

MAGDALENA PILCH

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wibracja w świetle historycznych szkół fletowych – świadomie wykonywany ozdobnik, wyraz emocji czy mechaniczna maniera?

1. WIBRACJA FLETOWA WSPÓŁCZEŚNIE

Wibrację na flecie współczesnym rozumiemy zazwyczaj jako regularne wahania wysokości dźwięku wynikające ze zmian ciśnienia powietrza. Dla wielu muzyków ten efekt jest tak integralnie związany z dźwiękiem, że rozpatrywanie go jako osobnego zjawiska jest trudne, czy wręcz niemożliwe. Niektórzy autorzy próbują nawet precyzyjnie określić prędkość i gęstość wibracji: na przykład Nancy Toof w *The Flute Book*¹ twierdzi, że wysokość dźwięku oscyluje naprzemiennie w górę i w dół w granicach ćwierćtonu, a w czasie jednej sekundy powinno pojawić się od czterech do sześciu takich wychyleń. Wiążą się z nimi również niewielkie zmiany głośności, a nawet barwy: wraz ze wzrostem prędkości strumienia powietrza dźwięk staje się wyższy i głośniejszy, a jego barwa jaśniejsza; wraz z osłabieniem prędkości strumienia powietrza dźwięk staje się niższy, cichszy a zarazem bardziej matowy². Amerykański flecista i pedagog – John Wion – zaleca studentom ćwiczenie wibracji w przedziale metronomicznym 84–96, przy czym na jedno uderzenie metronomu powinny przypadać cztery impulsy. Ten sam autor zauważa, że wielcy fleciści francuscy z początku XX wieku (m.in.: Philippe Gaubert, Marcel Moyse) wibrowali

¹ N. Toff, *The Flute Book*, New York 1996, s. 106.

² *Ibidem*, s. 106.

dużo wolniej i dyskretniej niż wielu współczesnych wykonawców, o czym można się przekonać, słuchając zachowanych nagrań³.

Przy wibracji zaangażowane są te same mięśnie, które kontrolują oddech. Napinanie i rozluźnianie mięśni brzucha i przepony powoduje zmiany ciśnienia powietrza wychodzącego z płuc, które wywołują również delikatne ruchy strun głosowych. Nancy Toff wyróżnia trzy współczesne szkoły wibracji⁴. Pierwsza z nich zakłada, że jest to naturalna, spontanicznie pojawiająca się część dźwięku i jako taka nie może, czy wręcz nie powinna być sztucznie wyćwiczona⁵. Według drugiej szkoły wibracja jest zjawiskiem wyuczonym i podlegającym ścisłej kontroli. Trzecia szkoła zajmuje pozycję pośrednią: według niej niektórzy fleciści posiadają wibrację naturalną, a inni muszą się jej od podstaw nauczyć, przy czym ci, którzy wibrują naturalnie, mogą ją jeszcze ulepszać i uczyć się świadomie ją kontrolować⁶.

Zalecany dzisiaj wstępem do opanowania wibracji są zazwyczaj ćwiczenia polegające na kontrolowanych, rytmizowanych impulsach z przepony na jednym długim dźwięku⁷. Autorzy współczesnego podręcznika

³ Por. <http://www.johnwion.com/vibrato.html> (dostęp: 25.08.2014).

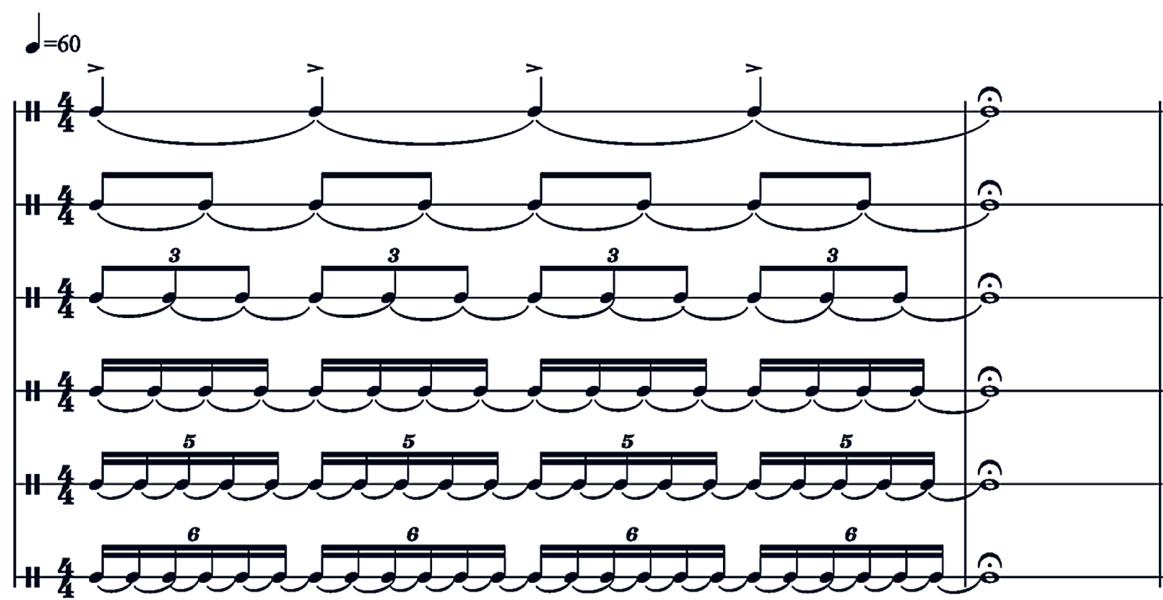
⁴ N. Toff, *op. cit.*, s. 107.

⁵ Ten pogląd był właściwy w drugiej połowie XX wieku dla reprezentantów szkoły francuskiej, wywodzącej się od Marcela Moyse'a (1889–1894), takich jak Adrien Girard (*Histoire et Richesses de la Flûte*, Paris 1953), René Le Roy (*Traité de la Flûte*, Paris 1966); por. J. Gärtner, *Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten*, Regensburg 1974, s. 55.

⁶ Biorąc pod uwagę współczesne podręczniki gry na flecie, trudno jest jednoznacznie odróżnić reprezentantów drugiej i trzeciej szkoły. Żaden współczesny podręcznik nie zaleca stosowania czystej, mechanicznej, gardłowej wibracji, która jest podobna do powtarzania sylaby „ach” bez głosu. Potencjalnym niebezpieczeństwem tej metody jest bowiem zaciśnięcie gardła i zmniejszenie wolumenu dźwięku, a także powstanie niepożądanego efektu niekontrolowanej, „koziej” wibracji. Generalnie uczniom i studentom zalecane są ćwiczenia kontrolowanej metronomicznie krtaniowo-przeponowej wibracji oddechowej, przy założeniu, że uczeń dysponuje już dobrze ukształtowanym, ładnie brzmiącym i stabilnym intonacyjnie dźwiękiem (por. przykład 1). Trevor Wye w czwartej części *Practise Book for the Flute*, London 1983 (niemieckie wydanie *Flöte üben aber richtig*, Frankfurt 1983, s. 19) zwraca uwagę na fakt, że pożądanym byłoby, żeby flecista miał wrodzoną umiejętność właściwej wibracji, ale w rzeczywistości zdecydowana większość muzyków musi sobie zadać trud jej opanowania poprzez odpowiednie ćwiczenia. Ten sam autor zaleca współczesnym flecistom oszczędną wibrację, lub nawet rezygnację z jej stosowania w muzyce XVIII wieku i w muzyce orkiestrowej.

⁷ Podobny sposób ćwiczenia zaleca m.in. Peter-Lukas Graf w *Check-up*, Kraków 1998, s. 42–43.

Querflöten – Workshop 1, w podrozdziale poświęconym wibracji zauważają, że „o ile w czasach baroku wibracji używano jako ozdobnika na pojedynczych dźwiękach, o tyle dzisiaj wibracja jest częścią składową barwnego, intensywnego, żywego dźwięku”⁸, ale „w każdym wypadku należy odradzać używanie wynikającej z przyzwyczajenia permanentnej wibracji”⁹.



Przykład 1. Ćwiczenie wibracji oddechowej według podręcznika E. Weinzierl, E. Wächter, *Querflöten – Workshop 1*, s. 22

W tym miejscu można zadać sobie pytanie, jakie podejście do wibracji mają współcześni fleciści, w tym działający w Polsce. Z doświadczenia autorki wynika, że nadal częstym zjawiskiem jest permanentna, intensywna wibracja, niezależna od epoki, stylu i charakteru wykonywanych utworów i niepowiązana z emocjonalnymi uwarunkowaniami wykonawcy. Wdrażanie tego nawyku rozpoczyna się zwykle w trakcie pierwszego etapu edukacyjnego: dziecku już w drugiej albo trzeciej klasie wpaja się przekonanie, że ładny dźwięk to dźwięk intensywnie wibrowany. Na różnego rodzaju przesłuchaniach i konkursach regionalnych i ogólnopolskich

⁸ „[...] während in der Barockzeit das Vibrato als Verzierung von Einzeltönen eingesetzt wurde, ist heute das Vibrato meistens Bestandteil eines farbigen, intensiven, lebendigen Tones”. E. Weinzierl, E. Wächter, *Querflöten – Workshop 1*, München 1990, s. 21.

⁹ „[...] von einem gewohnheitsmäßigen Dauervibrato ist auf alle Fälle abzuraten”. Tłumaczenie wszystkich cytatów zamieszczonych w niniejszym tekście zostało dokonane przez autorkę. *Ibidem*.

można usłyszeć, jak edukowani w Polsce młodzi fleciści nawet dostrajając się do fortepianu, podają wibrowany dźwięk a^1 lub a^2 , co – z uwagi na cykliczne odchylenia wysokości w górę i w dół – w oczywisty sposób staje się źródłem wielu problemów intonacyjnych.

Granie prostych dźwięków kształtowanych na sposób *messa di voce* (czyli *crescendo–diminuendo*) sprawia też trudności niektórym młodym flecistom, absolwentom szkół średnich i wyższych w specjalności flet poprzeczny, którzy rozpoczynając naukę gry na poprzecznym flecie barokowym, nagle zostają pozbawieni możliwości (czy też wręcz konieczności) permanentnej wibracji. Z jednej strony często czują się oni nieco zdezorientowani i nie potrafią w dynamiczny i interesujący sposób ukształtować długich dźwięków; z drugiej strony, pod wpływem rozwijającego się intensywnie w naszym kraju ruchu historycznego wykonawstwa muzyki dawnej, a także powszechnej dostępności różnych nagrań, wielu flecistów doszło do wniosku, że w utworach barokowych nie powinno się wibrować i z większym lub mniejszym powodzeniem usiłują się tej zasady trzymać.

Niniejszy artykuł stanowi próbę ukazania kontekstu wibracji fletowej w XVIII wieku. Głównym źródłem informacji będą najważniejsze szkoły fletowe z tego okresu. Mimo że ich autorzy nie posługiwali się słowem „wibracja”, to jednak mniej lub bardziej dokładnie opisywali techniki i okoliczności zastosowania jej różnych odmian.

Współcześnie temat wibracji fletowej w kontekście historycznym jest stosunkowo nowy i poruszało go niewielu autorów. Nie istnieją żadne polskojęzyczne publikacje poświęcone temu zagadnieniu, a spośród wydawnictw zagranicznych wymienić można tylko kilka pozycji, które w dużej mierze dotyczą wibracji fletowej w minionych wiekach. Należy tu wspomnieć przede wszystkim o obszernych publikacjach Marii Bani: *Sweetenings and Babylonisch Gabble. Flute Vibrato and Artikulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries*¹⁰ i Grety Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*¹¹. Informacje na temat wibracji fletowej w kontekście innych szkół instrumentalnych w okresie ok. 1750–1900 roku można

¹⁰ M. Bania, *Sweetenings and Babylonisch Gabble. Flute Vibrato and Artikulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries*, Gothenburg 2008. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/17310> (dostęp: 31.05.2014), s. 1–122.

¹¹ G. Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz 2004. Ta pozycja dotyczy wibracji wokalne i instrumentalnej w okresie baroku. Wibracji na instrumentach dętych drewnianych w kontekście historycznych traktatów poświęcone są obszerne fragmenty,

odnaleźć też w czternastym rozdziale książki Clive’a Browna *Classical & Romantic Performing Practice*¹².

W całości problematyce wibracji fletowej poświęcona jest książka Jochena Gärtnera *Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten* (Regensburg 1974). W tej ostatniej pozycji zainteresowany czytelnik znajdzie obszerną anatomiczno-fizjologiczną analizę powstawania oddechowej wibracji fletowej, z pomiarami jej częstotliwości i opisem ćwiczeń włącznie. Część poświęcona historycznemu kontekstowi wibracji jest w tej publikacji stosunkowo niewielka, aczkolwiek w zakresie muzyki XX wieku stanowi cenne uzupełnienie informacji dotyczących wibracji fletowej w poprzednich wiekach, umieszczonych w publikacjach Marii Bani i Grety Moens-Haenen.

2. WIBRACJA FLETOWA W XVI I XVII WIEKU

Poprzeczny flet barokowy narodził się we Francji na przełomie XVII i XVIII wieku¹³, a pierwsza w historii szkoła gry na jednoklapowym flecie poprzecznym, czyli *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d’Allemagne de la Flute à Bec ou Flute Douce et du Haut-Bois* Jacques’a-Martina Hotteterre’a (1674–1763), została wydana dopiero w 1707 roku w Paryżu¹⁴. Dzisiaj nie jest łatwo jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie: czy, w jaki sposób i z jaką intensywnością wibrowano na wcześniejszych, pozbawionych klap, jednocześnie lub dwuczęściowych fletach poprzecznych.

W *Musica Instrumentalis deudsch* Martina Agricoli (Wittenberg 1529), w ustępie dotyczącym fletów poprzecznych, znajdujemy wierszowaną zachętę do grania „z drżącym oddechem” („mit zitternem Odem”), który to sposób grania ma bardzo upiększać melodie wykonywane na wszelkich

s. 83–124, 137. Autorka omawia też zagadnienie powiązania wibracji z interpretacją i stylistyką.

¹² C. Brown *Classical & Romantic Performing Practise*, Oxford 1999, s. 517–557.

¹³ Por. J. Solum, *The Early Flute*, Oxford 1992, s. 34–41; A. Powell, *The Flute*, London 2002, s. 63–80.

¹⁴ Wydanie polskie: J.-M. Hotteterre, *Zasady gry na flecie poprzecznym, flecie podłużnym i na oboju*, tłum. M. Pilch, Łódź 2013.

instrumentach dętych¹⁵. W czwartym wydaniu traktatu (1545) Agricola dodatkowo stawia flecistom za wzór manierę gry polskich skrzypków¹⁶.

W źródłach z przełomu XVI i XVII wieku ciągła vibracja najlepiej udokumentowana jest w kręgu niemieckojęzycznym – opisywano ją przede wszystkim w odniesieniu do śpiewu, a zwłaszcza do chórów chłopięcych¹⁷. Wydaje się, że w instrumentalnej muzyce baroku dość szybko zaczęto odchodzić od dawniejszego sposobu zastosowania vibracji na rzecz powiązania jej – jako świadomie wykonywanego ozdobnika – z określonym afektem. Mogą o tym świadczyć wzmianki dotyczące gry na lutni zawarte w traktatach Marina Mersenne’a (*Harmonie universelle*, Paris 1636) i Thomasa Mace’a (*Musick’s Monument*, London 1676), których autorzy sugerują, że w dawniejszych czasach używano vibracji w sposób ciągły, ale wyszło to już z mody i należy używać jej raczej oszczędnie¹⁸.

Co ciekawe, z XVII wieku nie zachowały się praktycznie żadne wzmianki na temat upiększania, czy też ożywiania dźwięku instrumentów dętych za pomocą stałej vibracji oddechowej. Znane natomiast są różne opisy vibracji palcowej, związane przede wszystkim z techniką gry na fletach podłużnych¹⁹. Z tego okresu pochodzą też informacje mogące świadczyć o stosowaniu na instrumentach dętych rytmizowanej vibracji oddechowej imitującej tremolo organowe²⁰, który to efekt zostanie przybliżony w dalszej części niniejszego artykułu.

¹⁵ „Auch wiltu haben den grund und bodem/So lern pfeiffen mit zitterndem odem/Denn es den gesang gantz sere zyret/Auff allen pfeiffen wie man hofiret”. Cyt. za: G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 83. Pisownia cytatu jest oryginalna.

¹⁶ „Auch sey im Pfeiffen darauf gsind/Das du blest mit zitterndem wind/Dann gleich wie hernach wird gelahrt/Von der Polischen Geigen art./Das/das Zittern den gesang zirt/Also wirds auch allhie gespürt”. Cyt. za *ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 157–161.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 157.

¹⁹ O vibracji palcowej na fletach podłużnych pisali, m.in.: G. van Blankenburgh w *Onderwyzynghe Hoemen alle de Toonen en halve Toonen, die meest gebruykelyck zyn, op de Handt-Fluyt Zal konnen t’eenemael zuyver Blaezen*, Amsterdam 1654; J. Hundgebut w *A Vademecum for the Lovers of Musick*, London 1683; H. Salter w *The Gentel Companion*, London 1683. Wibrację palcową na cynku opisywał B. Bismantova w *Compendio Musicale*, Ferrara 1677. Zob. też. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 83–95.

²⁰ Ten efekt opisywany był przez teoretyków w XVII wieku przez autorów traktatów odnoszących się do śpiewu i do gry na instrumentach smyczkowych (m.in.: D. Quirsfeld, *Breviarium Musicum*, Dresden 1683, Th. Mace, *Musick’s Monument*, London 1676). Na podstawie notacji muzycznej można przypuszczać, że stosowali go w tym okresie rów-

3. WIBRACJA W OSIEMNASTOWIECZNYCH SZKOŁACH FLETOWYCH

W traktatach poświęconych grze na flecie poprzecznym w XVIII wieku znajdujemy przede wszystkim opisy wibracji palcowej. Inne, rzadziej wspominane rodzaje wibracji, to poruszanie korpusem fletu za pomocą prawej ręki lub kciuka, a także wibracja oddechowa. Najwięcej informacji dostarczają francuskie szkoły fletowe, w tym wspomniany już traktat Hotteterre'a. Autor ten opisywał wibrację palcową, którą określał słowem *flattement* (dosł. pochlebnie, od francuskiego *flatter* – „schlebiać”)²¹.

Flattement lub *tremblement mineur* wykonuje się prawie w ten sam sposób, jak zwykły tryl, z tą jednak różnicą, że na końcu palec zawsze unosi się do góry (z wyjątkiem dźwięku d^2 [i d^3]). Poza tym praktykuje się je na dalszych otworach, a niektóre na brzegu albo na zewnętrznej krawędzi otworu. We *flattement*, w przeciwieństwie do trylu, bierze udział dźwięk niższy²².

Fragment ten dość wyraźnie implikuje pokrewieństwo trylu i *flattement*. W przypadku tego pierwszego Hotteterre napominał, by

nie rozpoczynać ruchu trylowego zbyt śpiesznie; lecz przeciwnie, zawiesić go na około połowę wartości, zwłaszcza w utworach utrzymanych w wolnym tempie, tak jak pokazuję w tabeli tryli. Na krótkich trylach należy możliwie jak najmniej „uderzać” palcem, to jest trzy razy w czasie trwania jednej ćwierćnuty, jak ma to zazwyczaj miejsce w utworach utrzymanych w szybkim tempie w metrum $\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$ ²³.

Cechą charakterystyczną wibracji palcowej, zdecydowanie odróżniającą ją od wibracji oddechowej, jest fakt, że wychylenie wysokości dźwięku następuje tutaj tylko w jednym kierunku, w zakresie mniejszym niż pół tonu. W praktyce ważne jest, żeby przed rozpoczęciem *flattement* pozwolić zawsze najpierw zabrzmieć wyraźnie właściwemu dźwiękowi – w przeciwnym razie powstanie wrażenie niepewności intonacyjnej dźwięku. Jest to praktyczne zastosowanie zasady wykonawczej trylu, którego przednutka powinna trwać mniej więcej tyle, ile połowa wartości nuty głównej.

niez muzycy grający na instrumentach dętych, choć wzmianki na ten temat pochodzą dopiero od teoretyków XVIII wieku. Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 129–139.

²¹ J.-M. Hotteterre, *op. cit.*, s. 51.

²² *Ibidem*, s. 51.

²³ *Ibidem*, s. 35, 36.

Warto w tym miejscu zauważyć, że szkoła Hotteterre'a była przeznaczona na flet trzyczęściowy z jedną klapą. Na takich instrumentach grano we Francji na początku XVIII wieku; dopiero w drugim ćwierćwieczu XVIII wieku rozpowszechniła się budowa czteroczęściowa²⁴.



Przykład 2. Oryginalna tabela chwytów J.-M. Hotteterre'a²⁵

Hotteterre nie zamieścił w swoim traktacie osobnej tabeli wibracji palcowej, ale za to szczegółowo opisał sposób jej wykonywania na kolejnych dźwiękach skali, oczywiście przy zastosowaniu polecanych przez niego chwytów zestawionych w tabeli²⁶. W przypadku większości dźwięków zalecał przykrywanie połowy lub całości któregoś z wolnych otworów,

²⁴ Por. J. Solum, *op. cit.*, s. 34–49; A. Powell, *The Flute*, London 2002, s. 63–105.

²⁵ Tabela z siódmego wydania *Principes de la Flute Traversiere...* (Amsterdam 1728); http://imslp.org/wiki/Principes_de_la_flute_traversiere,_de_la_Flute_a_Bec,_et_du_Haut-bois,_Op.1_%28Hotteterre,_Jacques%29 (dostęp: 21.05.2014).

²⁶ Część podanych przez J.-M. Hotteterre'a chwytów (a w związku z tym także sposobów wibracji) nie znajduje zastosowania na barokowych, czteroczęściowych fletach poprzecznych, używanych współcześnie przez większość flecistów specjalizujących się w wykonawstwie historycznie poinformowanym.

nienależących do danego chwytu. Wyjątek stanowiły najniższe dźwięki skali: d^1 i dis^1 , w których aplikaturze nie ma wolnych palców. W tym przypadku autor proponował środek pomocniczy mogący naśladować *flattement*. Należało mianowicie „kołysać fletem przy pomocy dolnej ręki”²⁷.

Hotteterre zauważył, że wibracja palcowa rzadko była zapisywana: najczęściej zaznaczali ją tylko nauczyciele w utworach o charakterze pedagogicznym. W związku z tym początkujący flecista mógł mieć problem z rozpoznaniem miejsc właściwych dla jej zastosowania. Często wykonywano ją na długich dźwiękach, takich jak całe nuty, półnuty, ćwierćnuty z kropką. O jej zastosowaniu we właściwych miejscach decydować miał dobry smak wykonawcy i jego doświadczenie. Dla ich wyrobienia Hotteterre zalecał na początku grać utwory, w których wszystkie ozdobniki, a więc i *flattement*, zostały oznaczone przez kompozytora.

Reprezentatywnym przykładem utworów, w których zostały zaznaczone nie tylko zwykłe ozdobniki, ale także wibracja, były suity Pierre’a Danicana Philidora (1681–1731), opublikowane w Paryżu w 1717 roku²⁸. Funkcję znaku sygnalizującego użycie wibracji pełniła mała falista linia. Pojawiała się ona w różnych kontekstach i zawsze nad pojedynczymi nutami. Mogła uwy puklać rytm i charakter tańca, na przykład sarabandy czy *chaconne*, podkreślać najwyższe dźwięki utworu, zatrzymania melodii albo przesunięcia rytmiczne przy okazji synkop, ligatur czy też hemiol. Zgodnie z opinią Hotteterre’a pojawiała się ona na dłuższych wartościach rytmicznych, ale nie na wszystkich, tylko na niektórych. Rzadziej występowała ona w połączeniu z innymi ozdobnikami. Czasami mogła pełnić funkcję ilustracyjną, czego przykładem jest *Air en Musette* z *IV Suity a-moll* (*Premiere Oeuvre*, 1717) Philidora – wibracja palcowa imituje tutaj brzmienie *musette*²⁹ i w związku z tym występuje znacznie częściej niż w pierwszej, wolnej części z tej samej suity:

²⁷ J.-M. Hotteterre, *op. cit.*, s. 51. Specyficzne i odbiegające od normy było również wykonanie *flattement* na d^2 , d^3 i dis^2/es^2 , dis^3/es^3 : w tym wypadku używano należącego do chwytu drugiego otworu i podnoszono palec w górę, skutkiem czego było niewielkie wychylenie wysokości w górę. Na dis^2/es^2 i dis^3/es^3 należało posłużyć się pierwszym otworem, który również w chwycie podstawowym jest zamknięty. W tym przypadku następował efekt bardziej zmiany barwy niż zmiany wysokości dźwięku.

²⁸ P.D. Philidor, *Premier Oeuvre*, Paris 1717, [http://imslp.org/wiki/6_Suites_for_Two_Flutes_and_for_Flute_and_Continuo,_Op.1_\(Philidor,_Pierre_Danican\)](http://imslp.org/wiki/6_Suites_for_Two_Flutes_and_for_Flute_and_Continuo,_Op.1_(Philidor,_Pierre_Danican)) (dostęp: 21.05.2014).

²⁹ Aerofon stroikowy z rodziny dud, szczególnie popularny w pierwszej połowie XVIII wieku na dworach francuskiej arystokracji.

34

Quatrième Suite

Lentement.

Air en Musette
pour être joué après la Gigue.

Rondeau Gracieusement.

Fin.

Rondeau

Przykład 3. P.D. Philidor, *Lentement* i *Air en Musette* z IV Suity a-moll

Niecałe trzydzieści lat po pierwszym wydaniu traktatu Hotteterre'a ukazała się szkoła fletowa Michela Corrette'a (1707–1795), przeznaczona już na flet czteroczęściowy³⁰. Ten autor również dokładnie opisał powstawanie wibracji palcowej. Jego zalecenia różniły się jednak nieco od wskazówek Hotteterre'a³¹.

W przeciwieństwie do sławnego poprzednika, Corrette uważał, że *flattement* wykonuje się niezupełnie w ten sam sposób jak tryl: palec powinien być wyprostowany, a nie zaokrąglony, należało poruszać nim nad otworem lub nad jego krawędzią i w żadnym wypadku nie można było całkiem zakrywać otworu. W ten sposób powstawało mniejsze odchylenie wysokości dźwięku niż przy zastosowaniu uwag Hotteterre'a, co korespondowało z niezwykle delikatnym w zamierzeniu charakterem tego ozdobnika, szczególnie właściwego, zdaniem Corrette'a, dla utworów wyrażających afekt czułości. Kołysanie fletem przy pomocy prawej ręki (*ébranler*) występowało nie tylko na najniższych dźwiękach skali (d^1 , dis^1/es^1). Stanowiło ono też jedyną możliwość dla najwyższych dźwięków skali (e^3-a^3), i było alternatywnym środkiem dla wibracji palcowej na kilku innych dźwiękach.

Corrette był pierwszym autorem, który łączył wibrację palcową z efektem *messa di voce*. Dla oznaczenia wibracji używał on znaku falistej linii, i podobnie jak Hotteterre stwierdził, że efekt ten rzadko jest notowany przez kompozytorów. W dziewięciu krótkich duetach fletowych, dołączonych do traktatu, wibracja palcowa, oznaczona falistą linią, pojawia się dość często na długich dźwiękach (przykład 4).

Szczegółowy opis wibracji palcowej znajdziemy również w traktacie Antoine'a Mahauta (1759)³². Podał on chwyt dla *flattement* w całej skali fletu, a poruszanie fletem, podobnie jak Hotteterre, uważał za właściwe tylko w przypadku najniższych dźwięków skali. Jeżeli chodzi o technikę powstawania *flattement*, to Mahaut zaobserwował, że niektórzy fleciści dotykają tylko samej krawędzi otworów wyprostowanym palcem, a inni zakrywają cały otwór, a nawet dwa otwory jednocześnie. *Flattement* nale-

³⁰ M. Corrette *Methode Pour apprendre aisément à jouer de la Flute Traversiere*, Paris – Lyon ok. 1735, s. 40.

³¹ *Ibidem*, s. 30.

³² A. Mahaut, *Nouvelle Methode Pour Apprendre en peu de tems a Jouer de la Flute Traversiere*, Paris – Lyon 1759.



Przykład 4. M. Corrette, *Menuet Italien* z zaznaczoną wibracją palcową³³

żało jego zdaniem wykonywać wolniej, niż zwykły tryl, a miejscem właściwym dla zastosowania tego efektu były przede wszystkim długie nuty, na których dźwięk narastał albo się wyciszał – było to więc kolejne po wzmiance Corette’a powiązanie *flattement* z efektem *messa di voce*³⁴.

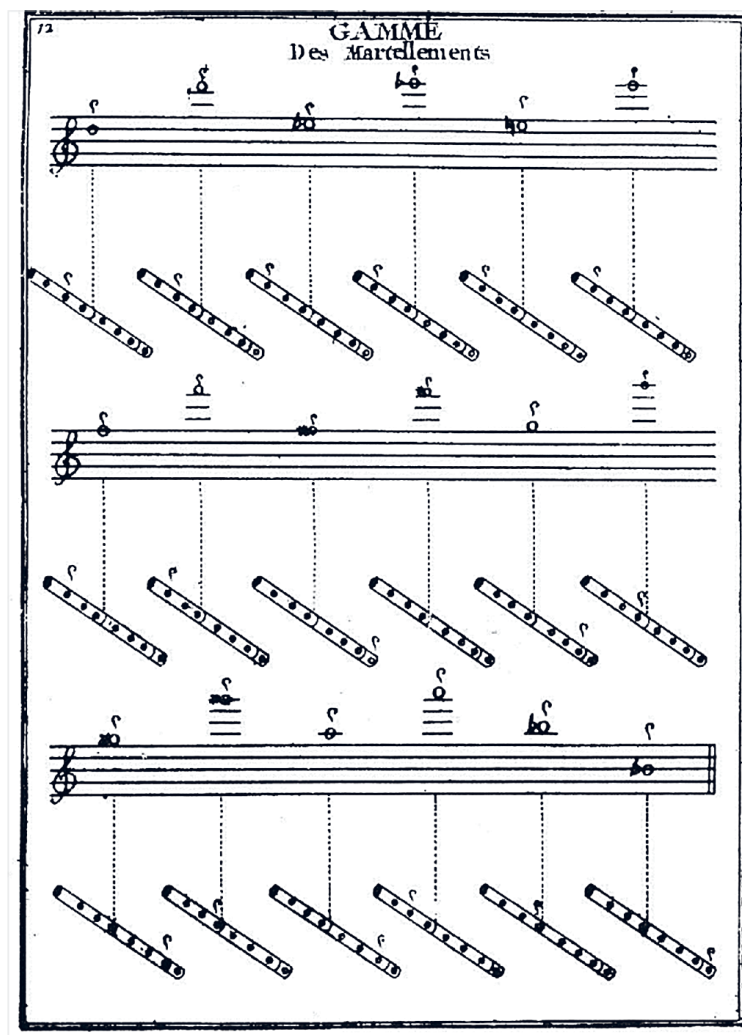
Informacje o różnych technikach wibracji znajdujemy w szkole fletowej Charles’a Delusse’a³⁵ (1720–1774) wydanej w Paryżu w 1761 roku. Jedną z nich była wibracja palcowa określana jako *martellement* i oznaczana symbolem haczyka. Jej przykłady autor zamieścił w osobnej tabeli³⁶:

³³ Przykład nutowy *Menuet Italien* zapożyczony z późniejszego wydania szkoły Corette’a *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversière avec les Principes de Musique* Paris 1773, (*Flûte traversière. Méthodes et traités – Dictionnaires* cz. 1 facsimile: Jean-Marc Fuzeau, Courlay 2003, s. 262)

³⁴ Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 106–108.

³⁵ Ch. Delusse, *L’art de la Flute Traversiere*, Paris 1761 (*Flûte traversière. Méthodes et traités – Dictionnaires* cz.1). Facsimilé Jean-Marc Fuzeau, Courlay 2003, s. 178.

³⁶ *Ibidem*, s. 180.



Przykład 5. Charles Delusse, tabela wibracji palcowej z *L'art de la Flute Traversiere*

Z tabeli wynika, że technika i brzmienie wibracji palcowej u Delusse'a były nieco inne niż u poprzednich autorów. Przede wszystkim autor nie zalecał stosowania jej na wszystkich dźwiękach skali, a jedynie na b^1 oraz w przedziale od d^2 do a^3 . Ponadto flecista powinien był wibrować wyłącznie na całych otworach, zarówno otwartych, jak i zamkniętych, należących do chwytu, a nawet z użyciem klapy *dis*.

Podane przez Delusse'a aplikatury przynoszą różne efekty: w przypadku fis^2 , g^2 , gis^2 i a^2 dźwięk zostaje lekko obniżony, w przypadku b^1 jest on lekko podwyższony, a w pozostałych przypadkach zmienia się przede wszystkim barwa dźwięku – widoczna jest tu więc tendencja do minimalizacji zmian wysokości dźwięku na rzecz zmian barwy. Zastosowanie tego ozdobnika

według autora ma miejsce tylko „sur les notes isolées qui n’inclinent sur aucune autre” („na nutach wyizolowanych, nie łączących się z innymi”) ³⁷.

Najważniejszą formą wibracji był jednak dla Delusse’a ozdobnik określany mianem *tremblement flexible* i oznaczany przy pomocy falistej linii. „Aby go wykonać, lewy kciuk powinien poruszać się z wzrastającą prędkością, rolując korpusem fletu, ale bez utraty zadęcia” ³⁸.

Opisane przez Delusse’a poruszanie korpusem fletu powoduje niewielkie zmiany wysokości dźwięku poprzez zmiany kąta padania strumienia powietrza na otwór zadęciowy. Ten sposób gry wcześniej stosowali też Hotteterre i Corrette. U tych autorów jednak była mowa o poruszaniu fletu prawą ręką, co z technicznego punktu widzenia mogło być trochę trudniejsze i grozić „utratą zadęcia” – lewa ręka jest przecież położona bliżej ustnika i stabilniej trzyma flet niż prawa. Poza tym – i to jest największa różnica – dla Hotteterre’a i Corrette’a, a także dla współczesnego Delusse’owi Mahauta poruszanie korpusem fletu była przede wszystkim wyjściem zastępczym dla wibracji palcowej, zwłaszcza wtedy, gdy nie dało się jej wykonać z przyczyn obiektywnych, natomiast dla Delusse’a – normalną formą wibracji.

Autor uważał, że *tremblement flexible* należy używać możliwie często i że z tego powodu nie jest ono zaznaczane w nutach przez kompozytorów. O wyborze miejsc właściwych do jego zastosowania powinien decydować dobry smak grającego. *Tremblement flexible* wykonywane na długim *crescendo* zakończonym w dynamice *forte* wyraża – zdaniem autora – powagę lub przerażenie, realizowane zaś ciszej i łagodniej kojarzyć się miało z głębokim smutkiem i zmęczeniem. Z kolei zastosowanie tego ozdobnika na krótkich nutach sprawiało, że melodia stawała się przyjemniejsza i bardziej tkliwa.

Delusse wspominał również o wibracji oddechowej, co stanowiło wyjątek wśród innych autorów szkół fletowych tego okresu:

Istnieje jeszcze inny rodzaj *tremblement flexible*, który Włosi nazywają *tremolo* i który wiele wnosi do melodii, jeżeli używa się go we właściwych miejscach; powstaje on poprzez aktywny ruch płuc w ten sposób, że dmucha się sylaby Hou, hou, hou, hou, itd. ³⁹

³⁷ *Ibidem*, s. 165.

³⁸ *Ibidem*, s. 165. „Pour l’exécuter, il faut que le pouce gauche agisse par gradation de vitesse, en roulant le corps de la Flûte, sans perdre l’embouchure”.

³⁹ *Ibidem*, s. 165. „Il est encore une autre sorte de Tremblement flexible que les Italiens nomment *Tremolo*, qui prête beaucoup à la melodie, lorsqu’on l’emploie à propos. Il ne se fait que par un mouvement actif des poumons en soufflant ces syllabes Hou, hou, hou, hou, etc.”

Warto tutaj podkreślić zwrot „jeżeli używa się go we właściwych miejscach” – Delusse w żadnym wypadku nie namawiał do stosowania permanentnej wibracji oddechowej w taki sposób, jak często robi się to współcześnie. W jego traktacie odnajdujemy również artykulację zwaną *tac aspiré*, która może kojarzyć się współczesnemu fleciście z wibracją oddechową, a właściwie – z technicznego punktu widzenia – jest rytmizowaną wibracją oddechową. Autor definiuje ten efekt następująco:

Wykonuje się to tylko przy pomocy ruchu płuc, w ten sposób, że artykułuje się sylabę HU. Jest to zaznaczane kropkami pod łukiem, ale używa się tego tylko w wolnych i delikatnych częściach⁴⁰.



Przykład 6. Artykulacja *tac aspiré* (Ch. Delusse, *L'art de la Flute Traversiere*, Paris 1761)

Ten efekt nie jest niczym nowym – podobne figury były stosowane w muzyce instrumentalnej i wokalne już w XVII wieku, zwykle na dźwiękach tej samej wysokości, jako naśladownictwo tremola organowego⁴¹. Na instrumentach smyczkowych było ono imitowane za pomocą nacisku smyczka – taką technikę określa się dzisiaj mianem wibracji smyczkowej⁴². Śpiewacy i muzycy grający na instrumentach dętych natomiast naśladowali efekt tremola poprzez zmiany ciśnienia powietrza, a więc stosując rytmizo-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 160. „On fait celui-ci par la seule action des poumons, en articulant la syllabe HU. Il est aussi désigné par les petits points couverts d’une liason sur les notes qui l’exigent; mais il n’est jamais d’usage que dans les mouvements lents & tendres”.

⁴¹ W organach jest to mechaniczne urządzenie umieszczone w kanale powietrznym, które po włączeniu wprawia równomiernie płynące powietrze w równomierną rytmicznie „wibrację”.

⁴² Wzmianki o tej praktyce można odnaleźć w angielskich źródłach z XVII wieku dotyczących gry na violi da gamba: C. Simpson, *The Division – Viol*, London 1665, Th. Mace, *op. cit.* Dokładniejszy opis wraz z przykładem nutowym umieścił M. Marais we wstępie do *Second Livre de Pieces de Viole* (Paris 1701). W literaturze skrzypcowej najwcześniejsze informacje o tremolo realizowanym przy pomocy nacisku smyczka pojawiają się u Biaggia Mariniego (*La Foscarina, Sonata a 3 con il Tremolo Doi Violini ò Cornetti e Trombone ò Fagotto* ze zbioru *Affetti Musicali*, Venezia 1617) i u Carla Fariny w przedmowie do: *Ander Theil Newer Padvanen, Gagliarden, Couranten, Französischen Arien, benebenst einem kurzweiligen Quodlibet* (Dresden 1627). Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 132–136.

waną wibrację oddechową⁴³. Najczęściej stosowane formy notacji tego efektu były następujące:



Przykład 7. Typowe dla notacji muzycznej XVII i XVIII wieku formy notacji efektu tremola

Z czasem efekt tremola przekształcił się w rodzaj artykulacji jako ruchu ściśle kontrolowanego i rozpisanego w konkretnym rytmie. W przypadku traktatu Delusse’a główna różnica w stosunku do pierwotnej imitacji tremola organowego polegała na tym, że w podanym przez niego przykładzie występowały zarówno powtarzane dźwięki jednej wysokości, jak i w ruchu sekundowym.

Pojęcie *tremolo* w literaturze muzycznej XVII i XVIII wieku mogło oznaczać zarówno rytmizowaną wibrację oddechową, realizowaną zgodnie z zapisem, jak i zwykłą wibrację, co może utrudniać zrozumienie niektórych tekstów z tego okresu. Z francuskiej literatury fletowej z około połowy XVIII wieku znanych jest jednak tylko kilka przykładów, w których do całej części utworu dodany został słowny komentarz informujący o tym, że należy ją grać w taki sposób, aby imitować delikatne tremolo organowe, bez dokładnego notowania częstotliwości rytmicznych impulsów. Spośród utworów tego rodzaju trzeba wymienić *Adagio* z *Sonaty na flet i basso continuo* op. 5 nr 13 Corrette’a (ok. 1735), dwa duety fletowe Toussainta Bordeta (ok. 1710–ok. 1775) i jeden z duetów fletowych Delusse’a. Za szczególnie istotne wypada uznać wskazówki pierwszego z wymienionych kompozytorów, który uściślił w swoim komentarzu, że „powietrze opuszczające klatkę piersiową poprzez krtań należy wprowadzić w pulsację”⁴⁴, dzięki czemu powstaje efekt podobny do tremola organowego. Można zaryzykować stwierdzenie,

⁴³ Pierwszym autorem opisującym jednoznacznie i dokładnie tę praktykę w odniesieniu do śpiewaków był M. Pignolet de Monteclair (*Principes de Musique*, Paris 1736), a w odniesieniu do muzyków grających na instrumentach dętych J.J. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752). Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 130–131 i 137–139.

⁴⁴ „This is accomplished by causing the air to pulsate as it leaves the chest and passes through the throat”. Cyt. za M. Bania, *op. cit.*, s. 44.

że jest to pierwszy w historii opis ciągłej wibracji oddechowej z użyciem strun głosowych. Bordet stwierdził też, że te dwa duety z tremolo, jako „bardzo specyficzne, zostały włączone do tego zbioru jedynie dla rozrywki graczącego i dla pokazania możliwości fletu”⁴⁵. Oto fragment z duetów Bordeta⁴⁶:



Przykład 8. Fragment z duetów fletowych Bordeta – przykład ciągłej wibracji oddechowej

Wibracja w XVIII wieku pojawiała się też w literaturze angielskiej i niemieckiej. W Anglii dużym uznaniem cieszyła się szkoła fletowa Hotteterre’a, po raz pierwszy przetłumaczona na język angielski i wydana w Londynie w 1729 roku pod tytułem *The Rudiments or Principles of the German Flute*. Rok później Peter Prelleur (1705–1741) w swoim popularnym kompendium muzycznym *The Modern Musick-Master* w części poświęconej fletowi poprzecznemu skopiował to tłumaczenie, łącznie ze wskazówkami dotyczącymi wykonywania *flattement*, tutaj nazywanego *the softening of Notes* (łagodzenie dźwięku)⁴⁷. W ostatnich latach XVIII wieku wibrację palcową (zwaną *sweetening*) opisał John Gunn (1765–1824), który w 1793 roku zaliczył ją do przestarzałych i wychodzących z użycia ozdobników⁴⁸. Wielki renesans wibracji na Wyspach Brytyjskich nastąpił dopiero w pierwszej połowie XIX wieku za sprawą Charlesa Nicholsona (1795–1837) i innych angielskich wirtuozów fletu⁴⁹.

⁴⁵ Cyt. za *ibidem*, s. 45. „The airs [...] being of a very special type, have been included in this collection solely for the amusement of the player, and to demonstrate what the flute is capable of”.

⁴⁶ Przykład nutowy cyt. za *ibidem*, s. 44.

⁴⁷ P. Prelleur, *The Modern Musick-Master*, London 1730, s. 9–10, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/66/IMSLP69801-PMLP140468-prelleur_flute_german.pdf (dostęp: 28.08.2014).

⁴⁸ J. Gunn, *Art of playing the German-Flute*, London 1793. Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 109.

⁴⁹ Por. M. Bania, *op. cit.*, s. 63–81.

Spośród niemieckich autorów wspominających o wibracji należy wymienić przede wszystkim Johanna Joachima Quantza (1697–1773, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752)⁵⁰. W rozdziale zatytułowanym *Von der Art Adagio zu spielen* (O sztuce grania Adagio) zaliczył ją do grupy ozdobników, takich jak tryl, przednutka, mordent, obiegnik, za pomocą których można ozdabiać wolną część w stylu francuskim. Quantz opisał też sposób łączenia wibracji palcowej z efektem *messa di voce*:

Jeżeli mamy wytrzymać długą nutę, trwającą pół taktu albo cały takt, co Włosi nazywają *messa di voce*, to musimy taką nutę najpierw miękko uderzyć językiem, i prawie tylko chuchać, a więc zacząć całkiem *piano* i wzmacniać siłę dźwięku aż do połowy nuty i od tego momentu znowu odejmować, aż do końca nuty, a obok następnego otwartego otworu wykonywać palcem wibrację⁵¹.

Quantz zalecił również, aby podczas wykonywania *messa di voce* połączonego z wibracją palcową zadbać o korektę intonacji, unikając podwyższania wysokości dźwięku przy *crescendo*, a obniżania przy *diminuendo*. Ta korekta realizowana jest przy pomocy niewielkich zmian zadęcia i przykręcania oraz odkręcania ustnika.

Z wypowiedzi Quantza wynikałoby, że preferował on wibrację palcową wykonywaną na krawędzi pierwszego wolnego otworu; w przypadku dalej położonych flecista mógłby oczywiście zastosować pełne krycie. W czwartym rozdziale traktatu, zatytułowanym *Von dem Ansätze* (O zadęciu) znajdujemy też krótki, niejednoznaczny fragment, który bywa interpretowany jako opis wibracji oddechowej, a nawet wargowej:

Dźwiękowi na flecie można też pomóc wiele poprzez ruch klatki piersiowej. Nie może on jednak odbywać się z gwałtownością, czyli drżąc, lecz z wewnętrznym spokojem. W przeciwnym razie dźwięk byłby zbyt szumiący. Proporcjonalne otwarcie zębów i ust i rozciągnięcie krtani sprawiają, że

⁵⁰ J.J. Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Kassel 1997.

⁵¹ „Hat man eine lange Note entweder von einem oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *messa di voce* nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz *piano* anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen”. *Ibidem*, s. 140.

dźwięk jest gruby, okrągły i męski. Wysuwanie i cofanie ust czyni dźwięk jednocześnie kołyszącym i przyjemnym⁵².

Greta Moens-Haenen w książce *Das Vibrato in der Musik des Barock* zauważa jednak, że interpretowanie tego fragmentu w kierunku ciągłej wibracji oddechowej lub wargowej jest nadużyciem⁵³. W tym samym rozdziale traktatu, już w poprzednich jego paragrafach Quantz opisuje bowiem wyraźnie, że ów ciągły ruch ust połączony z ruchem żuchwy służy korekcie intonacji. Poza tym, we francuskim tłumaczeniu traktatu, autoryzowanym przez Quantza, w tym kontrowersyjnym fragmencie pojawia się jednoznaczne sformułowanie, że „wysuwanie i cofanie ust sprawia, iż dźwięk będzie czyściej intonowany i przyjemny”⁵⁴. Dotyczy to także ustępu o „ruchu klatki piersiowej”, gdyż w tłumaczeniu tym pojawia się jednoznaczne sformułowanie, że ów „ruch klatki piersiowej” przyczynia się do „dobrej intonacji”⁵⁵. Trudno stwierdzić, czy rzeczywiście Quantz – pisząc w niemieckiej wersji traktatu o pomocnym dla dźwięku ruchu klatki piersiowej – miał na myśli łagodną, kontrolowaną formę wibracji oddechowej, czy też raczej chodziło o dynamiczne różnicowanie dźwięków przy pomocy zmian ciśnienia powietrza w połączeniu z korektą intonacji (co wydaje się sugerować francuskie tłumaczenie).

W traktacie Quantza odnajdujemy również rytmizowaną wibrację oddechową, nawiązującą do tradycji imitacji tremola organowego. W rozdziale poświęconym artykulacji znajduje się następujący przykład:



Przykład 9. Rytmizowana wibracja oddechowa jako rodzaj artykulacji u J.J. Quantza (1752)

⁵² „Mit Bewegung der Brust kann man dem Tone in der Flöte auch viel helfen. Sie muß aber nicht mit einer Heftigkeit, nämlich zitternd; sondern mit Gelaßenheit geschehen. Thäte man das Gegentheil, so würde der Ton zu rauschend werden. Eine proportionirliche Oeffnung der Zähne und des Mundes, und Ausdehnung der Kehle, verursachen einen dicken, runden, und männlichen Ton. Das Hin- und wiederziehen der Lippen machet den Ton zugleich schwebend und annehmlich”. *Ibidem*, s. 51.

⁵³ Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 111.

⁵⁴ Por. *ibidem*, s. 111–112.

⁵⁵ *Ibidem*.

Quantz informuje w nim, że

gdy nad nutami tej samej wysokości znajduje się łuk [...], to należy je wyrazić poprzez chuchanie, z poruszaniem klatki piersiowej. Jeżeli oprócz tego nad takimi nutami stoją również kropki [...], to trzeba te nuty wyrazić o wiele ostrzej, uderzając je z klatki piersiowej, że tak powiem⁵⁶.

Oto fragment jednego z kaprysów solowych Quantza, w którym kompozytor wykorzystał ten właśnie efekt⁵⁷:



Przykład 10. Fragment *Capriccio d-moll* Quantza

Pod koniec XVIII wieku coraz chętniej wykorzystywano flety zaopatrzone w dodatkowe kłapy, oprócz stosowanej do tej pory kłapy *dis/es* (lub dwóch osobnych kłap *dis* i *es*). Dzięki nim możliwe było wyrównanie barwy i wzmocnienie brzmienia słabszych brzmieniowo dźwięków wydobywanych dotychczas za pomocą chwytów widełkowych, a także (częściowo) ułatwienie techniki gry.

⁵⁶ „Wenn über Noten die auf einerley Tone stehen, ein Bogen befindlich ist [...], so müssen selbige durch das Hauchen, mit Bewegung der Brust, ausgedrückt werden. Stehen aber über solchen Noten zugleich Punkte [...]; so müssen diese Noten viel schärfer ausgedrückt, und so zu sagen mit der Brust gestoßen werden”. J.J. Quantz, *op. cit.*, s. 65.

⁵⁷ http://imslp.org/wiki/8_Flute_Capriccios_%28Quantz,_Johann_Joachim%29 (dostęp: 1.01.2012).



Przykład 11. Przemiany budowy fletu w drugiej połowie XVIII wieku umożliwiające zastosowanie wibracji klapowej.

U góry: jednoklapowy flet A. Grensera (ok. 1780/90, współczesna kopia R. Tutz, Innsbruck);

Na dole: ośmioklapowy flet H. Grensera (ok. 1810, współczesna kopia R. Tutz, Innsbruck)

W tym okresie o wibracji na flecie pisali dwaj niemieccy autorzy: Justus Johannes Heinrich Ribock (1743–1785) i Johann George⁵⁸ Tromlitz (1725–1805). Pierwszy z nich w 1782 roku wydał broszurę zatytułowaną *Bemerkungen über Flöte*, w której przedstawił najnowsze techniczne ulepszenia fletu, w tym dodatkowe klapy⁵⁹. Instrument przez niego opisany posiadał na stopie klapy *dis* i *es* oraz klapy *b*, *gis* i *f*. Zdaniem Ribocka, klapy dodane do fletu stwarzały nowe możliwości kształtowania wibracji palcowej, nazywanej przez niego *Schwebung*. Opisał on wibrację palcową dla prawie całej skali fletu, to jest od e^1 do as^3 , przy czym w większości przypadków uwzględnił zróżnicowane chwyt dla dźwięków enharmonicznie równoważnych (np. *ais–b*, *gis–as*)⁶⁰. Większość opisanych przez Ribocka chwytów dla uzyskania wibracji palcowej zakłada delikatne uchylanie

⁵⁸ Pisownia imienia oryginalna.

⁵⁹ J.J.H. Ribock, *Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben*, Stendal 1782, <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1052/bsb10527708/images/index.html?digID=bsb10527708&pimage=00006&v=150&nav=0&l=de> (dostęp: 30.05.2014).

⁶⁰ W XVII i XVIII wieku intonowanie małych (chromatycznych) i wielkich (diatonicznych) półtonów u śpiewaków i muzyków grających na instrumentach dętych i smyczkowych było inne niż współcześnie. Dźwięki podwyższone krzyżykiem intonowano niżej niż ich enharmoniczne odpowiedniki z bemolem, a więc np. *ais* musiało być niższe od *b*; por. Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony*, New York/London 2008, s. 46–78. O systematycznym i konsekwentnym zróżnicowaniu intonacji tych półtonów na flecie poprzecznym za pomocą chwytów i korekty zadęcia w drugiej połowie XVIII wieku pisali J.J. Quantz w *Versuch w op. cit.*, s. 36–42 i J.G. Tromlitz w *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* Leipzig 1791, s. 41–65.

i przymykanie którejs z klap⁶¹. Dodatkową korzyścią wynikającą z uchylania klap jest dla Ribocka fakt, że dzięki temu wiele dźwięków brzmi klarowniej i uzyskuje swoją właściwą wysokość w długim *pianissimo* i *smorzando*⁶².

W obszernej szkole fletowej Tromlitz, wydanej w Lipsku w 1791 roku, vibracja palcowa określona została jako *Bebung* (dosł. „drzenie”, „dygotanie”) i opisana szczegółowo w rozdziale dziesiątym jako jeden z ozdobników⁶³. Autor ukazał zastosowanie tego ozdobnika w całej skali fletu, z pominięciem dźwięku d^1 , a przy tej okazji potępił stosowanie vibracji oddechowej, ponieważ

nie sprawia to dobrego wrażenia, wyje, a ten, kto to robi, psuje sobie klatkę piersiową i całą swoją grę, ponieważ traci on stabilność i nie może wobec tego utrzymać pewnego i czystego dźwięku [...]⁶⁴.

Jedyną możliwością zastosowania vibracji oddechowej jest, zdaniem Tromlitz, precyzyjne skojarzenie jej z vibracją palcową:

Gdyby jednak mimo wszystko ktoś chciałby użyć do pomocy klatki piersiowej, to musiałby połączyć to z ruchem palca w ten sposób, że podczas podnoszenia palca ciśnienie powietrza trochę wzrasta, a przy opuszczaniu palca trochę słabnie i w ten sposób vibracja staje się trochę mocniejsza i wyraźniejsza⁶⁵.

Tromlitz zauważył, że vibracja może być „wolna albo szybka, jednorodna albo narastająca i odchodząca” („geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend”)⁶⁶, w żadnym wypadku nie powinna jednak być zbyt

⁶¹ Por. G. Moens-Haenen, *op. cit.*, s. 113–115.

⁶² Wysokość dźwięku na flecie w dynamice *piano*, a zwłaszcza przy stopniowym wyciszaniu, ma tendencję do opadania w dół i wymaga korekty zadęcia. W przypadku niektórych dźwięków pozostawienie otwartej dodatkowej klapy pod koniec *diminuendo* może spowodować podwyższenie intonacji i wyrównanie barwy dźwięku.

⁶³ J.G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, *op. cit.*, s. 239–240.

⁶⁴ „[...] es macht keine gute Wirkung, es heult; und wer es thut, verwöhnt sich die Brust, und verderbet sein ganzes Spiel, denn er verliehret die Festigkeit, und kann alsdenn keinen festen und reinen Ton halten”. *Ibidem*, s. 239.

⁶⁵ „Wollte man aber doch die Brust zu Hülfe nehmen, so müßte es mit der Bewegung des Fingers zugleich geschehen, indem man bey dem Aufheben des Fingers den Wind ein wenig verstärkte, und bey dem Niederlegen nachließ, so würde die *Bebung* etwas stärker und deutlicher”. J.G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, s. 240, tłum. M. Pilch.

⁶⁶ J.G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, s. 239.

szybka. Nie należy też jej nadużywać. Właściwe dla występowania tego ozdobnika miejsca to długie dźwięki, fermaty, nuty poprzedzające rozpoczęcie kadencji.

Spośród klap dodanych do fletu Tromlitz uwzględnił wyłącznie kłapy *dis* i *es* na stopce fletu. Wynika to z faktu, że traktat Tromlitz z 1791 roku przeznaczony został zasadniczo na flet z kłapami *dis* i *es*. Dopiero w podręczniku wydany w 1800 roku opisał on szczegółowo instrument z dodatkowymi innymi kłapami, ale nie uwzględnił tam zagadnienia wibracji⁶⁷.

Tromlitz, podobnie jak wcześniejsi autorzy, nie stosował enharmonicznej równoważności dźwięków pod względem intonacyjnym, co jest widoczne również w podanej przez niego tabeli wibracji palcowej:



Przykład 12. Tabela wibracji palcowej J.G. Tromlitz (1791)

W komentarzu do tabeli znalazły się dodatkowe objaśnienia autora dotyczące techniki wibracji:

Liczba pod nutami oznacza palec, którym wykonuje się wibrację, gdy stosuje się palcowanie zgodne z tabelą palcowania dołączoną do tego dzieła. Nie jest możliwe opisanie określonego stopnia, w jakim palec powinien zakrywać otwór. Ponieważ podczas wibracji dźwięk zamiennie opada trochę w dół i wraca do góry zachowując falowanie, to słuch musi rozstrzygnąć, jak dalece przy każdym ruchu wyprostowany i umiejscowiony z boku otworu

⁶⁷ J.G. Tromlitz, *Über die Flöten mit mehrern Klappen*, Leipzig 1800.

palec musi ten otwór zakryć. Przy niektórych jest to ćwierć, przy innych połowa, a nawet trzy czwarte a przy niektórych otwór zostaje całkiem przykryty⁶⁸.

4. PODSUMOWANIE

Z przeglądu szkół fletowych z XVIII wieku wynika, że najważniejszą techniką powstawania wibracji na flecie w tym okresie była wibracja palcowa, stosowana zwykle jako świadomie wykonywany ozdobnik, czasami tylko rozpisany przez kompozytorów, a częściej – podobnie jak wiele innych – uwarunkowany dobrym smakiem grającego. Mogła ona po prostu ozdabiać, czy też podkreślać dany dźwięk, ale była również kojarzona z określonymi afektami, najczęściej z łagodnością, czułością, słodyczą, ze smutkiem, a czasami też z powagą, czy nawet przerażeniem. Alternatywną technikę stanowiło poruszanie korpusem fletu, przez tylko jednego autora uznawane za podstawową i możliwie często stosowaną formę wibracji. Ciągła wibracja oddechowo-krtaniowa pojawiała się tylko w kilku krótkich utworach jako specjalny, zapisany przez kompozytora efekt mający naśladować tremolo organowe. Poza tym znany był efekt rozpisanego, rytmizowanego tremola, uznawanego od około połowy XVIII wieku za rodzaj artykulacji, przede wszystkim na powtarzanym dźwięku tej samej wysokości. Jednoznacznie o wibracji oddechowej wspominało tylko dwóch autorów szkół fletowych – Delusse pisał o niej jako o włoskiej alternatywie dla poruszania korpusem fletu, które – przypomnijmy – miało być stosowane „możliwie często” ale przecież nie zawsze. Tromlitz natomiast potępiał ten efekt całkowicie, zostawiając tylko niewielkie pole dla jego zastosowania pod warunkiem precyzyjnego skojarzenia go z wibracją palcową.

⁶⁸ „Die Zahl unter der Noten bedeutet den Finger, womit die Bebung, indem man die Noten nach der diesem Werke beigefügten Fingerordnung greifet, gemacht werden soll. Ein gewisses Maaß, wie weit der Finger das Loch bedecken solle, hier beyzubringen, ist nicht möglich. Da der Ton bey der Bebung sich wechselsweise ein wenig unterwärts und wieder aufwärts ziehen und schwebend erhalten muß, so wird das Ohr leicht entscheiden können, wie weit bey jeder Bewegung der ausgeschreckte und an die Seite des Loches gelegte Finger dasselbe bedecken müsse. Bey einigen wird nur der vierte Theil, bey andern die Hälfte, auch wohl drey Vierttheile, und bey manchem wird das Loch ganz zugedecket”. J.G. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, s. 240.

Dla żadnego z XVIII-wiecznych autorów szkół fletowych wibracja nie była zagadnieniem nadrzędnym, czy też nieodłącznym składnikiem dźwięku. W stosunku do zawartości całych traktatów były to zwykle niewielkie wzmianki. Co więcej, stosunek autorów szkół fletowych do wibracji w ciągu XIX wieku nie uległ dużym zmianom w stosunku do sytuacji znanej z XVIII wieku. W pierwszej połowie XIX wieku wibracja oddechowa stała się bardziej popularna (a w każdym razie częściej niż do tej pory opisywana), ale jednocześnie nadal korzystano z możliwości używania wibracji palcowej; przy czym obydwa rodzaje zalecano stosować najczęściej jako zamierzony ozdobnik, często powiązany z wyrażaniem emocji grającego, czy też podkreśleniem pojedynczych dźwięków, stanowiących emocjonalną kulminację utworu lub jego fragmentu⁶⁹.

Począwszy od drugiej połowy XIX wieku wibracja palcowa stopniowo zanikała na rzecz różnych form wibracji oddechowej. Autorzy wielu szkół fletowych jednak jeszcze przez wiele lat ostrzegali przed ciągłą, mechaniczną wibracją. Taką uwagę znajdujemy na przykład w wydanej w 1923 roku szkole Paula Taffanela (1844–1908) i Philippe’a Gauberta⁷⁰ (1879–1941). Według jej autorów nie należy stosować wibracji zwłaszcza w utworach Bacha i wszystkich wielkich klasycznych kompozytorów, ponieważ

psuje [ona] naturalny charakter instrumentu i zafałszowuje jego wyraz, a także bardzo szybko męczy wrażliwe ucho. Poważnym błędem, pokazującym niewybaczalny brak smaku, jest interpretacja najwznioślejszych muzycznych umysłów [tj. wielkich kompozytorów – przyp. tłum.] przy pomocy tak wulgarnych środków wyrazu⁷¹.

Można wymienić również autorów niemieckich szkół fletowych z przełomu XIX i XX wieku, którzy generalnie uważali wibrację za cenne wzbogacenie brzmienia fletu, pod warunkiem jednak, że będzie ona używana

⁶⁹ Por. A.B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels op. 138*, Breitkopf & Härtel Leipzig 1844 (reprint Buren 1991), s. 79–83; Ch. Nicholson, *Preceptive Lessons for the Flute*, London 1821, <http://www.oldflutes.com/facsimiles/pdf/preceptive1.pdf> (dostęp: 27.05.2014); *Drouët's Method of Flute Playing*, London 1830, reprint Buren 1988, s. 18; Por. Maria Bania, *op. cit.*, s. 62–116.

⁷⁰ P. Taffanel, Ph. Gaubert, *Méthode Complète de Flûte*, Paris 1923.

⁷¹ „Das Vibrato, das den natürlichen Charakter der Flöte entfremdet und ihren Ausdruck verfälscht, ermüdet sehr schnell ein delikates Ohr. Es ist ein schwerer Fehler, ein nicht zu verzeihender Mangel am Geschmack, mit vulgären Mitteln die Gedanken der erhabensten musikalischen Geister zu übersetzen”. Cyt. za: K. Lenski, K. Ventzke, *Das goldene Zeitalter der Flöte*, Celle 1992, s. 89.

jako środek do wyrażania uczuć grającego, a nie jako permanentna maniera (m.in.: Maximilian Schwedler, *Katechismus der Flöte und des Flötenspiels: ein Lehrbuch für Flötenbläser*, Leipzig 1897; Emil Prill, *Schule für die Böhmflöte*, Leipzig 1904)⁷².

Za ideą ciągłej, delikatnej wibracji, stanowiącej integralną część barwy dźwięku opowiadali się w pierwszej połowie XX wieku przedstawiciele tak zwanej szkoły francuskiej, w tym przede wszystkim Marcel Moyse (1889–1984). Na grunt niemiecki ten sposób gry przeniósł Gustav Scheck (1901–1984)⁷³.

Biorąc pod uwagę treści zawarte w historycznych szkołach fletowych, trzeba powiedzieć, że stosowana dzisiaj w dalszym ciągu przez wielu flecistów w wykonawstwie muzyki barokowej, klasycznej i romantycznej permanentna wibracja, niezwiązana z charakterem i okresem powstania utworu ani z emocjami grającego, nie ma uzasadnienia historycznego. Narodziła i ugruntowała się ona dopiero w ciągu XX wieku. Z drugiej strony, nieprawdziwe jest też przekonanie wielu wykonawców, że „w baroku się nie wibruje”, używano bowiem wtedy różnych form wibracji, choć były one przeważnie ściśle związane z praktyką zdobienia wybranych dźwięków.

Wykonawcom grających muzykę z XVIII wieku na współczesnych fletach z boehmowskim systemem klap nie zaleca się w żadnym wypadku naśladowania wibracji palcowej, nawet na fletach otworowych, gdyż mogłaby ona brzmieć zupełnie nieadekwatnie. Można byłoby jednak spróbować – również w odniesieniu do późniejszej muzyki – posługiwania się wibracją oddechową w sposób oszczędniejszy i bardziej świadomy.

⁷² Por. J. Gärtner, *Das Vibrato unter besonderen Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten*, Regensburg 1974, s. 40–42.

⁷³ Por. *ibidem*, s. 42, 44.