na temat *notes inégales* oraz praktyki przepunktowywania wartości wydłużonych za pomocą kropki (czyli kwestii najczęściej kojarzonych z praktyką gry uwertur w stylu francuskim, powszechnie dziś akceptowaną w środowiskach zajmujących się historycznie poinformowanym wykonawstwem muzyki dawnej). Poza ogromną liczbą źródeł historycznych Hefling porównuje ze sobą również wszystkie lub prawie wszystkie współczesne publikacje poświęcone tym praktykom, pojawiające się od początku XX wieku. Komentując, często wskazuje na przypadki błędnego tłumaczenia cytatów, niezrozumienia treści i manipulowania nią, co czyni jego pracę niezwykle pomocną w rozsądzaniu kwestii spornych, niejasności czy uwzględnianiu pewnych wyjątków w ogólnie przyjętych zasadach wprowadzonych ze źródeł historycznych.

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

<sup>2</sup> S.E. Hefling, *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Over-dotting*, Nowy Jork 1993, s. IX.

<sup>3</sup> G. Houle, *Meter in Music 1600–1800: Performance, Perception and Notation*, Bloomington 2000.

<sup>4</sup> Por. przypis 75.

Betty Bang-Mater w swojej pracy – będącej również podręcznikiem dla wykonawców – *Interpretation of French Music*<sup>5</sup> zajmuje się trzema zagadnieniami wykonawczymi muzyki francuskiej na instrumenty dęte: nierównym wykonywaniem wartości rytmicznych zapisywanych jako równe, artykulacją i ornamentacją w latach 1675–1775. Z informacji zawartych w jej pracy korzystano zarówno w zakresie praktyki *notes inégales*, jak i artykulacji na instrumentach dętych drewnianych. Jest to jednak praca, w której niektóre tezy stawiane przez autorkę, a wyprowadzane ze źródeł historycznych, należy poddać rewizji w świetle dzisiejszych badań i aktualnego stanu wiedzy z zakresu wykonawstwa muzyki francuskiej okresu baroku. Taką sporną kwestią jest na przykład problem wykonywania francuskich sylab artykulacyjnych, których zastosowanie ma istotny wpływ na brzmienie instrumentów. Informacje podawane na ten temat przez Bang-Mater w świetle badań Patricii M. Ranum można uznać za błędne. Patricia Ranum w swoich artykułach<sup>6</sup> – poza badaniami na temat 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. Kwestia ta, będąca przedmiotem pewnych kontrowersji, nie została jeszcze uznana za obowiązującą przez ogół środowiska muzykologicznego zajmującego się zagadnieniami wykonawstwa muzyki dawnej; z tego też powodu została pominięta w dalszej części pracy. Jest to jednak zagadnienie bardzo interesujące, wymagające bliższego poznania m.in. na podstawie analizy tekstów Patricii M. Ranum. Będzie ono szerzej omówione w kolejnym artykule poświęconym artykulacji na instrumentach dętych drewnianych.

Używany w niniejszym artykule termin ‘alteracje rytmiczne’, zaczerpnięty z pracy Stephena E. Heflinga, odnosi się do wszystkich zjawisk z zakresu praktyki wykonawczej polegającej na realizacji danego ugrupowania rytmicznego w sposób odbiegający od zapisu nutowego. Główną jednak przyjętą konotacją będzie skojarzenie go z praktyką *notes inégales*.

Omawiane zagadnienia ułożone są w porządku chronologicznym, od najwcześniejszych przekazów aż do źródeł historycznych traktujących również o *notes inégales*, ale wybiegających poza przyjęte ramy czasowe, czyli okres od końca XVII do połowy XVIII wieku. Z powodu niedostatecznej liczby źródeł historycznych i często niekonsekwentnego podejścia autorów – piszących w swoich traktatach o praktykach wykonawczych na instrumentach dętych – do opisywanych przez siebie alteracji rytmicznych, przywołano także traktaty z innych dziedzin i specjalności.

Tekst podzielono na cztery podrozdziały. W pierwszym autor omawia najwcześniejsze przekazy o alteracjach rytmicznych sięgających czasów renesansu oraz pierwsze nieusystematyzowane opisy autorów francuskich z końca XVII wieku. Drugi podrozdział zawiera opis standardowej praktyki *notes inégales* we Francji w XVIII wieku. Podrozdział trzeci przedstawia ważną kwestię długości nut podlegających alteracjom rytmicznym, a czwarty, poza rozwinięciem tego zagadnienia, omawia powiązania między oznaczeniem metrycznym a konwencjami wykonawczymi alteracji rytmicznych w XVIII wieku.

<sup>5</sup> B. Bang-Mater, *Interpretation of French Music from 1675–1775 for Woodwind and Other Performers*, Nowy Jork 1973.

<sup>6</sup> 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](http://ranumspanat.com/html%20pages/tu_and_ru.html) [dostęp: 24.03.2012].

Na potrzeby niniejszej publikacji przykłady nutowe przepisano, używając notacji współczesnej z zachowaniem wszystkich oryginalnych oznaczeń oraz – w przypadku Freillona-Ponceina – oznaczeń literowych grup przykładów przez niego podawanych.

### Pierwsze źródła opisujące praktykę alteracji rytmicznych

Najstarszym źródłem z terenów Francji, opisującym praktyki alteracji rytmicznych nut zapisywanych równymi wartościami, jest wydany w 1550 roku w Genewie traktat Loysa Bourgeois<sup>7</sup>. Wyprzedza on o blisko sto lat wszystkie późniejsze wzmianki dotyczące alteracji rytmicznych w pismach autorów francuskich. Czytamy w nim:

Właściwym sposobem śpiewania semiminim [ćwierćnut] przy tych oznaczeniach:  $\emptyset$ ,  $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{O}_1^1$ ,  $\mathbb{C}_1^1$ ,  $\mathbb{O}_2$ ,  $\mathbb{C}_2$  jest śpiewanie ich parami, pozostając odrobinę czasu dłużej na pierwszej niż na drugiej [nucie] tak, jak gdyby pierwsza miała kropkę, a druga była fusą [ósemką]. [...] Jest tak również dlatego, że śpiewane w ten sposób [nuty] mają więcej wdzięku, tak jak to zaznaczyłem, niż gdyby wszystkie były równe, jak mogłoby się wydawać [przykład 1 i 2].



Przykład 1. Loys Bourgeois, *Le droict chemin de musique*<sup>8</sup>



Przykład 2. Loys Bourgeois, *Le droict chemin de musique*<sup>9</sup>

Należy robić tak samo z fusami przy tych oznaczeniach:  $\emptyset$ ,  $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{C}_2$ ,  $\mathbb{O}_2$  tak jak poniżej: [przykład 3]<sup>10</sup>.



Przykład 3. Loys Bourgeois, *Le droict chemin de musique*<sup>11</sup>

<sup>7</sup> L. Bourgeois, *Le droict chemin de musique compose par Loys Bourgeois. Avec la manière de chanter les Pseaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au 34. de nouveau mis en chant, et aussi le cantique de Siméon*, Genewa 1550 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP139120-PMLP264154-le\\_droict\\_chemin\\_de\\_musique.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP139120-PMLP264154-le_droict_chemin_de_musique.pdf) [dostęp: 26.07.2014].

<sup>8</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 3.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> „The manner of singing well the semiminims under these diminished signs [  $\emptyset$ ,  $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{O}_1^1$ ,  $\mathbb{C}_1^1$ ,  $\mathbb{O}_2$ ,  $\mathbb{C}_2$  ] is to sing them two by two, dwelling some little bit of time longer on the first, than on the second – as though the first had a dot and the second were a fusa. The reason is that the first is a consonance, and the second most often a dissonance. [...] It is also because they have more grace when sung in this way, as I have indicated, than if they were all equal, as it would appear [przykład 1 i 2]. Is it necessary to do the same for the fusae under these undiminished signs [  $\emptyset$ ,  $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{C}_2$ ,  $\mathbb{O}_2$  ], as follows: [przykład 3]”. Wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autora. Tamże, s. 3–4.

<sup>11</sup> Tamże, s. 3.

Loys Bourgeois przedstawia w swojej pracy kilka zasad dotyczących praktyki wykonywania *notes inégales*, które korespondują z późniejszymi opisami innych autorów. Opisywane przez siebie alteracje rytmiczne uzasadnia stwierdzeniem, że dzięki nim pochody melodyczne zyskują więcej „wdzięku”. Bourgeois zauważa zależność między metrum a wartościami wykonywanymi w sposób nierówny względem zapisu w jednokowych wartościach rytmicznych. Opisywane przez niego (charakterystyczne również dla późniejszych autorów) alteracje rytmiczne to następstwo wartości wydłużonych i skróconych grupowanych – jak to określa – „parami”. Stopień wydłużenia pierwszej wartości w każdej z par nie jest dookreślony, chociaż Bourgeois w swoich przykładach łączy to wydłużenie czasu trwania nuty z użyciem kropki przedłużającej wartość nuty o połowę. Interesujące jest zwrócenie uwagi na występowanie konsonansów i dysonansów w przebiegu metrycznym. Aspekt ten nie zostanie podjęty przez późniejszych autorów piszących o *notes inégales*, jednak wyraźnie będą oni łączyć alterację rytmiczną z pochodami w ruchu sekundowym.

Bardziej szczegółowe omówienie źródeł dotyczących praktyk alteracji rytmicznych pochodzących z okresu drugiej połowy XVI i z XVII wieku spoza Francji zostało przez autora niniejszej pracy pominięte ze względu na przyjęty zakres czasowy oraz złożoność zagadnienia. Należy jednak zauważyć, że w tym okresie o alteracjach rytmicznych wspominają także autorzy hiszpańscy i włoscy. Tomás de Santa Maria w traktacie *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*<sup>12</sup> pisze, że aby grać „w dobrym guście”<sup>13</sup>, należy wydłużyć pierwszą i skrócić drugą z pary semiminim, natomiast fusy, nazywane przez niego *Las Corcheas*, alterowane są na trzy sposoby. Pierwszym, który można stosować w utworach kontrapunktycznych oraz na długich i krótkich odcinkach dyminucji, jest granie ich jako par nut, w których pierwsza wartość jest wydłużona, a druga skrócona. Drugim sposobem alteracji, używanym tylko na krótkich odcinkach dyminucyjnych, jest wykonywanie par wartości w odwrotny sposób, skracając pierwszą i wydłużając drugą nutę. Trzecim sposobem, który Santa Maria uważa za najbardziej wytworny – stosowany zarówno na długich, jak i krótkich odcinkach dyminucji – jest wykonywanie pierwszych trzech z grupy czterech nut krócej i wydłużenie ostatniej.

Autorzy włoscy – Giovanni Battista Bovicelli i Giulio Caccini – sugerują, że pewne figury dyminucyjne należy wykonywać nierówno, aby dodać im wdzięku. Caccini w *Le nuove musiche*<sup>14</sup> opisuje rodzaj rubata, w którym wybrane długie nuty są wytrzymywane dłużej, przez co następujące po nich drobne wartości muszą zostać wykonane szybciej niż normalnie. Pedro Cerone w *El melopeo y maestro*<sup>15</sup>, podobnie jak Santa Maria, pisze o parach semiminim, które należy wykonywać, wydłużając pierwszą i skracając drugą z nich, natomiast Girolamo Frescobaldi we wstępie



<sup>12</sup> T. de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumēto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiēpo, y con poco trabajo, facilmēte se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminēte musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Iuan de Cabeçon, su hermano*, Valladolid 1565 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Primer.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Primer.pdf) oraz: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Segundo.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>13</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 4.

<sup>14</sup> G. Caccini, *Le nuove musiche*, Wenecja 1602 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemsichedi00cacc.pdf> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>15</sup> P. Cerone, *El melopeo y maestro*, Neapol 1613 [online], [http://imslp.org/wiki/El\\_melopeo\\_y\\_maestro\\_%28Cerone,\\_Pietro%29](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_%28Cerone,_Pietro%29) [dostęp: 28.07.2014].

do pierwszej księgi swoich *Toccate e partite*<sup>16</sup> wskazuje, że w przebiegach, w których jedna ręka gra szesnastki, a druga ósemki, szesnastki należy wykonywać, skracając pierwszą i wydłużając drugą wartość z każdej pary. Wyżej wymienieni autorzy wspominają o sposobach alteracji rytmicznych, które związane są przede wszystkim z dwiema charakterystycznymi cechami rozwijającymi się w muzyce w stylu włoskim pod koniec XVI i w XVII wieku, a mianowicie z wzrastającym elementem wirtuozerii objawiającym się w występujących w muzyce tego okresu ozdobnych dyminucjach oraz stylem swobodnej, deklamacyjnej monodii akompaniowanej, która miała wpływ na styl kompozycji instrumentalnych<sup>17</sup>.

Od drugiej dekady XVII wieku aż do 1800 roku nie znajdujemy już wzmianek o alteracjach rytmicznych w źródłach włoskich, natomiast w drugiej połowie XVII wieku we Francji zaczynają się pojawiać pierwsze, po Loysie Bourgeois, nieusystematyzowane opisy praktyki *notes inégales*. Stephen E. Hefling twierdzi za Jeanem Saint-Arromanem<sup>18</sup>, że te pierwsze opisy praktyki alteracji rytmicznych są próbą udokumentowania istniejącej już wcześniej tradycji wykonawczej<sup>19</sup>. W przedmowie do *Livre d'orgue*<sup>20</sup> z 1665 roku Guillaume-Gabriel Nivers zauważa, że należy wydłużyć pierwszą, trzecią, piątą i siódmą spośród ośmiu ósemek o wartość równą mniej więcej połowie kropki, która normalnie wydłuża nutę o połowę jej wartości, natomiast czas trwania pozostałych ósemek należy odpowiednio skrócić. W drugiej księdze<sup>21</sup> utworów organowych Niversa znajdujemy przykłady opisywanej przez niego nieregularnej notacji metrycznej , a w trzeciej księdze<sup>22</sup> kompozytor za pomocą kropki  zaznacza, którą wartość należy wydłużyć, aby uzyskać efekt rubata<sup>23</sup>. Bénigne de Bacilly w traktacie o sztuce śpiewu<sup>24</sup> jest także zwolennikiem subtelných alteracji rytmicznych. W swojej pracy pisze on, że w przypadku niektórych przebiegów wykonawca powinien dodać kropkę do jednej z pary nut, mimo że są one zapisane w równych wartościach rytmicznych. Bacilly zastrzega jednak, że to wydłużenie nie powinno być zbyt duże, a jedynie delikatne, aby nie przypominało skocznego rytmu punktowanego cechującego taniec *gigue*<sup>25</sup>. Bacilly ma tu na myśli dawną technikę śpiewu, najwyraźniej wiążącą się z jakąś formą alteracji rytmicznej, którą uważa za staromodną i obecnie nie do przyjęcia, nie omawia

<sup>16</sup> G. Frescobaldi, *Toccate e partite d'involutura di cimbalo libro primo*, Rzym 1615 [online], Rzym 1616, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi\\_-\\_Toccate\\_e\\_Partite\\_Libro\\_1.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite_Libro_1.pdf) [dostęp: 28.07.2014] oraz: Rzym 1637 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/69/IMSLP323533-PMLP347324-Frescobaldi\\_-\\_Toccate\\_d\\_intavolatura\\_di\\_cimbalo\\_et\\_organo\\_\\_Libro\\_Po\\_-\\_Colour\\_\\_BSB-.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/69/IMSLP323533-PMLP347324-Frescobaldi_-_Toccate_d_intavolatura_di_cimbalo_et_organo__Libro_Po_-_Colour__BSB-.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>17</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 4–5.

<sup>18</sup> J. Saint-Arroman, *Les inégalités*, w: *L'interprétation de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, red. E. Weber, Paryż 1974.

<sup>19</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 5.

<sup>20</sup> G.G. Nivers, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église*, Paryż 1665 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/da/IMSLP109444-PMLP222387-Nivers.pdf> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>21</sup> Tenże, *Livre d'orgue contenant la messe et les hymne d'église*, Paryż 1667.

<sup>22</sup> Tenże, *Livre d'orgue des huit tones de l'église*, Paryż 1675 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP109442-PMLP156469-Nivers\\_3.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP109442-PMLP156469-Nivers_3.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>23</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 5.

<sup>24</sup> B. de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui concerne le chant françois. Ouvrage fort utile à ceux qui aspirent à la méthode de chanter, surtout à bien prononcer les paroles avec toute la finesse et toute la force nécessaire; et à bien observer la quantité de syllabes, et ne point confondre les longues et les breves; suivant les règles qui en sont établies dans ce traité*, Paryż 1668 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP224881-SIBLEY1802.14447.d301-Remarques\\_Curieuses\\_pt1.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP224881-SIBLEY1802.14447.d301-Remarques_Curieuses_pt1.pdf) [dostęp: 28.07.2014]

oraz: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP224882-SIBLEY1802.14447.0e70-Remarques\\_Curieuses\\_pt2.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP224882-SIBLEY1802.14447.0e70-Remarques_Curieuses_pt2.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>25</sup> „[...] it has been deemed appropriate not to mark them, for fear that one might accustom himself to execute them by jerks, I mean by leaps, in the manner of those pieces of music called *gigues* [...]”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 6.

jej niestety bardziej szczegółowo. Opis, który znajdujemy w pracy Bacilly'ego, nie jest do końca jasny ani precyzyjny. Jest to charakterystyczna cecha niektórych tekstów z początku drugiej połowy XVII wieku traktujących o alteracji rytmicznej.

Innymi autorami wspominającymi o praktyce alteracji rytmicznych są Nicolas Gigault, Gilles Jullien, teoretyk i lutnista Perrine oraz dwaj niezidentyfikowani autorzy anonimowego traktatu organowego. Perrine w *Pièces de luth*<sup>26</sup> stwierdza jedynie, że „aby odnaleźć prawdziwy *mouvement* [charakter] utworów lutniowych wszelakich rodzajów, pierwsze części wartości metrycznych w takcie lub pierwsze części owych pierwszych części powinny być grane dłużej niż pozostałe”<sup>27</sup>. Nicolas Gigault w przedmowie do pierwszej księgi<sup>28</sup> swoich utworów organowych pisze, że „aby bardziej ożywić swą grę, można dodać kropki tam, gdzie wykonawca uzna to za stosowne”<sup>29</sup>. W zbiorze kompozycji organowych Gilles'a Julliena<sup>30</sup> znajdujemy podobny przykład. Kompozytor pisze w przedmowie, że można stosować praktykę dodawania kropek, która sprawia, że nuty są punktowane „nieco mniej lub bardziej według danego *mouvement*”<sup>31</sup>, czyli charakteru danego utworu. Przy tej uwadze odsyła on czytelnika do *Trio pour une élévation*, jedyne go utworu ze swojego zbioru, gdzie w metrum C notuje on rytmy punktowane (ósemki z kropką i szesnastki). Anonimowy traktat organowy *Maniere [sic!] de toucher l'orgue*<sup>32</sup> pochodzący z około 1685 roku podaje, że celem alteracji rytmicznych jest nadanie wykonaniu „gracji, charakteru, piękna i wdzięku [...], bez których utwory są monotonne i pozbawione smaku”<sup>33</sup>. Podobnie jak u Gigaulta i Julliena, znajdujemy tam uwagę o wydłużaniu pierwszej nuty z pary ósemek przez dodanie do niej kropki i skracaniu wartości następującej, tak jakby była ona szesnastką. Niespotykaną dotąd uwagą jest wyszczególnienie stopniowania ostrości alteracji rytmicznych w konkretnych rodzajach utworów organowych:

*Trio* musi być grane odważnie, lecz bardzo wolno, nie można tu postępować zbyt słodko; zasadą w *trio* jest dobre punktowanie, lecz konieczne jest, aby to punktowanie wykonywać z wielkim ogniem i zuchwałością [...] nie należy się bać przesady w punktowaniu [...].

[...] *Duo* musi być punktowane niezwykle ostro, ponieważ w tym tkwi jego piękno.

[...] *Cornet* [uwaga odnosząca się do utworów wykorzystujących solową linię sopranową graną na tym rejestrze – przyp. autora] musi być grany bardzo szybko i żywo, ale bez punktowania<sup>34</sup>.

<sup>26</sup> Perrine, *Pieces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin Dediées A Monsieur de Bartillat par le sieur Perrine*, Paryż 1680.

<sup>27</sup> „To find the true *mouvement* of all sorts of pieces for the lute, the first parts, or first parts of parts of the beats of the measure should be played longer than the others”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 6.

<sup>28</sup> N. Gigault, *Livre de musique pour l'orgue*, Paryż 1685 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010079z> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>29</sup> „One could also animate one's playing more or less by adding dots where one wishes”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 6.

<sup>30</sup> G. Jullien, *Premier Livre d'orgue*, Paryż 1690, [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010325f> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>31</sup> „More or less lightly, according to the *mouvement*”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 6.

<sup>32</sup> Anonim, *Maniere de toucher l'orgue dans toute la propreté et la delicatesses qui est en usage aujourdhy a Paris*, Bibliothèque de l'Arsenal of Paris, F-Pa Ms. 3042 fols. 100–119, Paryż ok. 1685.

<sup>33</sup> „Grace, *mouvement*, beauty, and charm [...] without which the pieces are dull, without taste”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 6.

<sup>34</sup> „The trio is played boldly but very slowly and one may not proceed too sweetly; the principle of the trio is to point it well, but it is necessary that this pointing be done with great fire and great boldness [...] one cannot point it too much [...].

[...] The duo must be pointed extremely, because therein consists its beauty.

[...] The cornet must be played very fast and lively without pointing”. Tamże, s. 164.

Dopiero pod koniec XVII wieku autorzy francuscy zaczynają być precyzyjniejsi w swoich opisach oraz zgodni w kwestii powiązania alteracji konkretnych wartości rytmicznych z odpowiednim metrum. Pierwszym autorem podającym taką zależność jest Jean-Jacques Rousseau, który w swoim traktacie<sup>35</sup> pisze:

W metrum liczonym na cztery [C] ósemki powinny być równe; oznacza to, iż nie trzeba zaznaczać żadnej z nich: ale jeśli chodzi o szesnastki, konieczne jest delikatne zaznaczenie pierwszej, trzeciej itd.

W metrum liczonym na dwa [2, 4] w *airs de mouvement*, w których znajdujemy ósemki, należy podkreślić pierwszą, trzecią itd. w każdym takcie; Nie należy ich jednakże zaznaczać zbyt ostro.

W metrum trójdzielnym, w którym są ósemki, należy zaznaczyć pierwszą w każdym takcie, reszta natomiast następuje równo: Podobnie należy postępować z ćwierćnutami w metrum  $\frac{3}{4}$  w *airs de mouvement*<sup>36</sup>.

Późniejsi autorzy nie potwierdzają ostatniej uwagi Rousseau o sposobie alteracji rytmicznej w taktach trójdzielnych, niemniej jednak jego opisy dotyczące metrum dwudzielnego znajdują potwierdzenie w późniejszych źródłach.

### Standardowa praktyka *notes inégales*

Standardowa praktyka *notes inégales* jest alteracją rytmiczną, w której należy wydłużyć pierwszą i odpowiednio skrócić drugą z dwóch nut zapisanych w równych wartościach rytmicznych. Ten sposób traktowania materii muzycznej, który jest integralną częścią muzyki francuskiej XVII i XVIII wieku, nie dotyczy skoków i progresji interwałów większych niż sekundy, co – jak podaje Stephen E. Hefling<sup>37</sup> – bezpośrednio opisuje w swoich traktatach sześcioro autorów: Étienne Loulié w *Éléments ou principes de Musique*<sup>38</sup>, Jacques-Martin Hotteterre w *L'Art de préluder*<sup>39</sup>, Michel Pignolet de Montéclair w *Nouvelle Méthode*<sup>40</sup>, François Couperin w *L'Art de toucher le clavecin*<sup>41</sup>, Abbé Démoz de la Salle w *Methode*

<sup>35</sup> J. Rousseau, *Traité de la viole*, Paryż 1687 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/87/IMSLP42311-PMLP91798-rousseau\\_traite\\_de\\_la\\_viole\\_1687.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/87/IMSLP42311-PMLP91798-rousseau_traite_de_la_viole_1687.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>36</sup> „Under the signature of four beats [m\_08] the eights must be touched equally; which is to say that it is not necessary to mark any of them: but as regards the sixteenths, it is necessary to mark a little bit the first, third, and so on.

Under the signatures of duple meter [m\_09, m\_02], in *airs de mouvement* with eighth notes, it is necessary to mark a bit the first, third, etc. [eight note], of each measure; but it is necessary to take care not to mark them too roughly.

Under the signatures of triple time with eights, it is necessary to mark the first of each measure, and for the others to ensue equally: It is necessary to observe the same thing in three-two with the quarters m\_14, in *airs de mouvement*”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 165.

<sup>37</sup> Tamże, s. 12.

<sup>38</sup> É. Loulié, *Éléments ou principes de Musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très-court, et divisé en trois parties*, Paryż 1696.

<sup>39</sup> 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 à bec, haubois, & muzettes*, Paryż 1719 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart\\_de\\_preluder2\\_hotteterre.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>40</sup> M.P. de Montéclair, *Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique par démonstrations faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à une et à deux voix avec des tables qui facilitent l'habitude des transpositions et la connaissance des différentes sortes de mesures*, Paryż 1709.

<sup>41</sup> F. Couperin, *L'Art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, organiste du roi*, Paryż 1716 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin\\_-\\_L\\_art\\_de\\_toucher\\_le\\_clavecin\\_-1716-.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

de musique selon<sup>42</sup> i Vauge w *L'Art d'apprendre la Musique*<sup>43</sup>. Późniejsi autorzy w opisach i komentarzach do swoich przykładów nutowych również często sugerują, aby w podobnych przypadkach nie stosować *notes inégales*. Wydaje się jednak, że nie przestrzegano ściśle tej reguły, co potwierdzają pewne wyjątki. Jednym z nich jest przykład Montéclaira z jego *Principes de musique*<sup>44</sup> (przykład 4), gdzie obok ruchu sekundowego ósemek pojawiają się dwa skoki o odległość kwarty, które również należy wykonać nierówno. Montéclair zaznacza tę alterację rytmiczną poprzez określenie pierwszej ósemki terminem *appuyé* (*appuyer* – naciskać, wspierać, podtrzymywać, opierać, pomagać lub sprzyjać, podkreślać<sup>45</sup>), który w tym kontekście wskazuje na wydłużenie tej wartości.



Przykład 4. Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique divisez en quatre parties*<sup>46</sup>

*Notes inégales* nie stosuje się, gdy nad nutami umieszczone są kropki lub pionowe kreski, co zaznacza Pierre Duval w *Méthode*<sup>47</sup>. Podobną funkcję pełniło określenie *détaché* lub – wspomniane u dwóch autorów (Abbé D. de la Salle'a i C. Torleza w *Méthode de musique*<sup>48</sup>) – *notes martelées*, jednak najczęściej spotykanym w traktatach i wielu kompozycjach określeniem kasującym alterację rytmiczną jest *notes* lub *croches égales*<sup>49</sup>.

Obok standardowego sposobu gry *notes inégales* istnieje również inny sposób, przywoływany przez É. Louliégo i F. Couperina, polegający na skróceniu pierwszej i wydłużeniu drugiej wartości z pary nut, który jest być może dalekim echem praktyk alteracji podawanych przez Tomása de Santa Marię. Loulié opisuje tę możliwość, powracając do tematu *notes inégales* w trzeciej części *Éléments ou principes de Musique* (przykład 5):

Omawiając znaki metrum trójdzielnego w części drugiej, zapomnieliśmy powiedzieć, że pierwsze połowy głównych wartości w takcie [ósemki] wykonywane są w jeszcze jeden, czwarty sposób, mianowicie poprzez wykonanie pierwszej krócej niż drugiej, a zatem<sup>50</sup>:

<sup>42</sup> A. Démoz de la Salle, *Méthode de musique selon un nouveau système très-court, très-facile & très-sûr*, Paryż 1728.

<sup>43</sup> Vauge, *L'Art d'apprendre la Musique, exposé d'une Manière nouvelle et intelligible par une Suite de Leçons qui se servent successivement de préparation*, Paryż 1733.

<sup>44</sup> M.P. de Montéclair, *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paryż 1736.

<sup>45</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 14.

<sup>46</sup> M.P. de Montéclair, *Principes de musique...*, s. 21 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes\\_de\\_musique.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes_de_musique.pdf) [dostęp: 19.07.2014].

<sup>47</sup> P. Duval, *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à charter juste avec goût et précision*, Paryż 1775.

<sup>48</sup> C. Torlez, *Méthode de musique*, Paryż ok. 1775.

<sup>49</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 21.

<sup>50</sup> „One has forgotten to say in the Second Part, in speaking of the metrical signs of triple time, that the first halves of beats are executed in yet a fourth way, namely, in making the first shorter than the second. Thus: [przykład nr 5]”. Tamże, s. 13.





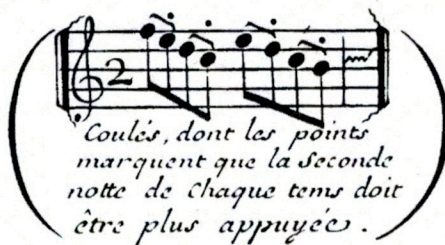
Przykład 5. Étienne Loulié, *Éléments ou principes de Musique*<sup>51</sup>

W dodatkowych uwagach do swojego traktatu zachowanych w rękopisie<sup>52</sup> Loulié podaje inny przykład nutowy, w którym używa nieregularnej notacji (nazywanej przez siebie „mieszaną”), gdzie za pomocą kropki zaznacza stosunek wartości względem siebie jako 2:3 (przykład 6).



Przykład 6. Étienne Loulié, rękopis: *Éléments ou principes de Musique*<sup>53</sup>

F. Couperin w tabeli ornamentów do pierwszej księgi swoich utworów klawesynowych<sup>54</sup> zamieszcza nietypową notację artykulacji (przykład 7), do której dodaje lapidarny opis: „łuki, w których kropki oznaczają, że druga nuta każdej miary musi być podkreślona”<sup>55</sup>.



Przykład 7. François Couperin, *Pièces de clavecin, Premier livre*<sup>56</sup>

<sup>51</sup> É. Loulié, *Éléments ou principes de Musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très-court, et divisez en trois parties*, Paryż 1698, s. 72. Pierwodruk ze zbiorów kolekcji Bayerische Staatsbibliothek, Mus.th. 2120 [online], [http://books.google.pl/books?id=TDhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pl/books?id=TDhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [dostęp: 7.08.2012].

<sup>52</sup> É. Loulié, Bibliothèque nationale de France, ms. n.a. fr. 6355. Rękopis datowany na wczesne lata dziewięćdziesiąte XVII wieku [b.r.].

<sup>53</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 14.

<sup>54</sup> F. Couperin, *Pièces de clavecin, Premier livre*, Paryż 1713 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imgInks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin\\_-\\_Premier\\_Livre\\_\\_1725\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imgInks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin_-_Premier_Livre__1725_.pdf) [dostęp: 19.07.2014].

<sup>55</sup> „Slurs, wherein the dots indicate that the second note of each beat must be more stressed [*plus appuyée*]”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 14.

<sup>56</sup> F. Couperin, *Pièces de clavecin, Premier livre*, Paryż 1725, s. 75 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imgInks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin\\_-\\_Premier\\_Livre\\_\\_1725\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imgInks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin_-_Premier_Livre__1725_.pdf) [dostęp: 19.07.2014].

Pierre-Claude Fouquet przedrukowuje ten przykład, jak również opis F. Couperina, w swoich *Les Caractères de la Paix*<sup>57</sup>, a kompozytor i teoretyk Friedrich Wilhelm Marpurg używa tej artykulacji tylko jeden raz w utworze *Les remouleurs* ze zbioru swoich kompozycji klawesynowych<sup>58</sup>. Ten niestandardowy rodzaj alteracji rytmicznej, opisywany przez É. Louliégo i F. Couperina, gdzie skróceniu ulega pierwsza, a wydłużeniu – druga nuta z pary wartości, nie może być używany zamiennie ze standardową praktyką wydłużania pierwszej i skracania drugiej wartości w parach i przez to nadużywany, gdyż jego występowanie, nawet u autorów opisujących tę praktykę, było bardzo sporadyczne i wymagało skonstruowania przez nich specjalnej notacji, która w przykładach literatury z epoki występowała niezwykle rzadko.

### Długość wartości alterowanych

Następną ważną kwestią dotyczącą praktyki *notes inégales* jest długość nut podlegających tej alteracji rytmicznej. Zebrane przez Stephena E. Heflinga informacje zawarte w ogromnej liczbie traktatów z epoki dowodzą, że stosunek wartości alterowanych względem siebie w żadnym wypadku nie przekracza proporcji 3:1, a przeważnie jest od niej mniejszy, nawet w przypadku przykładów, w których – aby zademonstrować sposób wykonywania *notes inégales* – autorzy używają w notacji kropki<sup>59</sup>. Świadectwa o łagodnym charakterze *notes inégales* znajdujemy już u Niversa i Bacilly'ego. Loulié używa terminu *lourer*, aby opisać łagodną alterację, która polega na tym, że pierwszą nutę każdej pary należy „trochę wydłużyć”<sup>60</sup>. W swoim rękopisie ilustruje on ten rodzaj alteracji za pomocą notacji nieregularnej, z której można wnioskować, że proporcja wartości względem siebie wynosi 3:2 (przykład 8).



Przykład 8. Étienne Loulié, rękopis: *Éléments ou principes de Musique*<sup>61</sup>

Używanie przez Louliégo terminu *lourer* w kontekście łagodnej alteracji rytmicznej wartości artykułowanych (zgóskami artykulacyjnymi – w przypadku instrumentów dętych) czy też granych oddzielnie potwierdza też Sébastien de Brossard w *Dictionnaire de Musique*<sup>62</sup>: „*Lourer* [fr.] polega na przytrzymaniu pierwszej z dwóch nut zapisanych w jednakowych wartościach rytmicznych trochę dłużej i podkreśleniu jej w taki sposób, aby nie była ona punktowana lub grana *staccato*”<sup>63</sup>. Brossard używa tu włoskiego terminu

<sup>57</sup> P.-C. Fouquet, *Les Caractères de la Paix pièces de clavecin oeuvre première*, Paryż 1749 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064183t> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>58</sup> F.W. Marpurg, *Pieces de clavecin*, Paryż ok. 1741–48 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP299891-PMLP271014-Marpurg\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_d\\_di\\_es\\_a\\_Monseigneur\\_Lallemant.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP299891-PMLP271014-Marpurg_-_Pieces_de_Clavecin_d_di_es_a_Monseigneur_Lallemant.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>59</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 16.

<sup>60</sup> „un peu plus longs”. Tamże, s. 16.

<sup>61</sup> Tamże, s. 17.

<sup>62</sup> S. de Brossard, *Dictionnaire de Musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique : A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux & de plus necessaire à savoir, seconde édition*, Paryż 1703 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard\\_dictionnaire\\_de\\_musique.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>63</sup> „*Lourer* (French) consists of holding the first of two equal-value notes a little longer, and giving it more stress than the second, yet in such a way that one does not dot it or make it *staccato*”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 179.

*staccato*, który według innej jego definicji oznacza „suche, wykonywane bez przeciągania i dobrze oddzielone lub osobne”<sup>64</sup> ruchy smyczka. W tym miejscu wspomnieć należy, że terminu tego używa również Abbé Démoz de la Salle, lecz w kontekście praktyki artykulacyjnej wykorzystującej łuki *legato* łączące pary nut, w których pierwsza z pary nut pod łukiem ulega wydłużeniu, a druga – odpowiedniemu skróceniu czasu trwania<sup>65</sup>.

### **Powiązanie alteracji rytmicznych z oznaczeniami metrum i proporcje między alterowanymi wartościami**

Dla wyraźniejszej alteracji rytmicznej w proporcji 3:1 Loulié używa określeń *piquer* lub *pointer*, a także zauważa, że w tym przypadku „pierwsza część miary w takcie powinna mieć kropkę”<sup>66</sup>. Opisane przez Louliégo dwa rodzaje alteracji – łagodniejsza i ostrzejsza – nie stanowią odosobnionego zjawiska. Wielu autorów wskazuje na możliwe zróżnicowanie natężenia *notes inégales*. Jednym z nich, piszącym o tym zagadnieniu na początku XVIII wieku, jest M. de Saint-Lambert, który w swoim traktacie klawesynowym<sup>67</sup> wskazuje na wykonywanie *notes inégales* bardziej lub mniej nierówno i uzależnia wybór od dobrego smaku grającego.

Kiedy trzeba wykonywać nuty nierówno, dobry smak decyduje o tym, czy powinny one być mniej, lub bardziej nierówne. Są utwory, w których dobrze jest wykonywać je bardzo nierówno oraz takie, w których powinny one być mniej nierówne. Dobry smak jest tu sędzią, tak jak w kwestii tempa<sup>68</sup>.

Najprecyzyjniejszy opis długości nut podlegających alteracjom rytmicznym i proporcji pomiędzy nimi podaje w traktacie o instrumentach mechanicznych<sup>69</sup> Marie Dominique Joseph Engramelle:

Te nierówne ósemki są wyraźnie grupowane po dwie, to znaczy z ćwierćnuty na ćwierćnutę [z jednej miary taktu na kolejną], czas trwania dwóch ósemek jest równy ćwierćnucie. Pierwsza, która zajmuje pierwszą połowę ćwierćnuty, jest dłuższa, a druga, zajmująca drugą część, jest krótsza. Lecz ile trwa ta dłuższa w stosunku do krótszej? [...] Czasami ta różnica [pomiędzy wartościami – przyp. tłum.] wynosi połowę, a więc pierwsza musi być wykonana tak, jakby była ósemką z kropką, a druga jakby była szesnastką. W innych przypadkach wartości dzielą się na trzy równe części, jak gdyby pierwsza [ósemka] zajmowała dwie trzecie czasu trwania ćwierćnuty, a druga jedną trzecią; wreszcie innym razem różnica jest jeszcze mniej wyczuwalna, powinna wynosić 3:2, a więc pierwsza zajmuje trzy piąte czasu trwania ćwierćnuty, a druga dwie piąte. W omówieniu szczegółów *airs* w rozdziale XXV odnaleźć można wiele spostrzeżeń dotyczących różnic między pierwszą a drugą ósemką.

<sup>64</sup> „[...] That is to say that particularly the bowed instruments must make their bow strokes dry, without drawing-out, and well detached or separated one from another”. Tamże, s. 171.

<sup>65</sup> Zob. P. Wiśniewski, dz. cyt., s. 46–47.

<sup>66</sup> „The first half-beat ought to have a dot”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 16.

<sup>67</sup> M. de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin*, Paryż 1702 [online], [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint\\_Lambert.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf) [dostęp: 28.07.2014].

<sup>68</sup> „When one must inequalize the notes, it is up to taste to decide whether they should be a little or strongly unequal. There are pieces where it is good to make them strongly unequal, and others where they should be less. Taste judges this, as in the case of tempo”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 17.

<sup>69</sup> M.D.J. Engramelle, *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*, Paryż 1775 [online], <http://books.google.co.uk/books?id=mSbEsMc2HaYC&dq=inauthor%3A%22Marie%20Dominique%20Joseph%20Engramelle%22&hl=pl&pg=PP9#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 28.07.2014].



w muzyce francuskiej końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, skojarzona była zawsze z jednym poziomem wartości rytmicznych, co odróżniało tę praktykę od ogólnoeuropejskiej praktyki nut mocnych i słabych<sup>75</sup>. Jean-Pierre Freillon-Poncin pisze w swoim traktacie<sup>76</sup>: „Metrum jest najpiękniejszą rzeczą, którą mamy w muzyce”<sup>77</sup>. Wynika stąd, że osiemnastowieczni muzycy doskonale zdawali sobie sprawę, jakim ułatwieniem są wypracowane przez nich reguły kodyfikujące powiązania metrum z praktyką *notes inégales*. W 1722 roku w anonimowym traktacie przypisywanym Borinowi<sup>78</sup> (autorowi znanemu jedynie z nazwiska), opisane są cztery rzeczy, które należy wiedzieć, aby prawidłowo uchwycić „nastrój danej *air* i we właściwym czasie wybijać miary”<sup>79</sup>: dobranie właściwego tempa, określenie liczby wartości w takcie i konstrukcji każdej miary oraz znajomość zasad precyzujących, które nuty są równe, a które nierówne. Wszystkie te czynniki determinowane są przez oznaczenie metryczne<sup>80</sup>. Loulié również uważał, że oznaczenia metryczne wskazywały na tempo danego utworu. Szybsze tempo określała większa dolna liczba oznaczenia taktowego wskazująca, która wartość nutowa była podstawą miary taktowej (co oznacza, że metrum  $\frac{3}{4}$  jest szybsze od  $\frac{3}{8}$ ), jednakże odstępstwa od tej reguły wkrótce stały się normą. Hotteterre w *L'Art de préluder* pisze, że skoro jedno i to samo metrum grane jest raz wolniej, raz szybciej, mądrze byłoby postąpić tak jak czynią to Włosi, którzy opisują tempo oznaczeniami słownymi<sup>81</sup>. Toussaint Bordet w swojej pracy<sup>82</sup> z 1755 roku zauważa, że kaprysem niektórych kompozytorów jest pisanie szybkich *airs* w metrum  $\frac{3}{8}$  (które zwyczajowo było wolnym metrum), natomiast inne, bardzo wolne, pisane są przez nich w metrum  $\frac{3}{4}$  (z reguły bardzo szybkim)<sup>83</sup>. Mimo tych nieścisłości w powiązaniu oznaczeń metrycznych z tempem danego utworu Antoine Dard<sup>84</sup> jeszcze w 1769 roku stopniował szybkość implikowaną przez oznaczenia metryczne w kolejności:  $2$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{2}{16}$ <sup>85</sup>.

<sup>75</sup> 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 metrum nieparzystym, 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.

<sup>76</sup> J.-P. Freillon-Poncin, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens*, Paryż 1700. Bibliothèque nationale de France, Collection: French books 1601–1700; 225.3 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58107m> [dostęp: 11.05.2012].

<sup>77</sup> „Meter is the most beautiful thing we have in music”. B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 3.

<sup>78</sup> Borin, *La Musique theorique et pratique dans son ordre naturel: nouveaux principes par Mr \*\*\*\*\*, auteur de l'Art de la danse*, Paryż 1722 [online], <http://books.google.pl/books?id=cokyQAAMAAJ&pg=PT14&ots=iqgQjwGma&dq=Borin%2C%20La%20Musique%20theorique%20et%20pratique&hl=pl&pg=PP9#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>79</sup> „[...] Catch the spirit of an air and to beat the time exactly”. B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 3.

<sup>80</sup> Tamże, s. 3.

<sup>81</sup> Tamże, s. 7.

<sup>82</sup> 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*, Paryż 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](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].

<sup>83</sup> B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 7.

<sup>84</sup> A. Dard, *Nouveaux principes de musique: qui seuls doivent suffire pour l'apprendre parfaitement*, Paryż 1769.

<sup>85</sup> B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 7.

Znaczna większość autorów francuskich pisze, że w metrum  $\text{C}$  ósemki grane są równo, natomiast szesnastki są alterowane, jednakże według Abbé Démoza de la Salle i Antoine'a Josepha Dumasa<sup>86</sup>, kiedy szesnastki nie występują, alterowane są ósemki. Praktyka ta koresponduje z wcześniejszymi przykładami u Niversa, Gigaulta i Julliena, u których znajdujemy przykłady alterowanych ósemek w metrum  $\text{C}$ <sup>87</sup>. Michel Corrette<sup>88</sup> dodaje natomiast, że szesnastki w szybkich częściach *allegro* i *presto* w sonatach i koncertach również były grane równo. Większość autorów zauważa, że metrum  $\text{C}$  jest taktowane na cztery w tempie umiarkowanym lub wolnym, istnieją jednak źródła świadczące o wykonywaniu go szybko przy wybijaniu czterech wartości w takcie – *à quatre tems* [sic!] *legers*<sup>89</sup>.

Metrum  $\text{C}$  według Hotteterre'a i Montéclaira było szybsze niż metrum  $\text{C}$  i wolniejsze niż metrum  $\text{2}$ . Taktowano je na cztery szybkie lub dwa wolne uderzenia. W źródłach zebranych i analizowanych przez Fredericka Neumanna<sup>90</sup>, które przytacza Stephen E. Hefling, można zauważyć, że gdy metrum  $\text{C}$  taktowane jest na dwa, alterowane są ósemki, natomiast gdy taktowane jest na cztery – należy alterować szesnastki. Metrum  $\text{C}$  taktowane na cztery, używane zarówno przez kompozytorów francuskich, jak i przez włoskich, niemieckich i angielskich, charakteryzowało się obfitością nierówno wykonywanych szesnastek. Corrette pisze, że tak jak w przypadku metrum  $\text{C}$ , również w  $\text{C}$ , w bardzo szybkich częściach sonat i koncertów, szesnastki wykonywano równo. W utworach kompozytorów francuskich w metrum  $\text{C}$ , taktowanym na dwa, szesnastki występowały rzadko, a ósemki były wykonywane nierówno, podobnie jak w metrum  $\text{2}$ . Według Hotteterre'a ósemki wykonywane równo i szybko występowały w tym metrum w kompozycjach autorów włoskich, zwłaszcza w częściach *Fuga da Capella*, *Alla breve* oraz *Tempo di Gavotta*<sup>91</sup>.

Metrum  $\text{2}$  taktowane na dwa było oznaczeniem metrycznym używanym we francuskich *airs*. Nie znajdujemy przykładów tego metrum w muzyce włoskiej; wartościami alterowanymi były ósemki. Według Hotteterre'a kompozycje w tym metrum grano żywo, wyraźnie artykułując wartości<sup>92</sup>.

Metrum  $\frac{\text{2}}{\text{4}}$  według François Davida<sup>93</sup>, było szybsze niż  $\text{2}$ . Hotteterre pisze o nim: „ósemki są tu zazwyczaj równe, a szesnastki punktowane [alterowane rytmiczne]. Jest to metrum odpowiednie dla lekkich w charakterze *Airs*, w których wartości grane są oddzielnie”<sup>94</sup>. Corrette twierdził, że to metrum, taktowane na dwa, było włoskim odpowiednikiem francuskiego oznaczenia  $\text{2}$ , i znowu – podobnie jak przy metrum  $\text{C}$  i  $\text{C}$  – zastrzega, że w bardzo szybkich tempach szesnastki grano równo.

<sup>86</sup> A.J. Dumas, *L'art de la musique enseigné et pratiqué par la nouvelle methode du bureau typographique*, Paryż 1753.

<sup>87</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 29.

<sup>88</sup> 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 jouer a livre ouvert les sonates et concert*, Paryż 1735.

<sup>89</sup> „Others indicate that  $\text{C}$  can also be a measure of four quick beats (*à quatre tems legers*)”.

<sup>90</sup> S.E. Hefling, dz. cyt., s. 29.

<sup>91</sup> F. Neumann, *The French Inégales, Quantz, and Bach*, „Journal of the American Musicological Society” 18, 1965, nr 3, s. 313–358.

<sup>92</sup> B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 11.

<sup>93</sup> Tamże, s. 14.

<sup>94</sup> F. David, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant*, Paryż 1737 [online], <https://ia601601.us.archive.org/19/items/mthodenouvelleou00davi/mthodenouvelleou00davi.pdf> [dostęp: 28.07.2014].

<sup>94</sup> „The eights are equal, ordinarily, and the sixteenth pointed. This meter suits airs that are light and detached [*piqués*]”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 172.

Metrum  $\frac{4}{8}$  według Saint-Lamberta było bardzo szybkie, a Hotteterre twierdzi, że niektórzy kompozytorzy używali je zamiast  $\frac{2}{4}$ . Taktowano je na dwa; ósemki grano równo, natomiast szesnastki alterowano tylko nieznacznie z powodu przeważnie bardzo szybkiego tempa<sup>95</sup>.

Metrum  $\frac{3}{2}$  według Hotteterre'a spotykano w wolnych, patetycznych, czułych, delikatnych i sentymentalnych częściach utworów i taktowano na trzy. Alterowano w nim ćwierćnuty, gdy były najdrobniejszymi występującymi wartościami, natomiast jeżeli były nimi ósemki, to one, a nie ćwierćnuty, podlegały alteracji<sup>96</sup>.

Metrum  $\mathfrak{3}$  było najczęstszym oznaczeniem metrycznym francuskich *airs*. Nie stosowali go kompozytorzy włoscy, dla których podstawowym metrum trójdzielnym było  $\frac{3}{4}$ ; francuscy kompozytorzy używali jednak zarówno oznaczeń  $\mathfrak{3}$ , jak i  $\frac{3}{4}$ . W kompozycjach francuskich zapisywanych w metrum  $\mathfrak{3}$  szesnastki występowały rzadko lub nie spotykało się ich wcale. Brossard pisał, że tempo tego metrum zwykle było żywe, według Freillona-Ponceina metrum  $\mathfrak{3}$  było szybsze niż  $\frac{3}{4}$ , lecz Hotteterre twierdził, że w metrum  $\mathfrak{3}$  tempo mogło być zarówno bardzo szybkie, jak i bardzo wolne. W umiarkowanych i wolnych tempach taktowano je na trzy, a w najszybszych – na raz i trzy w takcie. Przeważnie alterowano tu ósemki, jednak według Hotteterre'a grano je równo, jeżeli melodia opierała się na skokach interwałowych lub gdy obok ósemek występowały szesnastki<sup>97</sup>.

Metrum  $\frac{3}{4}$  było najczęściej używanym przez kompozytorów włoskich metrum trójdzielnym, natomiast francuscy kompozytorzy używali je w utworach imitujących styl włoski, rezerwując metrum  $\mathfrak{3}$  dla *airs* w stylu francuskim. Dla Brossarda  $\frac{3}{4}$  było najodpowiedniejsze dla utworów delikatnych i czułych. Freillon-Poncein pisze, że  $\frac{3}{4}$  było szybsze niż  $\frac{3}{2}$ , lecz wolniejsze niż  $\mathfrak{3}$ , natomiast Hotteterre uważa, że używano je w utworach zarówno bardzo szybkich, jak i bardzo wolnych. Metrum  $\frac{3}{4}$  taktowano na trzy lub na raz i trzy w takcie, przeważnie obficie występowały w nim szesnastki, które grano nierówno. Ósemki wykonywano wtedy równo, co potwierdza Bordet, jednakże Hotteterre, Montéclair i Mussard pisali, że ósemki czasem grano nierówno – prawdopodobnie tylko wtedy, gdy nie występowały szesnastki. Corrette, podobnie jak przy metrum  $\mathfrak{C}$ ,  $\mathfrak{C}$  i  $\frac{2}{4}$ , zastrzega, że szesnastki grano równo w bardzo szybkich tempach (*allegro* i *presto*) części sonat i koncertów<sup>98</sup>.

Metrum  $\frac{3}{8}$  było według Freillona-Ponceina szybsze niż najszybsze tempo w metrum  $\mathfrak{3}$  oraz taktowane raz na takt. Czasami występowało w tempie trochę wolniejszym, taktowane na raz i trzy w takcie, a według Hotteterre'a używano je czasem w wolnych częściach i taktowano na trzy. Ósemki w tym metrum były równe, szesnastki natomiast alterowano jedynie nieznacznie, ze względu na szybkie tempo<sup>99</sup>.

Metrum  $\frac{6}{8}$  było z reguły wolniejsze niż  $\frac{6}{8}$  oraz taktowano dwie miary na takt. Tańce *loure* zapisywane w tym takcie trójdzielnym złożonym taktowano na pierwszą i trzecią oraz czwartą i szóstą miarę taktu (czyli tak jak złączone ze sobą dwa takty trójdzielne proste, np.  $\frac{3}{4}$  taktowane na raz i trzy). Według Corrette'a metrum to było powszechne w muzyce francuskiej oraz w angielskich *vaudevilles*, jednak rzadko spotykane w muzyce włoskiej. Dodaje on także, że *airs* zapisane w  $\frac{6}{8}$  powinny być grane w bardzo dostojnym charakterze<sup>100</sup>. W tym metrum wartościami alterowanymi były ósemki.

<sup>95</sup> B. Bang-Mater, dz. cyt., s. 17.

<sup>96</sup> Tamże, s. 18.

<sup>97</sup> Tamże, s. 19.

<sup>98</sup> Tamże, s. 22.

<sup>99</sup> Tamże, s. 24.

<sup>100</sup> „ $\frac{6}{8}$  *airs* were played in a noble manner, he [Corrette] wrote”. Tamże, s. 26.

Metrum  $\frac{6}{8}$  było według Freillona-Ponceina szybsze niż  $\frac{6}{4}$  oraz taktowane na dwa. Hotteterre pisze, że metrum tego używano często w różnych typach utworów, lecz według niego najbardziej nadawało się ono do tańców *gigue*. W metrum  $\frac{6}{8}$  pisano również wolne części, zwłaszcza w połowie XVIII wieku. Alterowanymi wartościami były niezależnie od tempa szesnastki; ósemki grano równo. Montéclair używa alternatywnego znaku  $\mathfrak{2}$  dla metrum  $\frac{6}{8}$ , zastrzegając jednak, że robi to tylko wtedy, gdy na każdą połowę taktu przypadają trzy ósemki<sup>101</sup>.

Metrum  $\frac{12}{8}$  według Hotteterre'a i Corrette'a najczęściej spotykano w tańcach *gigue*. Taktowano je na cztery, ósemki grano równo, szesnastki zaś alterowano<sup>102</sup>.

Metrum  $\frac{9}{8}$  taktowano na trzy; ósemki grano w nim równo, szesnastki podlegały natomiast alteracji. Według Corrette'a metrum to używano często we włoskich tańcach *gigue* i częściach *presto*, lecz rzadko można było je spotkać w muzyce francuskiej. Tutaj również dla notacji metrum  $\frac{9}{8}$  Montéclair używa alternatywnego znaku  $\mathfrak{3}$ , ale tylko wówczas, gdy każda taktowana miara zawiera trzy ósemki<sup>103</sup>.

## Podsumowanie

Artykuł ten jest stosunkowo krótkim ujęciem niezwykle znaczącego i rozległego zagadnienia wykonawczego muzyki francuskiej końca XVII i w XVIII wieku. Alteracja rytmiczna jest dobrze udokumentowaną w źródłach francuską praktyką wykonawczą, która również we współczesnej nomenklaturze funkcjonuje pod nazwą *notes inégales*. Przeważnie termin ten odnosi się do nierównego wykonywania wartości rytmicznych grupowanych w pary, w których pierwszą z nich grano dłużej niż drugą, a bardzo rzadko stosowano również wariant, w którym to pierwsza wartość była skracana na rzecz drugiej. Stosowali ją najczęściej XVIII-wieczni wykonawcy francuscy w pochodach ósemkowych w ruchu sekundowym. Według wielu autorów omawiających kwestię alteracji rytmicznych, proporcja czasu trwania dłuższej wartości do krótszej wynosiła 2:1 lub była nawet mniejsza (3:2, 7:5 lub nawet 9:7), jednakże ilość źródeł – a co za tym idzie, także wyjątków od tej reguły – wskazuje, że czasami dopuszczano nawet proporcję wartości 3:1.

Jak jednak współczesny muzyk, oderwany od tradycji wykonawczej tamtej epoki, może wyrobić u siebie poczucie „dobrego smaku”, który dla większości ówczesnych autorów traktatów był głównym wyznacznikiem granic determinujących użycie większej lub mniejszej proporcji alteracji rytmicznej?

Według Betty Bang-Mater można tego dokonać poprzez wnikliwie studiowanie źródeł historycznych oraz eksperymentowanie z muzyką epoki i wypróbowywanie wszystkich możliwych sposobów podejścia do dzieła muzycznego. Wyrabiając naszą wrażliwość i intuicję muzyczną w ten sposób, małymi krokami można osiągnąć poziom muzycznej ekspresji, który nie jest już jedynie eksperymentem, a wykonaniem posiadającym wszystkie walory pozwalające uznać je za wykonanie artystyczne. Autor uważa, że jedna z ostatnich uwag Stephena E. Heflinga z zakończenia jego książki najlepiej oddaje również jego subiektywne odczucia w odniesieniu do wszystkich aspektów wykonawczych składających się na artystyczne wykonanie utworu muzycznego w sposób historycznie poinformowany:

<sup>101</sup> Tamże, s. 28.

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> Tamże, s. 29.



Zadaniem dla uczonych i artystów wykonawców jest zaprzestanie polemik i wchłonięcie tego, co już wiemy o alteracjach rytmicznych oraz kontynuowanie procesu rekonstrukcji historycznej i realizacji artystycznej poprzez świadome wykonawstwo oraz krytyczne spostrzeżenia<sup>104</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła historyczne

- Anonim, *Maniere de toucher l'orgue dans toute la proprete et la delicatesses qui est en usage aujourdhy à Paris*, Bibliothèque de l'Arsenal of Paris, F-Pa Ms. 3042 fols. 100–119, Paryż ok. 1685.
- Bacilly Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui concerne le chant françois. Ouvrage fort utile à ceux qui aspirent à la méthode de chanter, surtout à bien prononcer les paroles avec toute la finesse et toute la force nécessaire; et à bien observer la quantité de syllabes, et ne point confondre les longues et les breves; suivant les règles qui en sont établies dans ce traité*, Paryż 1668 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP224881-SIBLEY1802.14447.d301-Remarques\\_Curieuses\\_pt1.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP224881-SIBLEY1802.14447.d301-Remarques_Curieuses_pt1.pdf) [dostęp: 28.07.2014] oraz: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP224882-SIBLEY1802.14447.0e70-Remarques\\_Curieuses\\_pt2.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP224882-SIBLEY1802.14447.0e70-Remarques_Curieuses_pt2.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- 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*, Paryż 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](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].
- Borin, *La Musique theorique et pratique dans son ordre naturel: nouveaux principes par Mr \*\*\*\*\**, auteur de l'Art de la danse, Paryż 1722 [online], <http://books.google.pl/books?id=cokyAQAAAMAJ&lpg=PT14&ots=iqgQjjwGma&dq=Borin%2C%20La%20Musique%20theorique%20et%20pratique&hl=pl&pg=P9#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 28.07.2014].
- Bourgeois Loys, *Le droict chemin de musique compose par Loys Bourgeois. Avec la manière de chanter les Pseaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au 34. de nouveau mis en chant, et aussi le cantique de Siméon*, Genewa 1550 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP139120-PMLP264154-le\\_droict\\_chemin\\_de\\_musique.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP139120-PMLP264154-le_droict_chemin_de_musique.pdf) [dostęp: 26.07.2014].
- Brossard Sébastien de, *Dictionnaire de Musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique : A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux & de plus nécessaire à savoir, seconde édition*, Paryż 1703 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard\\_dictionnaire\\_de\\_musique.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Caccini Giulio, *Le nuove musiche*, Wenecja 1602 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemsvichedi00cacc.pdf> [dostęp: 28.07.2014].
- Cerone Pedro, *El melopeo y maestro*, Neapol 1613 [online], [http://imslp.org/wiki/El\\_melopeo\\_y\\_maestro\\_%28Cerone,\\_Pietro%29](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_%28Cerone,_Pietro%29) [dostęp: 28.07.2014].
- Couperin François, *Pièces de clavecin, Premier livre*, Paryż 1725, s. 75 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin\\_-\\_Premier\\_Livre\\_\\_1725\\_.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin_-_Premier_Livre__1725_.pdf) [dostęp: 19.07.2014].

<sup>104</sup> „The task remaining for scholars and performers is to cease polemicizing, absorb what we now know about rhythmic alteration, and continue the proces of historical reconstruction and artistic realization through informed performance and critical observation”. S.E. Hefling, dz. cyt., s. 160.

- Couperin François, *L'Art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, organiste du Roi*, Paryż 1716 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin\\_-\\_L\\_art\\_de\\_toucher\\_le\\_clavecin\\_-1716-.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- David François, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant*, Paryż 1737 [online], <https://ia601601.us.archive.org/19/items/mthodenouvelleou00davi/mthodenouvelleou00davi.pdf> [dostęp: 28.07.2014].
- Démoz de la Salle Abbé, *Méthode de musique selon un nouveau système très-court, très-facile & très-sûr*, Paryż 1728 [online], <http://books.google.pl/books?id=UmUPiBQHPEQC&dq=inauthor%3A%22Démóz%20de%20La%20Salle%22&hl=pl&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 28.07.2014].
- Duval Pierre, *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à charter juste avec goût et précision*, Paryż 1775.
- Engramelle Marie Dominique Joseph, *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*, Paryż 1775 [online], <http://books.google.co.uk/books?id=mSbEsMc2HaYC&dq=inauthor%3A%22Marie%20Dominique%20Joseph%20Engramelle%22&hl=pl&pg=PP9#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 28.07.2014].
- Fouquet Pierre-Claude, *Les Caractères de la Paix pièces de clavecin oeuvre première*, Paryż 1749 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064183t> [dostęp: 28.07.2014].
- Freillon-Poncein Jean-Pierre, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*, Paryż 1700. Bibliothèque nationale de France, Collection. French books 1601–1700; 225.3 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58107m> [dostęp: 11.05.2012].
- Frescobaldi Girolamo, *Toccate e partite d'inavolatura di cimbalo libro primo*, wyd. 2, Rzym 1616 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi\\_-\\_Toccate\\_e\\_Partite\\_\\_Libro\\_1.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP108992-PMLP87285-Frescobaldi_-_Toccate_e_Partite__Libro_1.pdf) [dostęp: 28.07.2014] oraz: Rzym 1637 [online], [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/69/IMSLP323533-PMLP347324-Frescobaldi\\_-\\_Toccate\\_d\\_intavolatura\\_di\\_cimbalo\\_et\\_organ\\_\\_Libro\\_Po\\_\\_Colour\\_\\_BSB-.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/69/IMSLP323533-PMLP347324-Frescobaldi_-_Toccate_d_intavolatura_di_cimbalo_et_organ__Libro_Po__Colour__BSB-.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Gigault Nicolas, *Livre de musique pour l'orgue*, Paryż 1685 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010079z> [dostęp: 28.07.2014].
- 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 à bec, haubois, & muzettes*, Paryż 1719. Wyd. faksymilowe, red. Marcello Castellani, Florencia 1999 oraz: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart\\_de\\_preluder2\\_hotteterre.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Jullien Gilles, *Premier Livre d'orgue*, Paryż 1690 [online], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010325f> [dostęp: 28.07.2014].
- Loulié Étienne, *Éléments ou principes de Musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très-court, et divisez en trois parties*, Paryż 1698, s. 72. Bayerische Staatsbibliothek, Mus.th. 2120 [online], [http://books.google.pl/books?id=TDhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pl/books?id=TDhDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [dostęp: 7.08.2012].
- Marpurg Friedrich Wilhelm, *Pieces de clavecin*, Paryż ok. 1741–48 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP299891-PMLP271014-Marpurg\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_\\_d\\_\\_di\\_\\_es\\_a\\_Monseigneur\\_Lallemant.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP299891-PMLP271014-Marpurg_-_Pieces_de_Clavecin__d__di__es_a_Monseigneur_Lallemant.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Montéclair Michel Pignolet de, *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paryż 1736, s. 21 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes\\_de\\_musique.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes_de_musique.pdf) [dostęp: 19.07.2014].
- Nivers Guillaume-Gabriel, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église*, Paryż 1665 [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/da/IMSLP109444-PMLP222387-Nivers.pdf> [dostęp: 28.07.2014].

- Nivers Guillaume-Gabriel, *Livre d'orgue des huit tones de l'église*, Paryż 1675 [online], [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP109442-PMLP156469-Nivers\\_3.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP109442-PMLP156469-Nivers_3.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Rousseau Jean, *Traité de la viole*, Paryż 1687 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/87/IMSLP42311-PMLP91798-rousseau\\_traite\\_de\\_la\\_viole\\_1687.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/87/IMSLP42311-PMLP91798-rousseau_traite_de_la_viole_1687.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Saint-Lambert M. de, *Les principes du clavecin*, Paryż 1702 [online], <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint-Lambert.pdf> [dostęp: 28.07.2014].
- Santa Maria Tomás de, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumēto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiēpo, y con poco trabajo, facilmēte se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminēte musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Iuan de Cabeçon, su hermano*, Valladolid 1565 [online], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Primer.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Primer.pdf) [dostęp: 28.07.2014] oraz: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Segundo.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf) [dostęp: 28.07.2014].
- Torlez C., *Methodes de musique*, Paryż ok. 1775.
- Vauge, *L'Art d'apprendre la Musique, exposé d'une Manière nouvelle et intelligible par une Suite de Leçons qui se servent successivement de préparation*, Paryż 1733.
- Opracowania**
- Bang-Mater Betty, *Interpretation of French Music from 1675–1775 for Woodwind and Other Performers*, Nowy Jork 1973.
- Hefling Stephen E., *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting*, Nowy Jork 1993.
- Houle George, *Meter in Music 1600–1800: Performance, Perception and Notation*, Bloomington 2000.
- Ranum Patricia M., *A Fresh Look at French Wind Articulations*, „American Recorder” XXXIII, grudzień 1992, nr 4, s. 9–16, 39.
- Ranum Patricia M., *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](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.