

## PIERRE TRICHET – LE TRAITÉ DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE (OK. 1638): DU FIFRE/DES FLUSTES

Początek XVII wieku, który w historii muzyki zapamiętany został jako moment narodzin baroku, w przypadku budownictwa instrumentów dętych stanowił w dużej mierze kontynuację poprzedniej epoki. Dotyczyło to również fletów poprzecznych, które w tym czasie wyglądały nadal tak samo, jak w okresie renesansu. Były to zatem instrumenty drewniane, bezklapowe, cylindryczne, jednoczęściowe (z wyjątkiem dwuczęściowego fletu basowego), posiadające stosunkowo niewielki, okrągły otwór zadęciowy i sześć otworów palcowych, nie w pełni chromatyczne, brzmiące najlepiej w skali doryckiej z obniżonym szóstym stopniem.

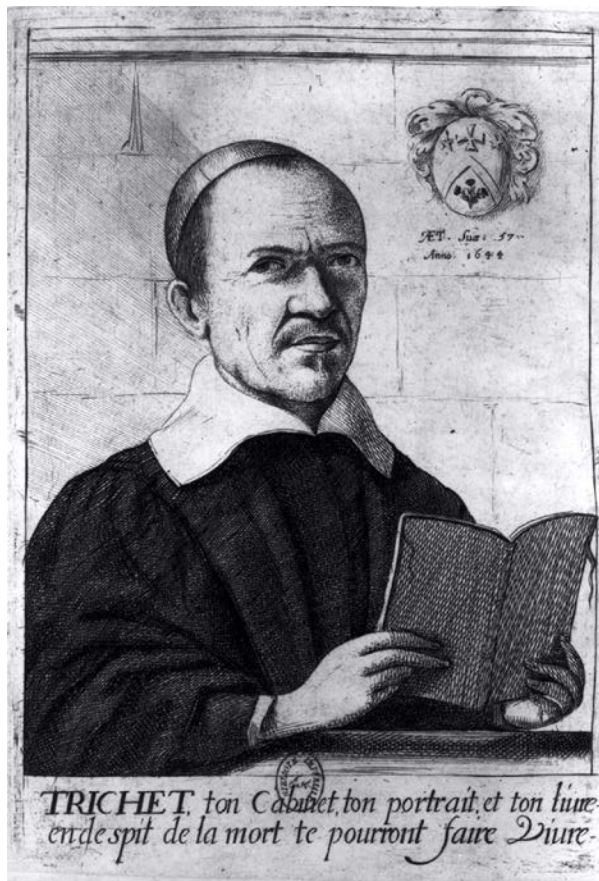


Ilustracja 1. Konsort fletów poprzecznych z II tomu *Syntagma Musicum* Michaela Praetoriusa (Wolfenbüttel 1619). Na rycinie widoczny jest dwuczęściowy flet basowy, o najniższym dźwięku g, flet altowy/tenorowy o najniższym dźwięku d<sup>1</sup> i flet dyszkantowy, którego skala rozpoczyna się od dźwięku a<sup>1</sup>.

Wśród muzyków, nawet tych zajmujących się tzw. wykonawstwem historycznie poinformowanym, rozpowszechnione jest mniemanie, jakoby flet poprzeczny praktycznie nie istniał w europejskiej muzyce XVII wieku i pojawił się niczym feniks z popiołów w Paryżu około 1700 roku, gdzie zrobił oszałamiającą karierę na dworze Ludwika XIV, właściwie już u schyłku jego życia, a następnie stał się modnym i pożądanym instrumentem w innych europejskich ośrodkach muzycznych. Tymczasem flety poprzeczne – jeszcze w „starej”, renesansowej

postaci, były znane i używane w I połowie XVII wieku, zwłaszcza w kręgu lipsko-drezdeńskim (m. in. w kompozycjach H. Schütza, J. H. Scheina, T. Michaela), ale także we Włoszech (C. Monteverdi, A. Virgiliano) oraz we Francji (M. Mersenne)<sup>1</sup>.

Niestety, teksty źródłowe dotyczące budowy, brzmienia i zastosowania fletów poprzecznych w tym okresie są niezbyt obszerne, a niekiedy też nie całkiem jednoznaczne dla badaczy<sup>2</sup>. Z kręgu francuskiego najbardziej interesujące i miarodajne informacje znajdujemy w krótkim, liczącym zaledwie cztery strony, rozdziale dotyczącym fletów poprzecznych z *Harmonie universelle* (Paryż 1636-37) Marina Mersenne'a<sup>3</sup>. Najdłuższym pod względem objętości dziełem, paradoksalnie stosunkowo mało użytecznym dla osób zainteresowanych budową, brzmieniem i zastosowaniem fletów poprzecznych w II połowie XVII wieku we Francji, są dwa rozdziały z traktatu poświęconego instrumentom muzycznym Pierre'a Tricheta.



Ilustracja 2. Anonimowy portret przedstawiający Pierre'a Tricheta w wieku 57 lat, Paryż, BNF

<sup>1</sup> Wyczerpujących informacji na temat zastosowania fletów poprzecznych w muzyce I połowy XVII wieku dostarcza Nancy Hadden w rozdziale zatytułowanym *The Renaissance flute in the Seventeenth Century* z publikacji *From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Aldersholt 2005, s. 113-143.

<sup>2</sup> A. Smith, *Die Renaissancequerflöte und ihre Musik*, w: „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis“, vol. 2, Basel 1978, s. 9-76.

<sup>3</sup> N. Hadden, dz.cyt., s. 134-143.

Pierre Trichet urodzony w 1586 lub 1587 roku i zmarły ok. 1644 roku w Bordeaux, był synem Nicholasa Tricheta, prokuratora tzw. parlamentu (sądu wyższej instancji) w Bordeaux. Po ojcu odziedziczył zawód, ale do rozwoju szerszych zainteresowań i edukacji humanistycznej młodego Pierre'a przyczynił się jego wuj, Jean d'Avril, autor dwóch tragedii, księgi poświęconej czarnoksięstwu i dwóch tomów epigramatów. Trichet był adwokatem – erudyta, biegłym w łacinie bibliofilem i kolekcjonerem ksiąg, portretów, medali, naturalistów, obiektów etnograficznych oraz przyrządów matematycznych i instrumentów muzycznych. Utrzymywał kontakty z muzykami i uczonymi swoich czasów, m. in. z Marinem Mersennem, do którego w 1631 roku wysłał listy dotyczące problemów organologicznych. Być może rozległe zainteresowania Tricheta były jakąś formą ucieczki od problemów domowych? Wiadomo, że w 1610 roku poślubił Gaillarde de Leys, córkę prokuratora parlamentu w Bordeaux, którą w swoich pismach określał jako *plus terrible qu'une tigresse* (dosł. okropniejszą od tygrysy)<sup>4</sup>. Jedno z trojga ich dzieci, syn Raphaël Trichet du Fresne, został potem pisarzem, uczonym i bibliotekarzem królowej Krystyny Szwedzkiej. Traktat *Le traité des instruments de musique* powstawał w latach ok. 1630-1638, ale nie był publikowany za życia autora. Trichet dzieli w nim instrumenty na dęte, smyczkowe i perkusyjne. Wyjaśnia etymologię nazwy każdego instrumentu, opisuje jego historię i zastosowanie. Różnorodność materiału źródłowego, na który się powołuje, odzwierciedla ilość literatury, z którą musiał się zapoznać – cytuje nie tylko starożytnych autorów, ale także współczesnych mu historyków, poetów, podróżników i naukowców. Książka Tricheta nie jest tak kompletna i systematycznie opracowana jak pochodzące z jego czasów najważniejsze traktaty dotyczące instrumentów muzycznych, czyli *Syntagma Musicum* Michaela Praetoriusa i *Harmonie universelle* Marina Mersenne'a. Howard Mayer Brown stwierdza, że można je zakwalifikować jako „dziełko prowincjonalnego antykwariusza i uczonego”, które jednak może dostarczyć też „nieosiągalnych gdzie indziej informacji”<sup>5</sup>.

Trichet poświęca fletom poprzecznym dwa rozdziały, które przedstawiamy poniżej polskiemu czytelnikowi w przekładzie Aleksandry Milcarz. Większość tekstu traktuje o zastosowaniu fletów w starożytności, ale uważny czytelnik zauważy też nieco zagadkowe wzmianki dotyczące tego zagadnienia w czasach współczesnych Trichetowi:

Flety o sześciu otworach są tymi, które nazywa się dziś Fletami z Niemiec lub niemieckimi, mają one ustnik na górze w jednej linii z sześcioma otworami i tym tylko od tych otworów się różniący, że jest większy. By zadąć, trzeba je trzymać poziomo, przytykając do ust i przyłożyć dolną wargę do krawędzi ustnika, pchając powietrze bardzo delikatnie, jak to się robi na Fajfrze, z wyjątkiem basowego, w który dmie się nieco od tyłu i trzyma go blisko piersi. Niedaleko od ustnika umieszcza się drewniany korek, aby zatrzymać uchodzenie

<sup>4</sup> R. Dezeimeris, *Pierre Trichet, un bibliophile bordelais au XVIIe siècle*, w: *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux* 18 (1878), s. 510-533.

<sup>5</sup> H. M. Brown, *Trichet, Pierre*, hasło, w: *Grove Music Online*, dostęp 6.10.2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028356?rskey=0uvNPE&result=8>.

powietrza z tego końca, tak że jest zmuszone odwrócić swą drogę i ująć z całkiem przeciwnego końca, o ile wszystkie dziurki są zatkane, albo dać zabrznieć otworom, które napotka odsłonięte.

Co do Fletów o siedmiu i ośmiu otworach, są one tak częste i powszechne, że nie ma potrzeby się nad nimi zatrzymywać<sup>6</sup>.

Interesująca jest uwaga dotycząca sposobu trzymania fletu basowego, w tamtych czasach zresztą stopniowo wychodzącego z użycia ze względu na ciche brzmienie i niewygodę gry, zastępowanego w konsorcie przez inne instrumenty basowe, takie jak puzon czy serpent. Zdumiewająca wydaje się wzmianka o „siedmiu i ośmiu otworach” palcowych, ponieważ żaden inny autor piszący o fletach poprzecznych w XVI i XVII wieku nie wspomina o takiej odmianie instrumentu, co więcej, nie zachowały się żadne takie flety, a jedynym źródłem ikonograficznym potwierdzającym ich (rzekome?) istnienie jest rycina Jacquesa Celliera z ok. 1585 roku przedstawiająca konsort pięciu fletów, z których każdy kolejny jest coraz dłuższy od poprzedniego i każdy ma osiem otworów palcowych oraz otwór zadęciowy (czyli łącznie dziewięć otworów). Ilustracja opatrzona jest podpisem: „Konsort fletów niemieckich o dziewięciu otworach, dla których jako basu używano zwyczajowo puzonu, tak jak dla obojów”<sup>7</sup>.

Anne Smith zakłada, że rycina może odpowiadać rzeczywistości, ale też nie musi: *fleuste a neuf trous* (flet z dziewięcioma otworami) był w tamtych czasach we Francji typowym określeniem dla fletu podłużnego. Stąd też można przypuszczać, że dla Celliera różnica między fletami podłużnymi i poprzecznymi nie była całkiem oczywista. Wątpliwość budzi też fakt, że narysował on aż pięć różnych rozmiarów fletu, podczas gdy wszystkie pozostałe źródła dotyczące fletów renesansowych wymieniają najwyżej trzy odmiany (basową, altową/tenorową i dyszkantową). Jednak interesująca – i potwierdzająca spostrzeżenia Praetoriusa<sup>8</sup> i Mersenne’a<sup>9</sup> – jest uwaga o zastępowaniu fletu basowego mocniejszymi brzmieniowo instrumentami basowymi<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> „Les Flustes à six trous sont aujourd’hui celles qu’on nomme Flustes d’Allemagne ou d’aleman, qui ont leur emboucheure par dessus sur mesme ligne que les six trous, laquelle est seulement différente des susdicts trous en ce qu’elle est plus grande. Il faut pour les entonner les tenir de travers joignant la bouche, et mettre la levre inférieure sur le bord de l’emboucheure en poussant le vent fort doucement, comme on fait au Fifre, sauf la Basse qui s’entonne quelquefois par derriere et se tient pres de la poitrine. Non loing de l’emboucheure on met un tampon de bois pour empescher l’issue du vent de ce costé-la, afin qu’il soit contraint de rebrousser chemin et de sortir ou de faire résonner les trous qui se trouvent ouvert.

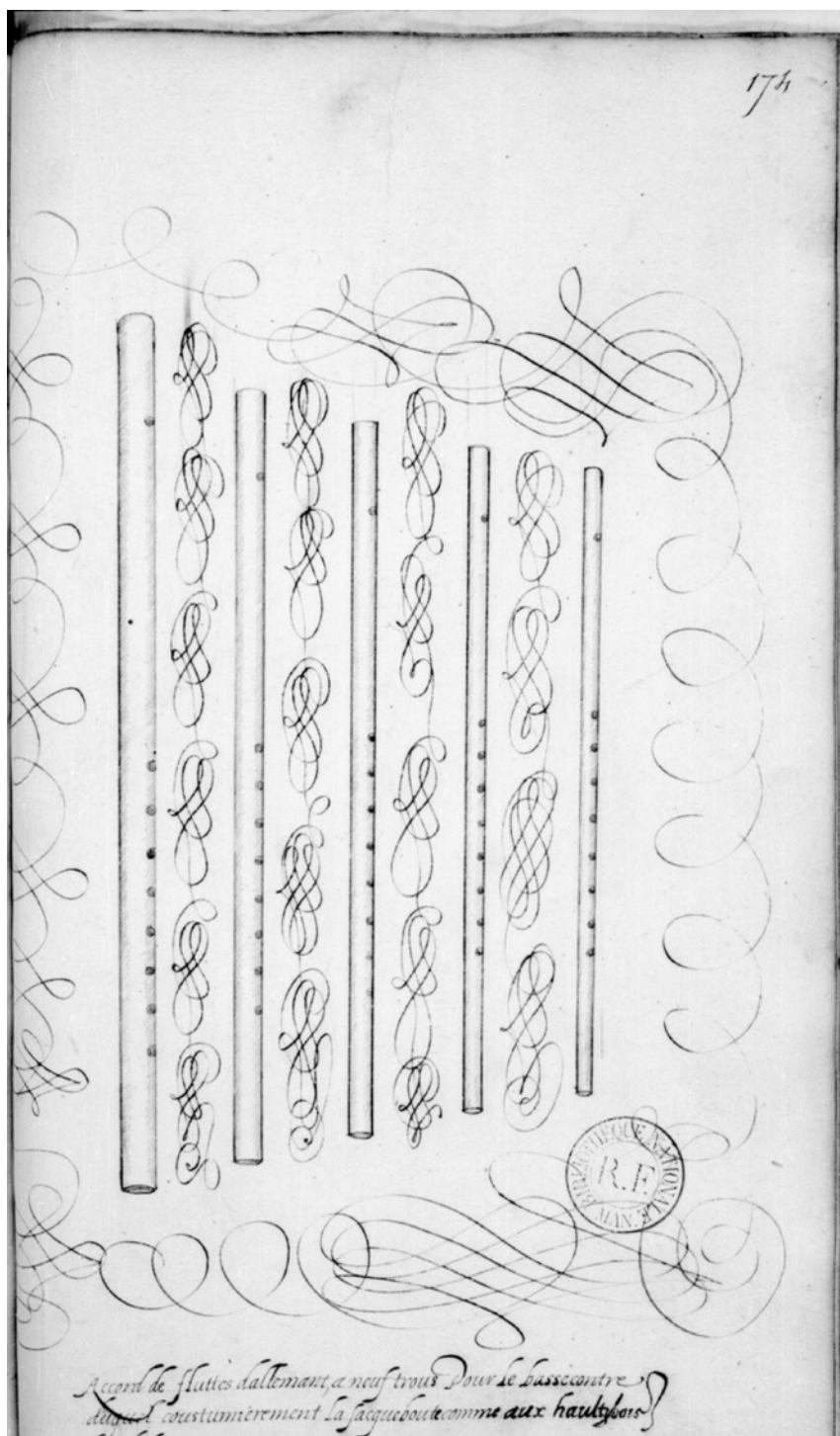
Quant aux Flustes de sept et de huict trous, elles sont si fréquentes et communes, qu’il n’est pas besoing de s’y arrester” (tłum. A. Milcarz), P. Trichet, *Le traité des instruments de musique*, manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Sainte-Geneviève w Paryżu (Ms. 1070), fol. 58.

<sup>7</sup> „Accord de flutes d’alleman a neuf trous pour le bassecontre duquel costumierent la saquebotte comme aux haultbois sert de basse” (tłum. A. Milcarz), J. Cellier, *Recherche de plusieurs singularités, par François Merlin, contrôleur général de la maison de feu madame Marie-Élisabeth, fille unique de feu roy Charles dernier... portraictes et escrites par Jacques Cellier, demourant à Reims*, manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Nationale de France w Paryżu (Ms. fr. 9152), s. 74.

<sup>8</sup> M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, tom III, Wolfenbüttel 1619, s. 156-157.

<sup>9</sup> M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paryż 1636, s. 243.

<sup>10</sup> A. Smith, dz.cyt., s. 23.



Ilustracja 3. Rycina Jacquesa Celliera z *Recherche de plusieurs singularités*, par François Merlin, contrôleur général de la maison de feu madame Marie-Élisabeth, fille unique de feu Charles dernier... portraictes et escrites par Jacques Cellier, demourant à Reims. Paryż BNF, Ms. fr. 9152