

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Neng Yi Chen

**Dynamika w muzyce na klawesyn solo od XVII do XXI wieku.
Środki i możliwości wykonawcze**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: **prof. dr hab. Andrzej Białko**
promotor pomocniczy: **dr Michał Gronowicz**

Kraków 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem
i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków,

Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr. hab. Andrzeja Białki i promotora pomocniczego dr. Michała Gronowicza i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków,

Podpis autora

Spis treści

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I: DOBÓR INSTRUMENTU	6
ROZDZIAŁ II: WYKONANIE DYNAMIKI W GRZE NA KŁAWESYNIE	11
2.1. ARTYKULACJA – SPOSÓB WYDOBYCIA DŹWIĘKU NA KŁAWESYNIE	11
2.2. MECHANIKA PRACY PALCA Z KŁAWIATURĄ	15
2.3. RODZAJE ARTYKULACJI W GRZE NA KŁAWESYNIE	16
2.4. PROBLEMY ARTYKULACYJNE W GRZE NA KŁAWESYNIE	20
2.4.1. <i>Technika palcowa w artykulacji legato i staccato</i>	20
2.5. MANIPULACJA TEMPEM	23
2.5.1. <i>Tworzenie crescendo lub diminuendo w bardzo krótkim czasie poprzez manipulację tempem pomiędzy dwiema nutami</i>	29
2.5.2. <i>Właściwy zakres manipulacji tempem</i>	30
2.5.3. <i>Manipulacja tempem w brisé, arpeggio i długim trylu</i>	31
2.6. MANIPULOWANIE FAKTURAMI	33
2.7. WPŁYW STROJENIA NA DYNAMIKĘ KŁAWESYNU	35
ROZDZIAŁ III: REALIZACJA PROBLEMÓW DYNAMICZNYCH W WYBRANYCH UTWORACH	37
3.1. JEAN-HENRY D'ANGLEBERT: <i>PRELUDE RE MINEUR</i>	37
3.2. CHRISTIAN PETZOLD, CONCERTO IV ZE ZBIORU XXV CONCERTS POUR LE CLAVECIN, PREMIER VOLUME	44
3.3. CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE, FANTAZJA F-MOLL	55
3.4. BENEDETTO MARCELLO, <i>SONATE XI</i> ZE ZBIORU <i>SONATES POUR CLAVECIN</i>	63
3.5. LUDWIG VAN BEETHOVEN, DREIZEHN VARIATIONEN ÜBER DAS THEMA „ES WAR EINMAL EIN ALTER MANN” AUS DER OPER „DAS ROTHE KÄPPCHEN” VON DITTERSDORF, WoO 66	72
3.6. MARTA PTASZYŃSKA, TOURACOU	87
PODSUMOWANIE	99
BIBLIOGRAFIA	103
ANEKS – SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH	106

Wstęp

Klawesyn charakteryzuje się odmiennym od innych instrumentów klawiszowych sposobem wydobycia dźwięku, polegającym na szarpaniu strun, umieszczonych nad płytą rezonansową. Realizowane jest to poprzez uruchomienie klawisza, który porusza mechanizm skoczków wyposażonych w piórka, wykonane z dutki ptasich piór, skóry lub obecnie z tworzyw sztucznych. Klawesyn pod względem konstrukcyjnym ma zatem niewiele wspólnego z fortepianem, odmienny jest też na nim sposób realizacji zjawisk dynamicznych. Słabsze lub mocniejsze uderzenia w klawisze nie powodują zmian dynamiki. Niemożliwe jest również wykonanie płynnego *crescendo* lub *diminuendo*, tak prosto, jak dzieje się to w grze na fortepianie. Chcąc oddać w grze na klawesynie dynamikę, wykonawca musi uciekać się do innych sposobów, takich jak włączanie lub redukcja kolejnych systemów strun, zmiana manualów, wzbogacanie gry pod względem fakturalnym (zdwojenia oktawowo, repetycje, używanie ozdobników), zmiana artykulacji oraz wiele innych.

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie analizy zjawisk związanych z realizacją dynamiki w grze na klawesynie na przykładzie utworów pochodzących z różnych epok, poczynając od baroku, poprzez rokoko, klasycyzm, do współczesności. Bardzo istotne w pracy badawczej stało się poszukiwanie środków technicznych wspólnych zarówno dla muzyki XVII i XVIII wieku, jak i epok późniejszych.

Problematyka pracy ujęta została w trzech rozdziałach, ze wstępem i podsumowaniem. W rozdziale pierwszym, w krótkim rysie historycznym przedstawiono ogólne informacje dotyczące tego niezwykłego instrumentu, jakim jest klawesyn. Drugi rozdział poświęcony został szczegółowej analizie sposobów realizowania zjawisk dynamicznych w grze na klawesynie, poczynając od artykulacji i jej rodzajów, zjawiska manipulacji tempem, aż po wpływ strojenia instrumentu na całość zjawisk dynamicznych w utworze. Rozdział trzeci omawia szczegółowo sposoby wykonywania dynamiki w sześciu, odmiennych stylistycznie utworach klawesynowych. Są to: *Preludium* [re mineur] Jean-Henry'ego d'Angleberta, *Koncert IV* Christiana Petzolda, *Fantazja f-moll* Christiana Gottloba Neefego, *Sonata XI* Benedetta Marcellego, *13 Wariacji na temat "Es war einmal ein alter Mann"* z opery *Das rothe Käppchen von Dittersdorf* Ludwiga van Beethovena oraz *Touracou* Marty Ptaszyńskiej. W zakończeniu pracy znajduje się podsumowanie, w którym ujęto najważniejsze spostrzeżenia i wnioski

sformułowane po wnikliwej analizie zjawisk dynamicznych w omawianym materiale muzycznym.

Podstawowymi metodami badawczymi, którymi posłużono się w niniejszej pracy były analiza piśmiennictwa, analiza materiału muzycznego, pochodzącego z odległych od siebie epok stylistycznych, a także metoda porównawcza dostępnych źródeł. Dodatkowo posłużono się metodą opisową, służącą przedstawieniu faktów historycznych i danych biograficznych, sylwetek twórczych kompozytorów, jak i zjawisk w dziejach rozwoju form muzycznych. Podstawę dociekań stanowiła problematyka zjawisk dynamicznych w utworach klawesynowych różnych epok, od drugiej połowy XVII do początków XXI wieku.

Do pracy dołączona została bibliografia, pochodząca zarówno ze źródeł pisanych, jak i materiałów internetowych. Do pracy dołączone zostały aneksy, które zawierają spis ujętych w niej przykładów muzycznych, program dzieła artystycznego, zapis dzieła artystycznego na płycie CD oraz niniejszy opis pracy artystycznej w języku polskim i angielskim na dołączonej do niej płycie CD.

Z całego serca pragnę podziękować promotorom mojej pracy, Panu prof. dr. hab. Andrzejowi Białce oraz Panu dr. Michałowi Gronowiczowi za wszechstronną pomoc udzieloną mi podczas studiów w Akademii Muzycznej w Krakowie, jak również ogromny wkład w realizację mojego dzieła artystycznego i powstanie niniejszej pracy doktorskiej.

Na zakończenie serdecznie dziękuję Pani prof. dr hab. Magdalenie Myczce, która wprowadziła mnie w świat gry na klawesynie, obdarzyła cierpliwą i troskliwą opieką podczas moich studiów licencjackich i magisterskich. Przez te pięć lat wspólnej pracy pod Jej kierunkiem nauczyłam się podążać własną drogą w karierze muzycznej (szczególnie solistycznej) i jak wyrażać muzyką emocje płynące z głębi serca.

Rozdział I: Dobór instrumentu¹

Klawesyn, instrument strunowy, zaliczany do rodziny cytr zyskał na znaczeniu w XV wieku i odgrywał ważną rolę aż do połowy XVIII wieku. Złoty wiek klawesynu przypadł na lata 1650-1750, kiedy to budowniczych tego instrumentu można było znaleźć w wielu krajach Europy.

Najprostszy typ klawesynu, rozpowszechniony przed 1500 rokiem, miał jedną czterooktawową klawiaturę i jeden zestaw strun (każdemu klawiszowi przypisana była jedna struna)², strojonych w stroju naturalnym. Drugi zestaw strun dodano po 1500 roku³. Przed 1579 rokiem niektóre instrumenty miały również zestaw strun czterostopowych (transponujących o oktawę wyżej), a w XVII wieku dodano rejestr lutniowy, kiedy to instrument był już znacznie rozpowszechniony w wielu krajach europejskich. Francuska szkoła gry na klawesynie, reprezentowana przez takich muzyków jak F. Couperin, J-Ph. Rameau zyskała dużą popularność w XVII i XVIII wieku. W swoim złotym wieku instrument francuski posiadał dwa manualy o rozpiętości pięciu oktaw, przy czym każda z klawiatur miała zwykle własny zestaw strun, w związku z tym stało się powszechne, że klawesyn miał trzy lub cztery zestawy strun.

Jakość brzmienia klawesynu zależy w dużej mierze od rodzaju użytego piórka szarpiącego struny, to znaczy czy jest ono wykonane z twardej skóry, czy z dutki ptasiego pióra. Te dwa odmienne materiały pozwalają wykonawcy zróżnicować brzmienie klawesynu pod wpływem różnych sposobów nacisku palca na klawiaturę podczas gry. Będąc w pobliżu instrumentu, można łatwo wysłyszeć niewielkie niuanse w brzmieniu. Drugim czynnikiem mającym wpływ na jakość dźwięku są same struny. Instrument ze

¹ Niniejszy rozdział powstał w oparciu o następujące publikacje:

Russell, Raymond, *The Harpsichord and Clavichord; an introductory study*, W.W. Norton & Company, New York, 1973.

Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music: A Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, Dover Publications, New York, 1972.

Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h)), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, Oxford University Press, New York, 2001.

Badura-Skoda, Eva & Paul, *Interpreting Mozart: Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York, 2008.

² Russell, Raymond, *The Harpsichord and Clavichord; An Introductory Study*, W.W. Norton & Company, New York, 1973, s. 14.

³ Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, Dover Publications, New York, 1972, s. 7.

strunami żelaznymi brzmi lepiej niż instrument ze strunami mosiężnymi, co widać wyraźnie na przykładzie instrumentów włoskich. W XVI wieku włoscy twórcy preferowali struny żelazne ⁴, dzięki czemu włoskie klawesyny mają ostrzejszy i „śmielszy” dźwięk⁵, niż inne instrumenty. Może to wynikać nie tylko z rodzaju użytego materiału na struny, ale być może również z faktu, że włoskie skoczki były krótsze i grubsze niż te używane w innych krajach. Francuskie klawesyny mają delikatniejsze skoczki, a dolny manual jest wyraźnie głośniejszy niż górny, co daje wykonawcy większą swobodę kształtowania dźwięku.

Dzieło artystyczne, które wraz z niniejszym opisem stanowi pracę doktorską zawiera sześć utworów. Pierwszym z nich jest *Prélude re mineur* (preludium niemenzurowane = *prélude non mesuré*) skomponowane jako pierwsza część suity klawesynowej francuskiego kompozytora epoki baroku, Jean-Henry’ego d'Angleberta (1629-1691)⁶, wirtuoza gry na klawesynie, nadwornego klawesynisty króla Ludwika XIV. Utwór ten znalazł się w zbiorze *Pièces de clavecin*, wydany w Paryżu w 1689 roku. *Prélude re mineur* jest zwykle grane na francuskim klawesynie z końca XVII wieku, ponieważ „klawiatury i mechanizmy klawesynów francuskich z XVII wieku są szczególnie eleganckie” ⁷. Zróżnicowanie dynamiki jest zatem stosunkowo bardziej płynne, a natężenie dźwięku słabsze.

Drugim utworem jest *Koncert IV* pochodzący z *Recueil Des XXV Concerts Pour le Clavecin, Premier Volume* Christiana Petzolda (1677-1733) ⁸, niemieckiego kompozytora, klawesynisty i organisty. *Koncert IV* powinien być grany na niemieckim klawesynie z końca XVII lub XVIII wieku.

⁴ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 11, Oxford University Press, New York, 2001, s. 10.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ Ledbetter, David, hasło: *D'Anglebert, Jean-Baptiste-Henry*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.

⁷ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h), Schott, Howard, Elste, Martin (5) hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 11, Oxford University Press, New York, 2001, s. 18, tłumaczenie własne.

⁸ Härtwig, Dieter, hasło: *Petzold, Christian*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 19, Oxford University Press, New York, 2001.

Trzecim utworem jest *Fantazja f-moll* Christiana Gottloba Neeffe (1748-1798)⁹, niemieckiego kompozytora operowego i dyrygenta, który jako nadworny organista w Bonn, był jednym z pierwszych nauczycieli Ludwiga van Beethovena. Partytura *Fantazji f-moll* dowodzi, że utwór ten został napisany „per il clavicembalo”. *Clavicembalo* to włoska nazwa klawesynu, podczas gdy w Niemczech klawesyn był różnie nazywany: *Cembalo*, *Clavicimbal*, *Flügel* lub *Kielflügel*¹⁰. W XVIII wieku słowa *cembalo*, *clavecin* czy klawesyn miały inne znaczenie niż w wieku XX. W XVIII wieku nazwy te oznaczały w Niemczech jedynie, że omawiane instrumenty klawiszowe miały kształt skrzydła lub harfy. Ponieważ niemieckie słowo oznaczające „skrzydło” to Flügel¹¹, utwór ten można grać zarówno na klawesynie, jak i na fortepianie, a nawet na klawikordzie.

Czwartym z utworów jest *Sonata XI* Benedetta Marcellego (1686-1739)¹², weneckiego szlachcica, który nie był wprawdzie zawodowym muzykiem – studiował prawo, ale jako arystokrata kształcił się także w kierunku muzycznym, pozostawiając po sobie oratoria, opery, serenady sceniczne, ponad 400 kantat. *Sonata XI* napisana została na włoski typ klawesynu, który zwykle posiadał tylko jeden manual, ale można ją również zagrać na instrumencie dwumanualowym.

Piątym z omawianych w pracy utworów jest *Dreizehn Variationen über das Thema „Es war einmal ein alter Mann” aus der Oper „Das rothe Käppchen” von Dittersdorf*, WoO 66 (13 *Wariacji na temat “Es war einmal ein alter Mann” z opery Czerwony Kapturek* Karla Dittersa von Dittersdorfa WoO 66) Ludwiga van Beethovena. Utwór ten skomponowany został na pianoforte, ale ze względu na jego stylistykę, powstał bowiem w 1792 roku, można go również wykonywać na klawesynie¹³. Autorka niniejszej pracy,

⁹ Hoffmann-Erbrecht, Lothar, hasło: *Neeffe, Christian Gottlob*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 17, Oxford University Press, New York, 2001.

¹⁰ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h)), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, Oxford University Press, New York 2001, s. 4.

¹¹ Badura-Skoda, Eva & Paul, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York, 2008, ed. cit., s. 15.

¹² Field, Eleanor Selfridge, hasło: *Marcello, Benedetto Giacomo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.

¹³ Sonata Patetyczna op. 13, która została wydana po raz pierwszy w 1799 roku jako sonata na fortepian, później ukazała się także w wersji na klawesyn pod tytułem *Grande Sonate Pathétique Pour le Clavecin ou Piano-forte*, Oeuvre 13, wydana przez Melles Erard [Paryż, 1801] / Hoffmeister. <https://www.abebooks.com/Grande-Sonate-Pathetique-Clavecin-Piano-forte.Oeuvre-13/30668583920/bd>.

Partytura dostępna na stronie Österreichische Nationalbibliothek :

https://search.onb.ac.at/primoeexplore/fulldisplay?docid=ONB_alma21388320960003338&context=L&vid=ONB

wychodząc z tego założenia, postanowiła wykonać wyżej wymienione wariacje L. van Beethovena na klawesynie i potraktować je jako źródło inspiracji do rozważań nad zagadnieniem dynamiki w utworach na klawesyn.

Ostatnim z utworów jest *Touracou* z 1974 roku, współczesnej polskiej kompozytorki i perkusistki Marty Ptaszyńskiej (ur. 1943)¹⁴. Ponieważ kompozytorka nie precyzuje, na jakim instrumencie utwór ma być wykonany, autorka niniejszej pracy gra go na kopii historycznego klawesynu, co jej zdaniem pozwala wykonawcy na lepsze odwzorowanie brzmienia ptaka z rodziny turakowatych¹⁵.

Biorąc pod uwagę różnorodność stylistyczną wyżej wymienionych sześciu utworów, najlepszym wyborem do wykonania ich mógłby być francuski klawesyn z końca XVIII wieku. Taki instrument posiada pedały lub dźwignie kolanowe do zmiany dynamiki, tym samym możliwe jest uzyskanie na nim lepszych efektów *crescendo*, jak również dokonywanie zmian rejestrowych bez użycia rąk. Jednak ze względu na codzienną praktykę, trudno byłoby zdobyć instrument, który we wszystkim spełniałby nasze wymagania. Autorka niniejszej pracy zdecydowała się więc prowadzić swoje badania na kopii pochodzącego z około 1769 roku klawesynu Pascala Taskina¹⁶, wykonanej w Krakowie przez Witolda Gertnera¹⁷ w 2015 roku. Kopia tego XVIII-wiecznego instrumentu francuskiego doskonale spełnia wymagania dotyczące wykonania każdego z wymienionych wyżej utworów:

„Rzeczywiście, chociaż istnieje niewiele dowodów na to, że francuskie klawesyny były eksportowane do innych krajów w XVIII wieku, podczas XX-wiecznego odrodzenia klawesynu uznano, że klasyczny pięciooktawowy francuski dublet jest prawdopodobnie najbliższy ideałowi uniwersalnego instrumentu i jest on na tyle wszechstronny, że może być zadowalającym medium do interpretacji muzyki klawesynowej wszystkich krajów i epok. Tak więc, współczesne klawesyny wzorowane na instrumentach Pascala Taskina i innych XVIII-wiecznych francuskich twórców były szeroko stosowane w drugiej połowie XX wieku.”¹⁸

&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Sonate%20Path%C3%A9tique%20Pour%20le%20Clavecin%20ou%20Piano-forte&offset=0

¹⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Marta_Ptaszy%C5%84ska, hasło: „Marta Ptaszyńska”, data dostępu 20.07.2023.

¹⁵ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Turakowate>, hasło: „Turakowate”, data dostępu 20.07.2023.

¹⁶ Dowd, William R. / Koster, John, hasło: *Taskin, Pascal (Joseph)*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 25, Oxford University Press, New York, 2001.

¹⁷ <https://rzeczypiekne.pl/project/witold-gertner/>, hasło: „Witold Gertner”, data dostępu 20.07.2023.

¹⁸ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant

W kolejnych dwóch rozdziałach tej pracy zostanie szczegółowo omówiona problematyka, dotycząca sposobów uzyskiwania różnic dynamicznych w grze na klawesynie oraz kwestie dynamiki w utworach będących podstawą niniejszego doktoratu.

O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, op. cit., s. 26, tłumaczenie własne.

Rozdział II: Wykonanie dynamiki w grze na klawesynie

Z budowy mechanizmu generującego dźwięk w klawesynie wynika, że skoczki podłączone dźwignią do każdego klawisza mają tę samą długość, a odpowiadające im piórka znajdują się w tej samej odległości od znacznie cichszych niż w fortepianie strun. Wynika stąd, że podstawowy charakter brzmienia klawesynu jest równy i gdyby nie „pomoc” wykonawcy, nie udałoby się na nim uzyskać w ogóle żadnych różnic dynamicznych. Jednak, jak się okazuje, na klawesynie można pokazać całą gamę odcieni dynamicznych, od *piano* i *dolce* do *forte*. Możliwe jest nawet pokazanie stopniowego zwiększania lub zmniejszania głośności dźwięku, jak również innych zawartych w partyturze znaków dynamicznych, służących realizacji indywidualnej wizji artystycznej wykonawcy. Poniżej zostaną opisane czynniki, mające bezpośredni wpływ na poprawę wykonania zróżnicowanych zjawisk dynamicznych w grze solowej na klawesynie.

2.1. Artykulacja – sposób wydobywania dźwięku na klawesynie

„Doświadczeni artyści wiedzą, jak oszukać uszy przy klawesynie, tak że wydaje nam się, że słyszymy głośne i ciche tony, mimo że piórka wytwarzają je z przeważnie równą siłą.”¹⁹

Przede wszystkim powinniśmy dobrze zrozumieć, w jaki sposób wydobywany jest dźwięk na tym instrumencie. Ponieważ klawesyn jest instrumentem szarpanym, powinniśmy wykorzystywać wrażliwość opuszków palców do pełnej kontroli nad pracą połączonego dźwigni z klawiszem piórka, podobnie jak się to dzieje podczas szarpania palcami strun lutni lub gitary. Ponieważ akcja klawiatury XVIII-wiecznego klawesynu francuskiego jest nieco cięższa niż jego poprzednika z XVII stulecia²⁰, na dźwięk i jego dynamikę wpływ ma zarówno szybkość ruchu koniuszków palców, jak

¹⁹ Kosovske, Yonit Lea, *Historical Harpsichord Technique. Developing “La douceur du toucher”*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2011, s. 64, tłumaczenie własne.

²⁰ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h)), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, ed. cit., s. 25.

i siła nacisku klawiszy. Aby uzyskać odcienie dynamiczne, wymagane jest używanie różnych sposobów artykulacji, uzależnionych od konstrukcji instrumentu, od tego czy posiada jeden manual, dwa połączone manualy i od jego registrów.

W grze na klawesynie opuszki palców wyczuwają opór piórka szarpiącego struny.

„Działanie piórka oraz ruch klawiszy i skoczków stawiają opór wobec palca zwany dotykiem; i od tego zależy wiele najbardziej fundamentalnych aspektów wyrafinowanej gry na klawesynie.”²¹

„Opór jest wytwarzany przez piórko dociskające strunę do góry przed jej szarpnięciem; a im dłuższe, grubsze i mniej elastyczne jest piórko, tym większy stawia opór.”²²

Gdy opuszki palców zetkną się z instrumentem

„palec czuje się prawie tak, jakby sam był piórkiem i powstaje iluzja rzeczywistego kontaktu ze struną.”²³

Wczesny włoski klawesyn mógł wydawać dwa rodzaje dźwięku:

„Punkt, w którym struna jest szarpana, jest ważny dla określenia charakteru brzmienia instrumentu. Kiedy punkt szarpania znajduje się w pobliżu kołka (skubanie struny z bliska), dźwięk jest nosowy; bliżej środka struny (zaszarpywanie w środku) jest bardziej okrągły.”²⁴

Ta zasada dotyczy również późniejszych klawesynów dwumanuałowych.

W świetle tych podstawowych faktów oraz biorąc pod uwagę własne doświadczenia, wyniesione z licznych kursów mistrzowskich, autorka niniejszej pracy pragnie omówić dwa sposoby wydobywania dźwięku na klawesynie, szybszym i wolniejszym ruchem opuszków palców, rozpoczynając od dolnego manualu klawesynu dwumanuałowego. Kiedy potrzebujemy w grze spokojniejszego, krągłego, śpiewnego brzmienia,

²¹ Russell, Raymond, *The Harpsichord and Clavichord: An Introductory Study*, W. W. Norton & Company, New York, 1973, s. 16, tłumaczenie własne.

²² Tamże. s. 16, tłumaczenie własne.

²³ Tamże. s. 16, tłumaczenie własne.

²⁴ Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h)), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, ed. cit., s. 9, tłumaczenie własne.

dynamikę dźwięku możemy uznać za *piano*. Opuszki palców naciskają klawisze stosunkowo wolnym ruchem, w którym czubek palca mocno przylega (jest przyklejony) do powierzchni klawisza, po czym delikatnie zsuwa się z niego w kierunku dłoni, tak aby ruch ślizgowy był ledwo zauważalny. Jednocześnie ramię pozostaje lekkie. Kiedy piórko szarpie strunę tym wolniejszym ruchem koniuszka palca, można wydobyć śpiewny, bardziej zaokrąglony dźwięk bez żadnego ruchu ramion. Na instrumencie jednomanualowym bez dodatkowego rejestru, dynamika i natężenie dźwięku są stosunkowo słabe, jak również istnieje duże prawdopodobieństwo, że struny szybko przestaną wibrować. Dlatego w tym przypadku wymagany jest szybszy ruch opuszków palców, tak aby uzyskać dźwięk głośniejszy, który w wyniku przedłużonej vibracji zyska na natężeniu. Jeśli wykonawca chce uzyskać artykulację *legato*, powinien zwracać uwagę na właściwe tempo, które pomoże utrzymać natężenie dźwięku i brzmienie jego alikwotów pomiędzy kolejnymi dźwiękami.

Drugim sposobem wydobywania dźwięku na klawesynie jest szybszy ruch opuszkami palców, który jest podobny do pchania lub stukania. Używając tej techniki sprawiamy, że piórko styka się ze struną w bardziej zdecydowany sposób, wytwarzając w ten sposób dźwięk pełniejszy, dynamiczny, a czasem bardziej nosowy. Jeśli wykonawca chce uzyskać dźwięk z większą ilością alikwotów, musi natychmiast po naciśnięciu klawisza uwolnić energię z opuszków palców, aby móc lepiej usłyszeć alikwoty. Gwałtowne lub zbyt energiczne naciśnięcie klawisza może czasami sprawić, że brzmienie instrumentu będzie suche oraz – co ważniejsze – uniemożliwi wykonawcy usłyszenie dźwięków składowych. Suchy dźwięk ma skłonność do tworzenia niepotrzebnych akcentów, które mogą przerywać frazę muzyczną, więc uwalnianie energii w odpowiednim czasie sprzyja utrzymaniu dłuższej frazy muzycznej. Sposobem na szybkie uwolnienie energii jest pozostawienie koniuszków palców na powierzchni klawiszy zaraz po ich szybkim naciśnięciu. W niektórych przypadkach nadaje to dźwiękowi artykulację *staccato*. Przy szybszym ruchu opuszkami palców, jeśli chcemy uzyskać elegancki, delikatny i lekki dźwięk, szczególnie w trylach lub szybkich pasażach, jak na przykład w preludiach niemenurowanych, dłonie, nadgarstki i przedramiona muszą być na tej samej wysokości. Opuszki palców zawieszone na klawiaturze wykonują szybkie, aktywne ruchy, które przypominają lekkie szarpanie strun gitary lub lutni. Byłoby dobrze, gdyby wykonawca mógł poczuć, jak opuszki palców stają się przy tym bardziej miękkie i przyklejają się do powierzchni klawiszy, odczuwając równomierne szarpnięcia piórka. Ten sposób generowania dźwięku klawesynu jest bardziej odpowiedni dla instrumentów

jednomanuałowych lub rejestrów lekkich, takich jak rejestr ośmiostopowy i rejestr lutniowy.

Właściwe wykonywanie szybkich i wolnych ruchów opuszkami palców pomoże wykonawcy uniknąć sztywnego lub ciężkiego ramienia, które przeszkadzałoby mu w grze. Na przykład, gdy wykonawca chce wyrazić *piano* dźwiękiem *dolce*, a jego palce w zbyt szybkim ruchu stykają się z klawiszami, od razu poczuje on, że dźwiękowi klawesynu przydano zbyt wiele energii i tym samym ostrości. Może to także spowodować usztywnienie i nerwowość całego ciała wykonawcy oraz wytwarzanie dźwięku o zbyt dużej energii.

W tym miejscu należy nieco dokładniej omówić sposób wydobycia dźwięku na klawesynie, aby ułatwić wykonawcy uzyskanie dobrej jakości dźwięku o większym zakresie dynamicznym, zapewniając odpowiednią wagę i ruch opuszków palców podczas kontaktu z klawiaturą. Na szczególną uwagę zasługują dwie metody. Po pierwsze, czułość koniuszków palców na repetycjach można osiągnąć, wykonując ćwiczenie jednym palcem. Do tego powtarzania można zastosować inne tempo, podczas którego wykonawca może dokładnie określić, ile energii powinno zostać uwolnione z każdego palca, w zależności od oporu piórka podczas szarpania struny. W grze na klawesynie bardzo ważna jest ekspresja i jakość brzmienia każdej nuty, która pomaga budować ogólną dynamikę frazy muzycznej. Podczas wysokiej jakości wykonania klawesynowego, doświadczony słuchacz może wyczuć i usłyszeć każdą drobną zmianę dynamiczną wykonawcy, niemalże dla każdej nuty. Dzięki temu może łatwo dostrzec różnice między poziomem wirtuozerii poszczególnych wykonawców. Grając repetycje, wykonawca powinien dążyć do osiągnięcia jak najszybszego tempa, ponieważ w porównaniu z innymi instrumentami klawiszowymi, klawisze klawesynu mają niezwykle krótki czas reakcji. Po drugie, bywają takie fragmenty utworu, w których wystarczy użyć tylko jednego palca, aby zagrać pasaż dobrym dźwiękiem *legato*, jak w starym sposobie palcowania. Większą kontrolę nad brzmieniem klawesynu można osiągnąć, ćwicząc najpierw artykulację *legato* poprzez przesuwanie tego samego palca z jednego klawisza na sąsiedni, a następnie stosując zalecone palcowanie, okazuje się, że w miarę dotykania opuszkami palców klawiatury, w brzmieniu pojawia się coraz większa dynamika.

2.2. Mechanika pracy palca z klawiaturą

Badając różne poziomy oporu na obu manualach, możemy stwierdzić, że górny manual ma dźwięk i dynamikę, która jest mniej intensywna, a więc bardziej przydatna w wydobywaniu efektu echa. Aby lepiej zróżnicować słabszą dynamikę na górnym manuale, a także mieć lepszą kontrolę nad klawiaturą i artykulacją, opuszki palców muszą znajdować się bardzo blisko klawiatury, o wiele bliżej niż na dolnym manuale lub podczas gry na połączonych manualach. Odtwarzając muzykę w szybkim tempie najbardziej właściwy jest bardzo szybki i lekki ruch, lekko zakrzywionymi opuszkami palców. Grając *legato* śpiewnym dźwiękiem, autorka niniejszej pracy używa bardzo płaskich koniuszków palców oraz artykulacji, polegającej na bardzo ścisłym łączeniu dźwięków ze sobą, palcami niemalże sklejającymi się ze sobą.

Na dolnym manuale opór każdego klawisza i dynamika dźwięku są znacznie większe i bogatsze, mając dzięki alikwotom większe możliwości przedłużania czasu trwania dźwięku. Zatem różnice dynamiczne, uzależnione od sposobu artykułowania dźwięku mogą być pokazane wyraźniej za pomocą szybkiego i wolnego ruchu opuszków palców. Na dolnym manuale, który charakteryzuje się śpiewnym brzmieniem (zwłaszcza instrument francuski), wymagany jest dotyk delikatny z nieco wolniejszym ruchem koniuszka palca. Grając na dolnym manuale, autorka niniejszej pracy uzyskuje zmiany dynamiczne głównie za pomocą płaskich opuszków palców, którymi kontroluje artykułowanie dźwięku i akcję klawiszy.

W przypadku manualów połączonych, nie tylko opór klawiatury jest najsilniejszy, ale także głośność dźwięku, wytwarzanego przez dwa piórka szarpiące razem struny. Oba manualy dają zatem większe możliwości kontaktu palców z klawiaturą, wzmacniając efekty dynamiczne, które można osiągnąć poprzez dobór sposobu artykułowania dźwięku. Na przykład, gdy chcemy stworzyć bardzo ekspresyjne *legato* o silniejszej dynamice, wymagane jest poruszanie się cięższymi koniuszkami palców głębiej w klawiaturze. Z doświadczenia autorki wynika, że siła tego oporu klawiatury jest porównywalna z oporem klawisza przy zastosowaniu techniki *Bebung*²⁵ na klawikordzie, zwłaszcza w dolnym zakresie klawiatury. Kiedy palce naciskają klawisze bardzo

²⁵ Rinpin, Edwin M. / Moens-Haenen, G., hasło: *Bebung*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 3, Oxford University Press, New York, 2001.

szybkim ruchem, powstaje bardzo mocny i wyrazisty dźwięk, połączony z efektem perkusyjnym.

W przypadku dodawania różnych rejestrów, zmienia się też opór klawiatury, podobnie jak dynamika i barwa dźwięku. Aby mieć lepszą kontrolę nad dźwiękiem i móc wyczuć zmienny opór w czasie, gdy dwa lub nawet trzy piórka szarpią struny, opuszki palców powinny być trzymane jak najbliżej klawiatury, a wszelkie ruchy ramion ograniczone do minimum. Dźwięk rejestru lutniowego, który znajduje się na górnym manuale, jest bardzo krótki, lekki i suchy. Ta jego szczególna właściwość wymaga, aby opuszki palców w kontakcie z klawiaturą były bardzo lekkie i poruszały się bardzo szybkimi ruchami.

Kiedy manualy są połączone i gramy na dolnym manuale bez użycia 8-stopowego rejestru – a dźwięk jest wytwarzany tylko przez 8-stopowy rejestr na górnym manuale – wtedy autorka niniejszego badania zauważa, że opór ze strony połączonych klawiatur jest mniejszy niż wtedy, gdy dodany jest 8-stopowy rejestr dolnego manualu, lub gdy gramy tylko na 8-stopowym rejestrze dolnego manualu bez żadnego sprzężenia. Dźwięk jest także nieco cichszy i bardziej łagodny. W celu uzyskania szczególnie śpiewnego dźwięku podczas gry bez ośmiostopowym rejestrze, autorka używa wolniejszego ruchu płaskimi opuszkami.

Niektórzy wykonawcy postrzegają rejestr czterostopowy jako taki, który jedynie dodaje koloru i blasku. Przy blasku czterostopowego rejestru wykonawca może łatwo wyczuć, że dynamika dźwięku jest bardzo duża i ma pewną ostrość. Gdy rejestr czterostopowy dodamy do dolnego manualu, możemy odczuć, że piórka napotykają mniejszy opór, ale aby uzyskać lepszą jakość dźwięku, należy naciskać klawisze szybkimi ruchami opuszków, bez nadmiernej siły. Kiedy rejestr czterostopowy jest używany przy połączonych manualach, dźwięk jest wytwarzany przez trzy piórka szarpiące struny, więc palce poczuć silny opór ze strony klawiatury, która stała się tym samym cięższa. Aby mieć pełną kontrolę nad trzema piórkami, równocześnie szarpiącymi struny, a także aby wydobyć bardzo mocny i olśniewający dźwięk, autorka naciska klawisze cięższymi opuszkami, wykonując przy tym szybki ruch palcami.

2.3. Rodzaje artykulacji w grze na klawesynie

Rodzaj zastosowanej w grze na klawesynie artykulacji jest jednym z ważniejszych sposobów pozwalających pokazać i zróżnicować dynamikę. Pomimo, iż sam instrument

ma wyraźne ograniczenia w tym zakresie, nawet w przypadku pojedynczej nuty, a zazwyczaj brzmi ich więcej, można je w znacznej mierze usunąć, poprzez różnorodne sposoby gry od bardzo krótkiego *staccato* do *legatissimo*²⁶. Podczas gry na klawesynie różnice dynamiczne powinny być zatem pokazane za pomocą szybkich zmian sposobu artykulacji, na co w naturalny sposób wpływa grupowanie rytmiczne nut, a czasem także sposób palcowania. Szybkie zmiany artykulacji powinny być wykonywane płynnie, tak aby były ledwo zauważalne. Gdy w fakturze muzycznej pojawia się polifonia, wykonawca powinien pokazać jeden głos jako ważniejszy od pozostałych, na przykład poprzez nadanie mu silniejszej dynamiki. Czasami może używać różnych sposobów artykulacji w odniesieniu do każdej z rąk, wydłużając dźwięki w jednym głosie, a skracając w innych. Rodzaj zmian dynamicznych powinien być także uzależniony od akustyki sali, melodycznej i harmonicznego treści utworu, chęci uwypuklenia konkretnego głosu lub grupy nut, na które wykonawca chciałby położyć większy nacisk. Poniżej omówione zostaną różne sposoby artykulacji w grze na klawesynie, związane z realizacją różnorodnych zmian dynamicznych.

1. Staccato. Łatwą do wykonania na klawesynie artykulację *staccato* można w naturalny sposób wykorzystać do gry w dynamice *forte*. Ponieważ jednak artykulacja *staccato* może mimochodem nagle wytworzyć głośniejszy dźwięk i tym samym niechciany akcent, zakłócający kształt frazy i jakość dźwięku, opuszki palców powinny ściśle kontrolować klawiaturę i nie opuszczać klawiszy zbyt szybko po każdej nucie. Niedoświadczeni klawesyniści często wykonują *staccato* jako *non legato* z tego powodu, że w epoce przedklasycznej kompozytorzy nie stosowali dokładnych oznaczeń artykulacyjnych, zwłaszcza łuków, oznaczających *legato*. W grze na klawesynie *staccato* powinno być odtwarzane szybciej niż na przykład na organach, wtedy każde *non legato* będzie brzmiało jak *staccato*. Wytrawny klawesynista nie powinien zatem grać wszystkich nut taką samą artykulacją przerywaną, szczególnie z nadmierną ilością artykulacji *staccato*, gdyż słuchaczowi będzie bardzo trudno zrozumieć strukturę i harmonię muzyki.

2. Legato. Używana w wolniejszych tempach artykulacja *legato* sprawia, że ogólna dynamika jest stosunkowo niewielka, a dźwięki linii melodycznej płynne i dobrze ukształtowane. W szybkim tempie posługiwanie się artykulacją *legato* pomaga

²⁶ <https://sjp.pwn.pl/sjp/legatissimo;2565789.html>, hasło: „*legatissimo*”, data dostępu 07.07.2023.

zwiększyć głośność dźwięku, tym samym jego wolumen brzmieniowy. Jednak w grze na klawesynie *legato* pomaga wykonawcy również przypisać nuty do różnych grup, w taki sposób, aby struktura muzyki była bardziej przejrzysta dla słuchacza. Na przykład, gdy w czasie trwania tej samej funkcji harmoniczej występują nuty o małej wartości rytmicznej, które nie muszą być uwypuklone, powinno się je zagrać artykulacją *legato*.

3. Oddzielanie dźwięków. W grze na klawesynie istnieje specjalny rodzaj artykulacji, polegającej na oddzielaniu dźwięków. Chociaż nie jest to artykulacja *staccato*, można jej użyć w kilku sytuacjach. Po pierwsze, możemy myśleć o niej jako o oddechu wstawionym pomiędzy dźwiękami, którego zadaniem jest zwrócenie uwagi na coś nowego lub specjalnego, na przykład na nowy motyw, prezentowany po raz pierwszy lub nową harmonię. Po drugie, często zdarza się to kiedy w głosie najniższym, czego dobrym przykładem są allemandy i menuety suit na instrumenty klawiszowe, stosowana jest artykulacja *legato*, łącząca dźwięki podstawy harmoniczej, podczas gdy artykulacja dzielona stosowana jest w liniach melodycznych słabiej zrytmizowanych w celu uzyskania lżejszej dynamiki. Po trzecie, gdy nuty basowe pozostające w tej samej harmonii, grane *legato* z ukrytymi łukami, w momencie zmiany harmoniczej, nutę basową w nowej harmonii należy artykulacyjnie oddzielić. Po czwarte, oddzielanie dźwięków może być często używane w krótkim „podejściu” w głosie basowym, zwykle na dwóch, trzech nutach przed nowym taktem, ponieważ może to wzmocnić dynamikę i wytworzyć małe *crescendo*, pomagając w ten sposób przejść do następnej frazy. Po piąte, już w palcowaniu we wczesnych utworach klawesynowych widać, że artykulacja dzielona znajdowała zastosowanie we fragmentach linii melodycznej opartych na tym samym interwale, poruszającym się zarówno w kierunku wznoszącym, jak i opadającym. W utworach klawiszowych Jana Pieterszooona Sweelincka (1562-1621)²⁷ oraz w *Kunst der Fuge* J.S. Bacha (1685-1750) lub w jego chorałach organowych jest wiele przykładów, w których temat i *cantus firmus* oparte są na kolejno następujących dźwiękach o większych wartościach rytmicznych. W polifonii artykulacja zbliżona do *non-legato* jest najlepszym sposobem pokazania słuchaczom dominującej linii melodycznej, gdy dźwięki poszczególnych głosów mają prawie taką samą głośność.

4. Artykulacja mieszana. Klawiaturę klawesynu możemy podzielić na trzy sekcje. Ponieważ struny od klawisza a¹ do ostatniego klawisza po prawej stronie klawiatury są

²⁷ Tollefsen, Randall H. / Dirksen, Pieter, hasło: *Sweelinck, Jan Pieterszoon*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 24, Oxford University Press, New York, 2001.

bardzo krótkie, ich dźwięki są słabsze i lżejsze niż na lewo od klawisza a^1 . Po lewej stronie klawiaturę można podzielić na dwie sekcje: sekcję basową, w której struny są znacznie dłuższe i dzięki temu mogą generować cięższy i dłuższy dźwięk oraz sekcję środkową, która znajduje się pomiędzy klawiszami a i a^1 . Aby dźwięk był bardziej jednorodny i zrównoważony w fakturze polifonicznej, a nuty melodyczne i nuty basowe w całym utworze zawsze słyszalne jako głosy główne lub wiodące, w grze na różnych manualach i w różnych zakresach, wykonawca powinien przemyśleć zastosowanie artykulacji mieszanej dla głównej linii melodycznej, głosów środkowych i basu oraz czas trwania poszczególnych dźwięków dla każdego z palców każdej ręki.

5. Artykulacja pauzy. Wstawienie w toku muzycznej narracji pauzy, może pomóc w podkreśleniu następującej po niej nuty w mocniejszej lub słabszej dynamice. Po pierwsze, możemy dodać pauzę przed nutą zawieszoną, przez co nuta ta będzie sprawiać wrażenie nieco opóźnionej. W ten sposób może być ona pokazana z większą dynamiką i tym samym z większym naciskiem. Po drugie, jeśli nuta jest grana wolniejszym ruchem od czubka palca, dynamika będzie mniejsza i nuta zostanie zagrana *piano*, jeśli jednak jest odtwarzana przez szybkie i mocniejsze naciśnięcie klawisza, jej dynamika będzie większa, a dźwięk głośniejszy. Po trzecie, podczas dodawania pauzy po wciśnięciu klawisza, wartość rytmiczna nuty jest nieco krótsza niż jej oryginalna wartość zapisana w partyturze. Dynamika tej nuty może być zatem osłabiona lub wzmocniona, w zależności od długości wstawionej pauzy. Jak wiemy, we wczesnej muzyce klawiszowej podstawowa realizacja zjawisk dynamicznych była tworzona za pomocą wzajemnych relacji mocnych i słabych części taktu. W przypadku słabej części taktu należało pokazać, że nuta ma lżejszą dynamikę i jest nieco krótsza, zupełnie tak, jak gdyby na końcu słabej części taktu dodano krótką pauzę. W ornamentyce francuskiej, podobny efekt wzmocnienia dźwięku uzyskiwano za pomocą ‘oddechu’ (François Couperin posługiwał się francuskim terminem *aspiration*, dosł. *wdech*)²⁸. Jednak, gdy celem było podkreślenie mocnej części taktu, jak zazwyczaj bywa, wykonawca powinien bardzo skrócić nutę, co oznacza wstawienie dłuższej pauzy, dzięki czemu dynamika nuty podkreślanej będzie bardzo duża (*forte*).

Jeśli chodzi o rodzaj artykulacji podczas wykonań koncertowych, należy rozważyć każdy jej aspekt z uwzględnieniem stylu i charakteru utworu, a także prozodii frazy

²⁸ Couperin, François, *Complete Keyboard Works*, Dover Publications, INC., New York, 1988, s. 14-15.

muzycznej. Zmiany w artykulacji wiążą się także z potrzebą odzwierciedlenia określonego nastroju wykonywanej muzyki. Kiedy mamy do czynienia z utworem o nastroju melancholijnym, smutnym lub retorycznym, należy użyć więcej artykulacji *legato*, a kiedy nastrój jest radosny, pełen nadziei, należy użyć jej mniej.

2.4. Problemy artykulacyjne w grze na klawesynie

Oprócz stosowania prawidłowej techniki palcowej – artykulacji, zmian rejestrów i manualów w celu uzyskania czytelnych zmian dynamiki w utworach klawesynowych, wykonawca powinien również brać pod uwagę charakter brzmienia instrumentu – na przykład fakt, że dźwięk włoskiego instrumentu jest bardzo suchy i ostry, kiedy wykonujemy muzykę włoską, powinniśmy naśladować ten dźwięk na innych instrumentach za pomocą połączonych manualów, gdzie każdy palec jest bardzo aktywny, mocniej naciska klawiaturę szybkim ruchem, używając mniej artykulacji *legato* w technice palcowej.

2.4.1. Technika palcowa w artykulacji *legato* i *staccato*

Granie techniką *legato* jest jednym z ważnych sposobów, dzięki któremu muzyka klawesynowa może brzmieć dobrze i pomaga pokazać słuchaczom jej strukturę. Chociaż szybki i wolny ruch opuszkami palców może być również wykorzystany do wykonywania pasaży artykulacją *legato*, lepiej jest, aby nasze palce stykały się z klawiaturą „płasko”. Wyróżniamy trzy sposoby uzyskiwania artykulacji *legato*:

1. François Couperin napisał w swoim dziele *L'art de toucher le clavecin*, że aby osiągnąć *legato* na powtarzających się nutach lub w kolejnych mordentach, należy użyć zmiany palców na tym samym klawiszu²⁹. Opinia autora na ten temat mogłaby pomóc w przywróceniu właściwego ruchu opuszków palców i uzyskaniu spokojnego toku muzycznej narracji, w którym fraza nie jest przerywana przy każdej nucie lub przez pojawiający się mordent. Powolny ruch opuszkami palców wytwarza ciche *legato* z okrągłym, śpiewnym dźwiękiem. Aby płynnie połączyć sąsiednie nuty i uniknąć niepożądanych akcentów, palec przed uderzeniem każdego kolejnego dźwięku,

²⁹ Informację można sprawdzić w: Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1950, s. 16.

przygotowywany jest zawsze wcześniej na klawiaturze. Podczas gry *legato* nasze ręce powinny także unikać zbędnych ruchów.

Kolejną ważną rzeczą jest wykorzystanie ruchu całej ręki razem z niewielką pomocą nadgarstka. Powinniśmy używać delikatnej energii, która pochodzi z obracania nadgarstka, aby pomóc przejść płynnie z jednego palca na drugi. Bez żadnego zbędnego ruchu cała dłoń powinna jedynie podążać za nadgarstkiem, a palce zwracać się w tym samym co on kierunku, w prawo lub w lewo. Ten obrót nadgarstka powinien być jednak powolny i płynny, skorelowany z ruchem palców. We fragmencie granym artykulacją *legato*, wykonawca powinien wsłuchać się uważnie i upewnić się, że dźwięki łączą się płynnie. Ten sposób wykonania *legato* jest bardziej odpowiedni dla pojedynczego manualu lub połączonych manualów z ośmiostopowym rejestrem. Gdy jednak wykonawca chce zagrać artykulacją *legato* na manuale górnym, dźwięki powinny być grane w szybszym tempie niż na manuale dolnym, dla zachowania ich jędrności i wibracji dźwięku. Technika *legato* powinna być również użyta do wykonania dłuższego trylu, aby brzmiał on jak płynna melodia. W trylu opuszki palców należy więc płasko ułożyć na klawiaturze, tak jakby były do niej przyklejone i wykonywać jedynie lekkie potrząsanie dłonią razem z nadgarstkiem w niezbyt szybkim tempie.

2. Gdy *legato* wykonywane jest w szybszym tempie na dolnym manuale, opuszki palców powinny mocniej wciskać klawiaturę, co oznacza większą koncentrację na momencie, w którym piórko szarpie struny. Palec powinien pozwolić klawiszowi wrócić do góry tylko wtedy, gdy kolejny palec wyczuje piórko pociągające za strunę. W ten sposób wykonawca usłyszy, że emocje muzyczne wyrażane są bogatszym dźwiękiem. Ten sposób wykonania *legato* w szybkim tempie nie bardzo pasuje jednak do ośmiostopowego rejestru, ponieważ charakter jego brzmienia jest stosunkowo niespieszny i spokojny, co wymaga, aby ruch opuszkami palców był również powolny, nieco leniwy. W manuale górnym, gdzie artykulacja *staccato* jest łatwo osiągalna, artykulację *legato* powinno się stosować tylko w szybkim tempie. Aby dźwięki sąsiadujących ze sobą nut złączyły się bez przerwy, palce muszą znajdować się bardzo blisko siebie, jak w technice *over-legato*³⁰.

3. Przy grze na połączonych manualach wykonawca łatwo zauważy, że dzięki powiększonej sile dźwięku dynamika łatwo urasta do *forte*. W tym przypadku zatem

³⁰ *Over-legato* pochodzi od niemieckiego określenia *Überlegato*.

istnieją dwa sposoby wykonania *legato*. Pierwszym jest użycie normalnej techniki *legato*, co oznacza grę pozbawioną przerw. Ponieważ połączone manuały powodują, że akcja klawiatury jest cięższa, drugim sposobem jest mocniejsze i głębsze naciskanie klawiszy techniką *over-legato*, tak aby dźwięk był głośniejszy i bardziej wyrazisty. Naciskając klawisze, możemy wyczuć, że energia potrzebna do przewyciężenia oporu jest podobna do tej, podczas wykonywania techniki *Bebung* na klawikordzie, zwłaszcza w dolnym zakresie klawiatury. Jeśli chcemy uzyskać bardzo głośne brzmienie *legato*, naciskając klawisze, możemy sprawić, że nasze palce będą bardziej zakrzywione, z bardzo szybkim i agresywnym naciskiem. Taki ruch opuszkami palców sprawia, że piórka szarpia struny z dużo większą siłą.

Podobnie jak *legato*, granie techniką *staccato* na klawesynie można uzyskać na kilka sposobów. Zawsze niezbędny jest w niej szybki ruch opuszkami palców. Niekiedy opuszki palców powinny być zakrzywione, tak aby móc bardzo precyzyjnie kontrolować dźwięk.

1. Kiedy zazwyczaj używamy techniki palcowego *legato* do grania pasaży, a musimy wykonać je artykulacją *staccato*, nasze palce powinny szybko wciskać klawisze, a następnie natychmiast je opuszczać. Ta metoda daje dynamikę, która jest stosunkowo lekka i odpowiednia przy dynamice *piano* i w grze na jednym manuale. Niekiedy słuchacz może odnieść wrażenie, że delikatny ruch opuszkami palców wytwarza efekt *glissando*.

2. Lekkie stukanie w klawisze nadaje artykulacji *staccato* bardziej radosny efekt i może być użyte na górnym manuale.

3. W przypadku jednego manualu *staccato* można wykonać bardzo zakrzywionymi opuszkami palców, bardzo szybkim i agresywnym ruchem, z ramionami utrzymanymi wysoko, aby wydobyć wyrazisty dźwięk przypominający odgłosy ptaków. Technika ta przydatna jest w wykonywaniu muzyki współczesnej, na przykład jednego z utworów stanowiących przedmiot badań ujętych w niniejszej rozprawie.

4. W szybkim tempie artykulację *staccato* można uzyskać jak gdyby uciekając opuszkami palców z gorącej klawiatury. Czasami, gdy palce w szybkich przebiegach w artykulacji *staccato* pozostają na każdym klawiszu nieco dłużej, pomaga to osłabić dynamikę, poprzez zredukowanie wibracji strun, a tym samym ilości brzęących alikwotów. Barwa każdego dźwięku będzie nieco sucha, a artykulacja *staccato* bliższa *non legato*. Dźwięk z ograniczoną wibracją i alikwotami powoduje, że dynamika staje się nieco lżejsza, co jest preferowane, jeśli wykonawca chce pokazać niewielkie różnice

dynamiczne, na przykład, gdy te same figury są powtarzane kilka razy i są wykonywane artykulacją *legato*. Podczas grania dźwięków w wolnym tempie na manualach połączonych, palce pozostają na klawiszach na moment dłużej, co pomaga uczynić dynamikę mocniejszą i głośniejszą, niż gdyby palce natychmiast opuszczały klawisze. Przykład tej metody można znaleźć w trzecim rozdziale niniejszej pracy.

5. Kiedy dźwięki *staccato* wykonywane są w większej dynamice, szczególnie w przypadku połączonych manualów, najpierw musimy bardzo aktywnie naciskać klawisze koniuszkami palców, dociskając je szybkim, mocnym ruchem w głąb klawiatury, co daje efekt perkusyjny. Czasami w przypadku pojedynczej nuty lub pojedynczego akordu opuszki palców powinny pozostać na klawiszach chwilę dłużej, zanim pozwolą im wrócić do góry, tak aby dźwięk był dłuższy i nieco głośniejszy.

6. Artykulację *staccato* należy wykonać na nucie, której wartość została skrócona w wyniku manipulacji tempem, na przykład w przypadku rytmu punktowanego. Kiedy napięcie i wewnętrzna dynamika *crescendo* wzrasta na nucie kropkowanej, może być ona grana dłużej niż jej pierwotna wartość, co w naturalny sposób skraca wartość kolejnej nuty. Dźwięki znajdujące się po niej powinny być jeszcze krótsze. Efekt wzmocnienia pierwotnej wartości jest podobny do francuskiego ornamentu na nucie akcentowanej³¹, w której dwie nuty są w *crescendo*, w przeciwieństwie do nut pod łukiem, kiedy są one w *decrescendo*. Dlatego też druga nuta w ornamencie powinna być krótsza i grana aktywnym i szybkim ruchem opuszków palców, z użyciem sporej energii lub bardzo krótkiej artykulacji *staccato*. W przypadku nut znajdujących się pod łukiem, ostatnia nuta grana jest z lekkim opóźnieniem przy użyciu powolnego ruchu palca, artykulacją *staccato*, przy czym palec powinien pozostawać na klawiszu nieco dłużej, tak aby pokazać *diminuendo*, bez nagłego zerwania.

2.5. Manipulacja tempem

Manipulacja tempem to fascynujący sposób na pokazanie różnic dynamicznych w utworze muzycznym. O manipulacji tempem pisał Girolamo Frescobaldi (1583-1643)³² w przedmowie do swoich *Toccat*, już w pierwszej połowie XVII wieku:

³¹ Couperin, François, *Complete Keyboard Works*, Dover Publications, INC., New York 1988, s. 14-15.

³² Hammond, Frederick (1-7, bibliography), Silbiger, Alexander (8-15, work-list), hasło: *Frescobaldi, Girolamo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 9, Oxford University Press, New York 2001.

„1. Po pierwsze, ten styl tworzenia muzyki nie może być rządzony przez [stały] puls, który jest taki sam, jak ten, który widzimy we współczesnych madrygalach, które, jakkolwiek trudne, są łatwe do opanowania, dzięki czemu puls jest czasami dość wolny, a czasami szybki, a od czasu do czasu nawet zawieszając go jakby w powietrzu, zgodnie z *affetti* lub znaczeniem słów.”³³

Twierdzenie Girolamo Frescobaldiego odnosi się także do muzyki osiemnastowiecznej, z tą różnicą, że akcent kładziony jest nie na konkretne słowo, ale na konkretną emocję lub afekt.

Manipulacja tempem była stosowana bardzo wcześnie w twórczości nie tylko Girolamo Frescobaldiego, ale również Luigi Rossiego (1598-1653)³⁴, Johanna Jakoba Frobergera (1616-1667)³⁵ i kilku innych kompozytorów żyjących w tym samym okresie, którzy wywarli duży wpływ na kompozytorów północnoniemieckich, takich jak Dieterich Buxtehude (1637-1707)³⁶, Franz Tunder (1614-1667)³⁷, Matthias Weckmann (1616-1674)³⁸, Johann Adam Reincken (1643-1722)³⁹, Vincent Lübeck (1654-1740)⁴⁰, Georg Böhm (1661-1733)⁴¹, Georg Dietrich Leyding (1664-1710)⁴² i Nicolaus Bruhns (1665-1697)⁴³. W XVIII wieku manipulację tempem stosowali także tacy kompozytorzy jak Johann Sebastian Bach (1685-1750), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Christian Gottlob Neefe (1748-1798), a nawet Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Granie w stylu swobodnym (*Stylus Phantasticus*⁴⁴) było również opisywane przez

³³ Stenbridge, Christopher, Przedmowa do *Girolamo Frescobaldi Orgel-und Clavierwerke: Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo...Libro primo (Rom, Borboni, 1615, 21616)*, Bärenreiter, Kassel-Bassel-London-New York-Praha, 2010, s. 64, tłumaczenie własne.

³⁴ Holzer, Robert R., hasło: *Rossi, Luigi*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 21, Oxford University Press, New York, 2001.

³⁵ Schott, Howard, hasło: *Froberger, Johann Jacob*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 9, Oxford University Press, New York, 2001.

³⁶ Snyder, Kerala J., hasło: *Buxtehude, Dieterich*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 4, Oxford University Press, New York, 2001.

³⁷ Snyder, Kerala J., hasło: *Tunder, Franz*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 25, Oxford University Press, New York, 2001.

³⁸ Silbiger, Alexander, hasło: *Weckmann, Matthias*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 27, Oxford University Press, New York, 2001.

³⁹ Grapenthin, Ulf, hasło: *Reincken, Johann Adam*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 21, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁰ McLean, Hugh J., hasło: *Lübeck, Vincent*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴¹ McLean, Hugh J., hasło: *Böhm, Georg*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 3, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴² Walter, Horst, hasło: *Leyding, Georg Dietrich*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 14, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴³ McLean, Hugh J., hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 4, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁴ Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, 2005, s. 29-70.

teoretyków niemieckich, takich jak Athanasius Kircher (1602-1680)⁴⁵ i Johann Mattheson (1681-1764)⁴⁶. Kompozytorzy francuscy również stosowali manipulację tempem, ale nie opisywali jej tak dobrze jak Frescobaldi. W muzyce francuskiej ten rodzaj gry można było znaleźć głównie w niemenzurowanych preludiach, których bardzo wiele napisali tacy kompozytorzy jak Louis Couperin (1626-1661), Jean-Henry d'Anglebert (1629-1691), Louis Marchand (1669-1732)⁴⁷, Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749)⁴⁸, Nicolas-Antoine Le Bègue (1631-1702)⁴⁹ i Claude Balbastre (1724-1799)⁵⁰.

Niestety, zagadnienia manipulacji tempem nie da się szczegółowo opisać w jego wszystkich przejawach, ponieważ wiele zależy od dobrego smaku i wiedzy historycznej wykonawcy, który sam musi zdecydować, jak poradzić sobie z tym zagadnieniem w swojej grze. Do ważnych elementów pomagających w realizacji manipulacji tempem należą:

1. Czas

Synchronizacja tempa może być wykorzystana do podkreślenia konkretnej nuty, melodii lub akordu w szczególnym momencie. Manipulacja tempem polega na zatrzymaniu się na nucie trochę dłużej, aby podkreślić moment, który wydaje się być ważniejszy w intencji kompozytora. Pod tym kątem powinniśmy analizować frazy, aby zidentyfikować ważne z punktu widzenia prowadzenia linii melodycznej dźwięki, takie jak nuta końcowa fragmentu, motyw, nuta zawieszenia, nuty dysonansowe, takie jak kwarty, septymy i nony lub inne ważne dźwięki, wymagające w akordzie rozwiązania. Jeżeli zauważymy, że dźwięki linii melodycznej układają się w duży interwał w kierunku wznoszącym, to pierwszej, niższej nucie należy poświęcić więcej czasu.

Czasami powinno się stosować manipulację tempem razem z artykulacyjnym akcentem, aby w ten sposób wydobyć w sferze dynamiki mocniejszy moment. Akcentowanie podkreśla w tym przypadku tylko jeden krótki moment:

⁴⁵ Buelow, George J., hasło: *Kircher, Athanasius*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 13, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁶ Buelow, George J., hasło: *Mattheson, Johann*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 16, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁷ Higginbottom, Edward, hasło: *Marchand, Louis*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁸ Tunley, David, hasło: *Louis-Nicolas Clérambault*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.

⁴⁹ Higginbottom, Edward, hasło: *Lebègue, Nicolas*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 14, Oxford University Press, New York, 2001.

⁵⁰ Curtis, Alan, Cyr, Mary, hasło: *Balbastre, Claude-Bénigne*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 2, Oxford University Press, New York, 2001.

„Normalne akcentowanie wynika z chwilowej ciszy artykulacji, po której następuje dynamiczne zaakcentowanie.”⁵¹

Akcentowanie bywa łączone z „akcentem agogicznym”.

„Efekt akcentowania można dodatkowo zwiększyć, przedłużając nutę, która przenosi lub symuluje akcent: czasami nazywa się to ‘akcentem agogicznym’.”⁵²

Aby wykonać akcent agogiczny, potrzebny jest szybki ruch palca, aby mocniej nacisnąć klawiaturę, po którym stosuje się manipulację tempem. W ten sposób konkretna nuta ma silniejszą dynamikę i grana jest z większym napięciem.

„Jednym z najskuteczniejszych sposobów jest cisza artykulacji, po której następuje ostry atak, a nie masywny ciężar i staje się on bardziej skuteczny dzięki temu niewielkiemu przedłużeniu, które może zwrócić chwilową uwagę na nutę bez najmniejszego nacisku.”⁵³

Manipulacja tempem może być ponadto wykorzystana do zwiększenia napięcia muzycznego. Wykonawca powinien w tym celu po pierwsze przeanalizować partyturę pod kątem zlokalizowania emocji/*affetti*, które kompozytor wplótł w utwór, po drugie powinien do elementów już zawartych w utworze przez kompozytora, dodać nowe, własne pomysły, aby w ten sposób wzbogacić ją pod względem dynamicznym i wyrazowym. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) napisał w swoim słynnym traktacie z 1753 roku:

„Muzyk nie może poruszyć innych, jeśli on sam nie jest poruszony. Musi z konieczności odczuwać wszystkie afekty, jakie ma nadzieję wzbudzić w słuchaczach, ponieważ ujawnienie własnego humoru [nastroju] pobudzi podobny humor [nastrój] u słuchacza.”⁵⁴

W grze na klawesynie istnieje jeden szczególny sposób wspomagania rozwoju dynamiki poprzez utrzymywanie napięcia muzycznego. Wykonawca powinien sam w swoim umyśle utrzymywać pewne napięcie, aby przedłużyć proces wytwarzania wymaganej dynamiki lub pomóc jej wejść na wyższy poziom. To podtrzymywanie

⁵¹ Donington, Robert, *Baroque Music: Style and performance*, W. W. Norton & Company, New York-London, 1982, s. 38, tłumaczenie własne.

⁵² Tamże. s. 38, tłumaczenie własne.

⁵³ Tamże. s. 38, tłumaczenie własne.

⁵⁴ Bach, Carl Philipp Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przełożyli: Joanna Solecka, Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków, 2017, s. 161.

napięcia możemy porównać do działania dyrygenta, który dla podtrzymania napięcia muzycznego po zakończeniu utworu trzyma jeszcze ręce w górze, w tym momencie każdy grający muzyk także zastyga, trzymając instrument w rękach. Mimo że nie ma już dźwięku, publiczność odczuwa, że cała atmosfera muzycznego napięcia trwa w ciszy, dopóki dyrygent nie opuści rąk. Podobną sytuację powinniśmy wytworzyć w grze na klawesynie, dzięki czemu możemy przedłużyć napięcie, trzymając dźwięki lub akordy na klawiaturze lub unosząc ręce i pozostając w bezruchu.

2. Zmiany rytmu

Wykorzystanie podczas gry manipulacji tempem ma wpływ na zmiany rytmu, które jednak powstają w taki sposób, że ogólny czas trwania taktu pozostaje niezmienny. Oznacza to, że istnieją różne rodzaje zmian rytmu – coś, co należy omówić osobno. W większości sytuacji interakcja rozgrywa się pomiędzy co najmniej dwiema nutami, z których pierwsza staje się dłuższa i czas jej trwania rozciąga się na następną nutę, która ulega skróceniu, ponieważ wartość skróconej nuty jest wspólna z poprzednią. Najczęściej dzieje się tak w przypadku „dobrych” i „złych” nut:

„We włoskich traktatach zaczynając od Girolamo Diruty (1550?-1610)⁵⁵ ‘dobre’ i ‘złe’ nuty (*nota buona* i *nota cattiva*) są używane w odniesieniu do porządku metrycznego. Diruta wyjaśnił, że kiedy w takcie pojawia się dwudźwiękowa grupa, ‘dobra’ nuta jest pierwsza, a ‘zła’ druga.”⁵⁶

„Diruta sklasyfikował niektóre palce jako ‘dobre’, a inne jako ‘złe’: w obu rękach drugi (wskazujący) i czwarty (serdeczny) były dobre, inne złe; ‘dobre’ palce były przeznaczone do ‘dobrych’ nut – głównie konsonansów *crusis*, podczas gdy ‘złe’ palce do dysonansów lub *anacrusis*.”⁵⁷

„Dobre” i „złe” nuty oraz ich muzyczne konsekwencje zostały dokładnie wyjaśnione przez Georga Muffata (1653-1704)⁵⁸ po łacinie, niemiecku, włosku i francusku w przedmowie do *Florilegium secundum* – 8 Suit orkiestrowych (1698).

⁵⁵ Palisca, Claude V., hasło: *Diruta, Girolamo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 7, Oxford University Press, New York, 2001.

⁵⁶ Houle, George, *Meter in Music, 1600-1800; Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, s. 81-82, tłumaczenie własne.

⁵⁷ Palisca, Claude V., hasło: *Diruta, Girolamo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. cit., T. 7, s. 365, tłumaczenie własne.

⁵⁸ Wollenberg, Susan, hasło: *Muffat, Georg*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 17, Oxford University Press, New York, 2001.

„Ze wszystkich nut, które można znaleźć w każdym utworze, które należy zagrać, są takie, które są dobre (*nobiliore; edle; buone e Principali; bonne, noble ou Principales*) i inne, które są złe (*ignobiliore, seu viliore; schlechte; cattive, ò vili; chétives ou viles*). Dobre nuty to takie, które w naturalny sposób dają uchu trochę wytchnienia. Takie nuty są dłuższe – te, które pojawiają się w takcie lub podstawowych podpodziałach taktów, te, które mają po sobie kropkę i (wśród równych małych nut) te, które są nieparzyste i są zwykle grane w dół smyczkiem. Złe nuty to wszystkie inne, które, podobnie jak nuty przemijające, nie zadowolają ucha i pozostawiają po sobie chęć pójścia dalej.”⁵⁹

Johann Gottfried Walther (1684-1748)⁶⁰ też zdefiniował dobre i złe nuty:

„*Tempo di buona* [wł.] to dobra część rytmu. Przy równym takcie pierwsza z dwóch minim lub pierwsza połowa taktu jest dobra; także pierwsza i trzecia z czterech ćwierćnut, pierwsza, trzecia, piąta i siódma z ośmiu ósemek i tak dalej, ponieważ te tempa, lub nieparzyste części rytmu nadają się do umieszczenia cezury, długiej sylaby, dysonansu synkopowanego, a przede wszystkim współbrzmienia (od którego pochodzi jego nazwa – *di buona*). *Tempo di cattiva*, czyli *di mala* [wł.] to zła część rytmu. W taktach równych [wł. *tatto aequali*] lub przy dwóch równych uderzeniach, druga z dwóch półnut lub druga połowa uderzenia jest zła; także druga i czwarta z czterech ćwierćnut, szósta i ósemka z ośmiu ósemek, ponieważ te tempa lub parzyste części taktu różnią się od wyżej wymienionych części i są ich przeciwieństwami”⁶¹.

Wykorzystując koncepcję dobrego i złego uderzenia, manipulacja tempem będzie naturalnie również stosowana dla uzyskania niewielkiego *crescendo* poprzez nieznaczną zmianę artykulacji, zarówno w pochodach w górę, jak i w dół. Kiedy wykonawca lekko przyspiesza, nawet w sposób prawie niezauważalny, muzyka płynie w sposób naturalny, porywając także za sobą słuchaczy. Czasami w celu uniknięcia większego przyspieszenia tempa, wykonawca może zagrać ostatnie nuty skocznym *staccato*.

⁵⁹ Houle, George, *Meter in Music, 1600-1800; Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, s. 82, tłumaczenie własne.

⁶⁰ Buelow, George J., hasło: *Walther, Johann Gottfried*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 27, Oxford University Press, New York, 2001.

⁶¹ Houle, George, *Meter in Music, 1600-1800; Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, s. 83, tłumaczenie własne.

2.5.1. Tworzenie *crescendo* lub *diminuendo* w bardzo krótkim czasie poprzez manipulację tempem pomiędzy dwiema nutami

Jeśli wykonawca chce pokazać swojej publiczności bogatą dynamikę z wielowarstwowymi poziomami w dłuższej frazie lub dłuższej linii melodycznej, musi znaleźć sposób na pokazanie dynamiki frazy w całości, na którą składa się dynamika krótkich chwil. Następnie powinien zastanowić się, jak wykorzystać manipulację czasem, aby płynnie i logicznie połączyć te krótkie momenty, tworząc w ten sposób napięcie muzyczne, unikając jednocześnie płaskiego dźwięku.

W muzyce klawesynowej, w krótkich momentach, w których ma być pokazane *diminuendo* i *crescendo*, możemy wykorzystać do tworzenia go dźwięki *inégaes* [nierówne] i synkopowany wzorec rytmiczny. Małe manipulacje tempem wraz ze zmianami artykulacji są często używane w tworzeniu *crescendo* pomiędzy dwiema nutami. Kiedy grane są jako *inégaes*, pierwsza nuta powinna być grana krócej niż jej zapisana wartość, a druga nieco dłużej. Podobnie jest w przypadku rytmu synkopowanego, pierwszą nutę często skracamy artykulacją *staccato*, po niej druga nuta brzmi naturalnie głośniejsz i jest bardziej wyrazista. W przypadku wznoszącej się linii melodycznej używamy tych samych dwóch palców dla każdej pary nut idących w górę. Ponieważ druga nuta każdej pary jest naturalnie skracana przez sposób palcowania, dynamika i muzyczne napięcie wznoszącego się fragmentu stopniowo wzrasta z każdą kolejną parą nut. Jeszcze inna sytuacja ma miejsce, gdy akordy są w rytmie punktowanym, jak we francuskiej uwerturze. Często są one grane z przepunktowaniem, aby uzyskać dramatyczne *crescendo*. Często skracamy akordy znajdujące się w tym rytmie na szesnastkach, stosując artykulację *staccato*, podczas gdy tempo również stopniowo przyspiesza akordy między słabym *anacrusis*⁶², a mocnym *crusis*⁶³.

W przypadku wykonywania krótkiego *diminuendo* na dwóch równych dźwiękach o mniejszej wartości rytmicznej, granych *legato*, często pierwszą nutę gramy dłużej, odbierając część wartości drugiej nuty. W innych sytuacjach często zdarza się w linii melodycznej, że gdy sześć ósemek granych *diminuendo* zaczyna się od najmocniejszego uderzenia w metrum 3/4, pierwsze, trzecie i piąte nuty są dźwiękami dysonansowymi, zatem powinny być grane ciszej. Na napięcie muzyczne i dynamikę wpływają dźwięki, które są skracane: „Stopień, w jakim nuta jest skracana, tworzy inny efekt dynamiczny

⁶² Nuty znajdujące się na słabej części taktu, przed kreską taktową.

⁶³ Nuty znajdujące się na mocnej części taktu po kresce taktowej.

o różnym poziomie napięcia muzycznego”.⁶⁴ Autorka niniejszej pracy jest zdania, by w związku z tym dźwięki dysonansowe grać nieco dłużej, aż do wykonania drugiej, czwartej i szóstej nuty rozwiązania, odbierając im część ich wartości. Aby pokazać *diminuendo* na tych sześciu nutach, należy zagrać te dysonansowe dźwięki na trzech różnych poziomach, przy czym każda nuta dysonansowa powinna być grana czasem dłużej, czasem krócej. Pomaga to również pokazać spadek napięcia muzycznego. Aby uzyskać bardziej wyraziste *diminuendo* na tych sześciu nutach należy dźwięki rozwiązania zagrać *legato* aż do nuty dysonansowej, tak aby uniknąć niepotrzebnych akcentów na nutach skróconych, które przerywałyby całe *diminuendo*.

Przy wykonywaniu krótkiego *diminuendo* na dwóch równych dźwiękach o mniejszej wartości, granych *non legato* lub *staccato* w niezbyt szybkim tempie, druga nuta powinna nadejść nieco później, naciskana wolniejszym ruchem czubka palca, który powinien pozostać na klawiszu nieco dłużej.

2.5.2. Właściwy zakres manipulacji tempem

Grając na klawesynie muzykę z podziałem na takty, należy oczywiście zachować główne metrum i tempo, ale słuchacze nie mogą mieć wrażenia, że jest to coś mechanicznego. Utrzymanie tempa i metrum podczas gry na klawesynie to jedyny sposób, w jaki możemy przekazać strukturę muzyczną, która inaczej byłaby bardzo niejasna i pozbawiona emocji. Jednak niezależnie od regularności podstawowego metrum, klawesynista może nadać muzyce płynność według własnego uznania, dokonując niewielkich lub nagłych zmian tempa, które sprawią, że muzyka brzmi mniej mechanicznie. Jeśli chcemy osiągnąć swobodną i odważną dynamikę, należy wziąć pod uwagę poniższe trzy kwestie.

1. Wykonawca powinien zachować wewnętrzny puls utworu, który czasami znajduje się w każdym takcie, czasami wypada co dwa, cztery lub osiem taktów. Wykonawca ma swobodę decydowania, jak grać tekst muzyczny w ramach tego pulsu, używając manipulacji tempem, aby pokazać, w jaki sposób muzyka płynie lub zmienia się wraz z bogatą dynamiką. Wykorzystując manipulację tempem do pokazania zmian dynamicznych, wykonawca powinien również zastanowić się, w jaki sposób może

⁶⁴ Aby uzyskać bardziej szczegółowe wyjaśnienie naprzemienności rytmicznej, zobacz: Donington, Robert, *Baroque Music: Style and performance*, W.W. Norton & Company, New York • London 1982, s. 42-65, tłumaczenie własne.

wyraźnie odtworzyć linię melodyczną, a także w jaki sposób pokazać motywy, kontrapunkt, dźwięki będące szczególnymi nośnikami ekspresji muzycznej w fakturze polifonicznej oraz jak głos najniższy, basowy łączy się z melodią. Wszystko to sprawia, że słuchacz skupia się na muzyce, podąża za nią, a jej struktura jest dla niego czytelna.

2. Kiedy pokazujemy grupę dźwięków o mniejszej wartości i dźwięków o większej wartości rytmicznej, musimy podjąć decyzję, które z nich są ważniejsze, a które mniej ważne. Grupa ważniejszych dźwięków w większych wartościach musi mieć większą dynamikę, podczas gdy grupa w drobniejszych wartościach o mniejszym znaczeniu musi mieć dynamikę słabszą. Kiedy pokażemy dynamiczne zmiany między tymi dwiema grupami nut, manipulacja tempem może przybrać formę gry naprzemiennych grup nut o krótszej wartości i grup nut o większej wartości, przy czym grupa nut o krótszej wartości może być grana nieco szybciej niż zapisane w partyturze, natomiast grupa nut o większej wartości może być grana nieco wolniej. W ten sposób muzyka brzmi bardziej płynnie niż gdyby była grana ściśle według partytury.

3. Manipulacja tempem powinna być ściśle skorelowana z dynamiką, wzrostem i spadkiem napięcia muzycznego, ponieważ w grze na klawesynie dynamika jest ściśle związana z napięciem. We frazie muzycznej napięcie muzyczne łączy się z harmonią i dynamiką linii melodycznej i linii głosu basowego. Kiedy dynamika rozwija się w *crescendo*, zwykle rośnie również napięcie muzyczne, więc tempo powinno stopniowo przyspieszać. W *diminuendo* napięcie muzyczne spada, więc tempo powinno stopniowo zwalniać.

W grze na fortepianie bywa tak, że gdy melodia wznosi się do wyższego rejestru z łatwością możemy osiągnąć *crescendo*, gdy zaś schodzi z wyższego rejestru do niższego, *diminuendo*. Bez względu na wykorzystywany rejestr zawsze można pokazać, że głośność dźwięku jest większa w wyższym zakresie lub mniejsza w dolnym zakresie. Na klawesynie wyższy zakres brzmi słabiej niż dolny, aby zatem pokazać wzrost lub spadek napięcia i aby uzyskać podobny efekt dynamiczny jak na fortepianie, należy posłużyć się manipulacją tempem. Niektóre przykłady można znaleźć w *13 Wariacjach* L. van Beethovena w rozdziale III.

2.5.3. Manipulacja tempem w *brisé*, *arpeggio* i długim trylu

Różnice dynamiczne można pokazać, grając *brisé*, *arpeggio* lub długi tryl w różnych tempach.

1. *Brisé*. Technika ta polega na graniu sposobem *arpeggio*, jak na lutni i w ten sposób może pomóc słuchaczowi usłyszeć wyraźniej dźwięki linii melodycznej. Na klawesynie *brisé* można grać na dwa sposoby: od nuty dolnej do górnej lub od nuty górnej do dolnej. *Brisé* można wykonać jedną ręką lub obiema rękami.

Podczas grania *brisé* między dwiema nutami w wolniejszym tempie w kierunku wznoszącym dynamika jest stosunkowo cicha. Jeśli *brisé* jest wykonywane w szybkim tempie, daje efekt krótkiego *crescendo* i nagłego głośniejszego dźwięku. Jest jednak jeden wyjątek, kiedy muzyka kończy się w dynamice *piano* z małą przerwą, a dwie nuty są grane w szybkim stylu *brisé*, wtedy opuszki palców muszą trzymać się klawiatury, kontrolując dźwięk i pozostając na klawiszach o ułamek sekundy dłużej, unikając gwałtownego odejścia od klawiatury i suchości brzmienia z ostrym akcentem.

Podczas grania *brisé* od górnej do dolnej nuty w stosunkowo wolnym tempie, dynamika układa się w małe *decrescendo*, wywołując uspokojenie muzycznej narracji. W szybkim tempie zaś, pomaga niższej nucie uzyskać silniejszy efekt dynamiczny.

2. *Arpeggio*. Kiedy uzależnione od zmian harmoniczných napięcie muzyczne jest większe, *arpeggio* w akordzie powinno być grane z większą manipulacją tempem niż wtedy, gdy napięcie jest mniejsze.

W pojedynczym akordzie, gdy *arpeggio* jest grane w równym tempie, co oznacza, że nie ma przyspieszenia ani opóźnienia pomiędzy nutami, uzyskuje się spokojną i niewielką dynamikę. Kiedy tempo wykonywania *arpeggio* jest nieco szybsze, dynamika staje się silniejsza i sprawia, że akord brzmi bardziej ekspresyjnie. Gdy tempo jest bardzo szybkie, równe *arpeggio* nadaje akordowi bardzo silną dynamikę, a także sprawia, że głośność akordu jest bardzo duża. Aby uzyskać bardzo głośny dźwięk, często wymagane są szybkie ruchy palców, mocniejszy nacisk na klawiaturę i uzyskanie efektu perkusyjnego.

Aby osiągnąć *crescendo* w akordzie podczas gry *arpeggio*, możemy podzielić poszczególne jego składniki na dwie lub trzy części: 1. nutę basową wraz z pozostałymi nutami, 2. nutę basową, nuty głosów środkowych i nutę górną. W takich przypadkach tempo wykonywania *arpeggio* można przyspieszyć po nucie basowej. W pierwszym przypadku zatrzymujemy się przez chwilę na nucie basowej, a następnie przyspieszamy tempo od drugiej do najwyższej nuty. W drugim przypadku możemy przytrzymać dłuższą nutę basową, tak jak w pierwszym przypadku, następnie przyspieszyć tempo dla nut środkowych, po czym możemy wstawić krótką pauzę lub oddech przed zagranieniem nuty górnej.

Realizując zmiany dynamiczne wynikające z napięcia harmonicznego, należy bardzo skrupulatnie przemyśleć wykonanie manipulacji tempem pomiędzy poszczególnymi akordami. Na przykład, chcąc pokazać *crescendo* w progresji, każdy akord powinien być zagrany szybszym *arpeggio* niż poprzedni, lub też pierwszy akord powinien zaczynać się wolnym *arpeggio*, po czym kolejne akordy powinny być grane szybszymi *arpeggi*ami, zaś ostatni akord, gdy dynamika osiągnęła punkt kulminacyjny, powinien być zagrany jako pełny (nie *arpeggio*). Oczywiście sytuacje są różne i wykonawca może zastosować nawet bardziej złożone rozwiązania.

Jest jedna szczególna sytuacja, na którą klawesynista powinien zwrócić uwagę. Kiedy akord stanowi rozwiązanie, w większości przypadków byłby grany jako wolniejsze *arpeggio*. Jednakże, gdy ogólne tempo utworu jest wolne, akord ten można zagrać w nieco szybszym tempie, aby przedstawić go w lżejszej dynamice. Taki przypadek znajdziemy w *Preludium re mineur* J.-H. d'Angleberta.

3. Długi tryl: jeśli chcemy osiągnąć słyszalne, wdzięczne *crescendo*, możemy rozpocząć tryl w wolnym tempie, a następnie powoli przyspieszać do dwóch ostatnich nut, które można grać nieco wolniejszymi ruchami opuszków palców. Cały długi tryl powinien być zagrany artykulacją *legato* jak śpiewna melodia, a opuszki palców powinny być bardzo blisko siebie i blisko klawiatury. Dobrym tego przykładem jest wzmiankowany wyżej utwór J.-H. d'Angleberta.

2.6. Manipulowanie fakturami

Manipulowanie fakturą pomaga pokazać bogatą wewnętrzną dynamikę zawartą w liniach melodycznych i akordach, wypełniających przestrzeń pomiędzy dźwiękami, tak aby instrument nie brzmiał ubogo. Szczególnie włoscy kompozytorzy dali wykonawcy dużą swobodę w dodawaniu nut, tak aby mogli oni uzewnętrznić swoje emocje i pokazać słuchaczom swój kunszt wirtuozowski. Muzykę napisaną w stylu włoskim przez takich kompozytorów spoza Włoch, jak G.F. Haendel, również należy wykonywać w ten sam sposób. Już we wczesnej muzyce włoskiej możliwe było dodawanie również nut repetycyjnych i różnych rodzajów *arpeggio*⁶⁵. Do *arpeggio* wykonawca mógł dodawać nuty, które były połączone z nutami repetycji i nutami

⁶⁵ Tagliavini, Luigi Ferdinando, *The art of 'not leaving the instrument empty': comments on early Italian harpsichord playing*, "Early Music" July 1983, s. 299-308.

sąsiednimi w głosie środkowym. Często zdarzało się to, gdy współbrzmienie miało więcej niż dwa głosy, dotyczyło improwizacji, czego przykładem jest pierwszy długi akord pedałowaty w utworach klawiszowych G. Frescobaldiego i L. Rossiego⁶⁶. W muzyce francuskiej mamy zjawisko zwane stylem *brisé*:

„Praktyka związana z arpeggiowaniem, polega na rozbijaniu harmonii na ciąg nut granych w zróżnicowanej kolejności według precyzyjnego planu, z dużym wykorzystaniem rytmów dopełniających się i synkopowanych; termin używany w odniesieniu do tego sposobu to ‘*spezzare*’ (dzielić). Praktyka ta miała odpowiednik w praktyce lutnistów, którą przejęła francuska szkoła klawesynowa i nazywana jest zwykle ‘stylem *brisé*’ lub ‘*luthé*’ (lutniowym).”⁶⁷

„Jednym z dobrze znanych przejawów francuskiego podejścia do pisania na klawiaturę był styl *luthé* (styl lutniowy) lub styl *brisé* (styl złamany), *arpeggiowana* faktura, która tworzy kalejdoskopową paletę zmieniających się brzmień, a także sugestię ukrytej polifonii.”⁶⁸

Możemy również do głównej linii melodycznej dodawać ornament z akcentem lub mieszankę ornamentów:

„Doświadczony klawesynista musi odpowiednio wykorzystać zasoby instrumentu poprzez umiejętną artykulację (*spiccato*) i, jak zaleca G. Diruta, upiększanie muzyki *tremolami* i uroczymi akcentami”.⁶⁹

Możemy dodać mieszankę ornamentów na najważniejszej nucie motywu lub melodii, lub gdy motyw powtarza się kilka razy, wykonawca może zastosować różne ornamenty, aby ukazać powtarzany motyw w silniejszej lub nieco słabszej dynamice. Można dodać inną mieszankę ozdób, a czasem nawet zupełnie prostą ozdobę na mocnej nucie, chociaż nie jest dobrym pomysłem dodawanie zbyt dużej ilości ozdobników w jednej krótkiej melodii lub w powtarzających się motywach. Dodanie ornamentu

⁶⁶ Tamże. s. 299-308.

⁶⁷ Tagliavini, Luigi Ferdinando, *The art of ‘not leaving the instrument empty’: comments on early Italian harpsichord playing*, ed. cit., s. 305, tłumaczenie własne.

⁶⁸ Kroll, Mark, French Masters, Marshall, Robert, *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Routledge, New York, 2003, s. 125, tłumaczenie własne.

⁶⁹ Tagliavini, Luigi Ferdinando, *The art of ‘not leaving the instrument empty’: comments on early Italian harpsichord playing*, ed. cit., s. 300, tłumaczenie własne.

w odpowiednim miejscu sprawia, że muzyka brzmi gustowniej i bardziej wyraziście. Takie mikstury ornamentów powinni tworzyć sami wykonawcy.

Istnieją także inne eleganckie, sprawdzone sposoby zdobnictwa utworów klawesynowych, gdy ich dynamika jest stosunkowo cicha. François Couperin podaje je w jednej ze swoich książek klawesynowych⁷⁰, podobnie jak Jean-Henry D'Anglebert w swoich *Pièces de Clavecin, Livre premier* pod nazwą *Marques des Agréments et leur signification*⁷¹ oraz Monsieur de Saint Lambert w swoich *Les Principes du clavecin*⁷². W wielu sonatach włoskich możemy dodawać nuty należące do akordu. Staje się to jasne, jeśli spojrzymy na przykład na *Sonaty* Benedetto Marcello⁷³, w których często można zobaczyć fragmenty z basem figurowanym, mimo że są to *Sonaty na klawesyn solo*. Czasami, aby zwiększyć napięcie harmoniczne, możemy dodawać oktawy i septymy, chociaż te drugie wymagają pewnego przygotowania. W ten sposób faktura muzyczna jest wzmocniona większą liczbą głosów, a dynamika staje się dzięki temu bogatsza i potężniejsza.

Pomiędzy dwiema nutami możemy też dodawać mały pasaż na wzór ozdobników typu *coulé sur une tierce, sur 2 notes de suite, cheute sur une note, cheute sur 2 notes, double cheute a une tierce* oraz *double cheute à une note seule*⁷⁴. Na koniec, w celu lepszego operowania fakturą, wykonawca powinien znać również zasady partimento⁷⁵, dyminucji⁷⁶ i akompaniamentu basso continuo⁷⁷.

2.7. Wpływ strojenia na dynamikę klawesynu

Na zakończenie tego rozdziału należy zwrócić uwagę na fakt, że dobre strojenie instrumentu jest również jednym z ważniejszych elementów, które mogą pomóc wykonawcy w uzyskaniu pożądanej dynamiki podczas gry. Instrument powinien być nastrojony w taki sposób, aby każda nuta była dobrze słyszalna, szczególnie

⁷⁰ Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, tłum. Mevanwy Roberts, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

⁷¹ D'Anglebert, Jean-Henry, *Pièces de Clavecin, Livre premier*, Chez L'Auteur, Paris, 1689.

⁷² Posługuję się tutaj angielską wersją książki: Monsieur De Saint Lambert, *Principles of The Harpsichord*, tłum. Rebecca Harris-Warrick, Cambridge University Press, 1984. pp. 75-96.

⁷³ Marcello, Benedetto, *Sonates Pour Clavecin*, Heugel, Paris.

⁷⁴ Te ozdobniki można sprawdzić w *Marques des Agréments et leur signification* [w:] D'Anglebert, Jean-Henry, *Pièces de Clavecin, Livre premier*, Chez L'Auteur, b.d.1689.

⁷⁵ Williams, Peter & Cafiero, Rosa, hasło: *Partimento*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 19, Oxford University Press, New York, 2001.

⁷⁶ Garden, Greer (1), Donington, Robert (2), hasło: *Diminution*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 7, Oxford University Press, New York, 2001.

⁷⁷ Williams, Peter & Ledbetter, David, hasło: *Continuo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.

w wielogłosie, ponieważ strojenie może zmienić barwę dźwięku, sprawić, że będzie ostrzejszy lub łagodniejszy. W naturalny sposób strojenie może nadać brzmieniu akordu większą głośność i napięcie, wyostrażając w ten sposób wrażliwość i wyobraźnię muzyczną wykonawcy i skłonić go do poszukiwań w zakresie wydobywania większej ilości różnic dynamicznych.

Rozdział III: Realizacja problemów dynamicznych w wybranych utworach

3.1. Jean-Henry d'Anglebert: *Prélude re mineur*⁷⁸

„Swobodne pod względem rytmicznym utwory były powszechnie znane przed XVII wiekiem pod takimi tytułami jak *intonazione, toccata, ricercare i prélude*, przy czym ich notacja była rytmicznie precyzyjna, nawet jeśli wartości rytmiczne nie układały się w regularne wzory.”⁷⁹

„Mimo powierzchownych podobieństw preludia klawesynowe są zjawiskiem odrębnym od przykładów lutniowych i violowych, choć w przeszłości często łączono je ze sobą. Zachowany repertuar *préludes non mesurés* na klawesyn obejmuje ponad 50 utworów.”⁸⁰

„Większość z nich należy do jednej z dwóch grup: *toccatas i tombeaux*; pierwsze są podobne do włoskich toccat Girolamo Frescobaldiego, zaś w przypadku kompozytorów francuskich, do utworów tworzonych na cześć zmarłych nauczycieli, patronów lub przyjaciół.”⁸¹

„Preludia niemenzurowane d'Angleberta są pionierskie i stały się wzorem dla innych kompozytorów”.⁸²

Z biegiem czasu sposób komponowania tego typu preludiów podlegał ewolucji. W przeciwieństwie do Louisa Couperina posługującego się notacją złożoną wyłącznie z całych nut, pionierskim osiągnięciem d'Angleberta jest zastosowanie oprócz nich również ósemek i szesnastek.

„Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérambault i Jean-Philippe Rameau używali notacji przyjętej po raz pierwszy przez d'Angleberta dla jego drukowanych preludiów z 1689 roku.”⁸³

⁷⁸ Wszystkie przykłady nutowe tego utworu za: Tilney, Colin, *The art of the unmeasured prelude for harpsichord*, France: 1660-1720, Volume I Facsimiles Ed 12226, Schott & Co. Ltd, London, 1991, s. 87-88.

⁷⁹ Moroney, Davitt, hasło: *Prélude non mesuré*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 20, Oxford University Press, New York, 2001, s. 294, tłumaczenie własne.

⁸⁰ Tamże, s. 294, tłumaczenie własne.

⁸¹ Tamże, s. 294, tłumaczenie własne.

⁸² Tamże, s. 295, tłumaczenie własne.

⁸³ Tamże, s. 295, tłumaczenie własne.

Prélude re mineur d'Angleberta należy wykonywać na dolnym manuale, ponieważ jego dynamika jest stosunkowo spokojna. Przed rozpoczęciem gry celem wykonawcy powinna być swego rodzaju rozgrzewka, uprzednie sprawdzenie instrumentu, również pod względem właściwego stroju.

„Niemiarowa notacja preludiów klawesynowych wywodzi się z preludiów lutniowych, pomyślana w celu sprawdzenia stroju instrumentu przed graniem.”⁸⁴

Aby wykonać preludium niemenzurowane powinniśmy wiedzieć, jaką funkcję pełnią łuki, które grupują poszczególne nuty w większe całości: 1. „Łuki mogą izolować nuty od tego, co je poprzedza lub co po nich następuje”⁸⁵, 2. Łuk ma za zadanie pokazać nuty harmonii, 3. „Łuk może wskazywać, że grupa nut ma znaczenie ornamentalne lub znaczenie melodyczne”⁸⁶.

Następnym krokiem jest zapoznanie się z podstawowym sposobem zapisu w utworach d'Angleberta.

„W zapisie podstawowym stosuje się [całe nuty], ale fragmenty o znaczeniu melodycznym są identyfikowane poprzez zapis w [ósemkach]. Sekwencja nut od lewej do prawej wskazuje umownie na kolejność nut brzmiących w czasie, a okazjonalne kreski taktowe wskazują na koniec znaczącego zdania muzycznego [...] użycie [ósemki] dla *arpeggio* wskazuje, że nie ma być ono grane szybko, ale raczej melodyjnie, a kreska taktowa oznacza pauzę dla zaznaczenia przejścia na dominantę.”⁸⁷.

W utworze tym głównymi sposobami osiągnięcia właściwej dynamiki są: manipulacja tempem, wycucie czasu, naprzemienność rytmu na nucie o małej wartości oraz należy rozważyć uzyskiwanie zmian dynamicznych poprzez grę w różnych zakresach klawiatury.

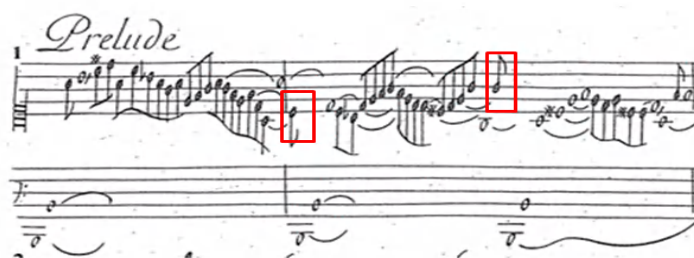
⁸⁴ Tamże, s. 294, tłumaczenie własne.

⁸⁵ Tamże, s. 295, tłumaczenie własne.

⁸⁶ Tamże, s. 295, tłumaczenie własne.

⁸⁷ Tamże, s. 295, tłumaczenie własne.

Przykład 1. Jean-Henry d'Anglebert: *Prélude re mineur*, system nr 1.



W powyższym przykładzie mamy cztery różne akordy, których muzyczne znaczenia są odmienne, zatem należy zróżnicować je także pod względem dynamicznym. Akordy *arpeggio* należy zagrać w różnych tempach. Pierwszy akord jest najspokojniejszy, więc to *arpeggio* powinno być grane niezbyt szybko i z lekkim zatrzymaniem na oktawie basowej D-d. Drugi akord niesie ze sobą więcej emocji poprzez swą dysonansowość (zatrzymana nuta), więc *arpeggio* powinno być grane w szybszym tempie. Trzeci akord, zapisany z zatrzymanymi dysonansami, należy zagrać nieco wolniej niż drugi, ale w *arpeggio* bardziej zaznaczyć nutę e¹ dla podkreślenia jej znaczenia. Zaznaczone na czerwono ósemki powinny być krótkie i ściśle łączyć się z nutą basową.

W pierwszym rozłożonym akordzie, linia melodyczna początkowych czterech nut o kierunku wznoszącym, powinna być zagrana nierówno, ale w wolniejszym tempie z powodu długiej nuty dysonującej h. Następnie opadająca linia melodyczna powinna być zagrana szybciej. Analogicznie, gdy ponownie melodia wznosi się, należy wykonać ją nieco wolniej, ale szybciej niż na początku i również swobodniej pod względem rytmicznym. Dźwięki opadające połączone łukiem powinny być grane szybciej, ale w sposób melodyjny, co oznacza, że powinny być wytrzymywane dłużej. W akordzie końcowym linia melodyczna powinna być zagrana w tempie zwalniającym, a ostatnie powtarzane dźwięki f¹ mogą być wprowadzone nieco później, w wolniejszym tempie dla podkreślenia zakończenia frazy w dynamice *piano*.

Przykład 2. Jean-Henry d'Anglebert: *Prélude re mineur*, system nr 1-2.

W przykładzie nr 2a, harmonia stopniowo przechodzi do dominanty (B-dur do F-dur), więc należy pokazać pierwsze *crescendo*. W przykładzie nr 2b harmonia zmienia się i podąża za nutami basowymi do niskiego rejestru, co powinno skutkować drugim *crescendo*. Linia melodyczna w obu fragmentach jest odmienna, ale zawsze należy pozostawić ją na pierwszym planie. Gdy wprowadzane są zmiany dynamiczne, używana będzie też manipulacja tempem. Kiedy wykonawcy zależy na wyeksponowaniu linii melodycznej, akordy powinny być zagrane tak, aby melodia była wyraźnie słyszalna. W związku z tym przy połączeniu *arpeggio* i nadrzędnej linii melodycznej, manipulacja tempem będzie nieodzowna.

W przykładzie nr 2a, zaznaczono kolorem zielonym dźwięk melodyczny a¹. Aby go wyeksponować należy zagrać akord *arpeggio* w szybkim tempie i nieco go przytrzymać przed zagraniem dźwięku a¹. Następnie dźwięk b¹ przytrzymać nieco dłużej, po czym pozostałe drobne nuty przyspieszyć. Podobnie na dźwięku f¹ z trylem, pierwszy dźwięk g¹ należy przytrzymać nieco dłużej, a pozostałe dźwięki przyspieszyć, natomiast chcąc pokazać linię melodyczną należy akord *arpeggio* w partii lewej ręki zagrać wolniej. Dzięki temu możemy wyraźnie usłyszeć, że długi tryl rozpoczyna się od *piano* i realizowany jest coraz głośniejszemu (*crescendo*).

Kiedy następnie linia melodyczna wznosi się (zaznaczona drugą niebieską ramką), należy bardzo ją przyspieszyć, rozpoczynając wszakże od wolniejszych kilku pierwszych dźwięków. Partia lewej ręki powinna pomagać linii melodycznej prawej ręki w podtrzymywaniu dynamiki. Dysonansową nutę a, która została zaznaczona na czerwono, należy zatrzymać dłużej, a następującą po niej nutę g zagrać zdecydowanie i połączyć płynnie, bez żadnej przerwy z melodią. Ostatni akord *arpeggio* wraz z ostatnim długim trylem powinien być zwarty. Zagrany po pierwszej nucie trylu będzie miał pełniejszą barwę. Pierwszej nuty trylu nie należy przedłużać, gdyż efekt *crescendo* może zamienić się w *diminuendo*, co jest niekorzystne.

W przykładzie nr 2b, możemy znaleźć podobne elementy w linii melodycznej jak w przykładzie nr 1 i 2a, ale należy w tym fragmencie osiągnąć większą dynamikę i pełniejsze brzmienie. W związku z tym dźwięki basowe po niebieskiej kresce powinny być mocno wciśnięte *forte*, z uzyskaniem efektu perkusyjnego, natomiast linię melodyczną prawej ręki należy zagrać w szybszym tempie *legato* z niewielkim przedłużaniem nut pod łukami.

Przykład 3. Jean-Henry d'Anglebert: *Prélude re mineur*, system nr 3-4.



W przykładzie nr 3a, zmiany harmoniczne postępują od toniki, poprzez subdominantę do dominanty septymowej (d-moll, g-moll A-dur), w związku z czym celowe będzie wykonanie w tym fragmencie *crescendo* ze stopniowym, lekkim przyspieszaniem każdego *arpeggio*. Drobne nuty w obu rękach, które wiążą się z akordem, należy grać w szybkim tempie, tak aby słuchacz nie odniósł wrażenia zwalniania tempa i utraty napięcia. Dlatego w tym fragmencie zwarte *arpeggia* akordowe jako wiodące, będą pomocne podczas realizacji *crescendo*.

W przykładzie nr 3b widać, że akord dysonansowy, do którego prowadzą drobne wartości rytmiczne w partii lewej ręki, rozwiązuje się na akord konsonansowy, co oznacza również przejście napięcia muzycznego od bardziej intensywnego do jego rozluźnienia. Należy wykonać je manipulując tempem, to znaczy pierwsze trzy nuty idące w górę, grać nieco wolniej, natomiast te idące w dół, wykonać z gwałtownym przyspieszeniem. Nutę basową A w *arpeggio* akordowym zatrzymać na moment, następnie kolejne składniki akordu przyspieszyć, aby pomóc w zbudowaniu bogatszego brzmienia rozłożonego akordu, a następnie cały akord przytrzymać dłużej i zagrać krótki, szybki tryl.

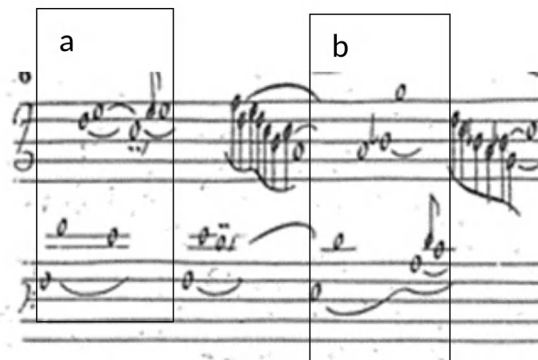
Przykład 4. Jean-Henry d'Anglebert: *Prélude re mineur*, system nr 11-12.



W przykładzie nr 4, mamy podobną sytuację jak w przykładzie nr 3. Zaznaczony na czerwono akord *arpeggio*, jest akordem rozdzielającym tok muzycznej narracji. Ten

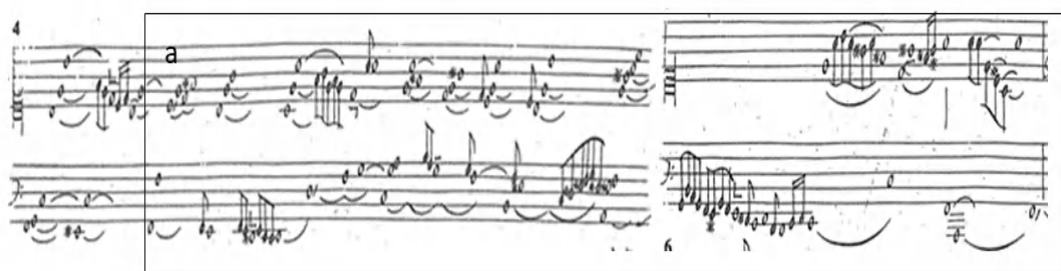
przykład przedstawia kodę, która rozpoczyna się po oktawie D-d w systemie nr 11 i powinna być utrzymana w stosunkowo wolnym tempie, grana spokojnym dźwiękiem w dynamice *piano*. Przy ogólnie wolnym tempie, które jeszcze stopniowo zwalnia, akord *arpeggio* powinien być zagrany w szybszym tempie.

Przykład 5. Jean-Henry d'Anglebert: Prélude re mineur, system nr 6.

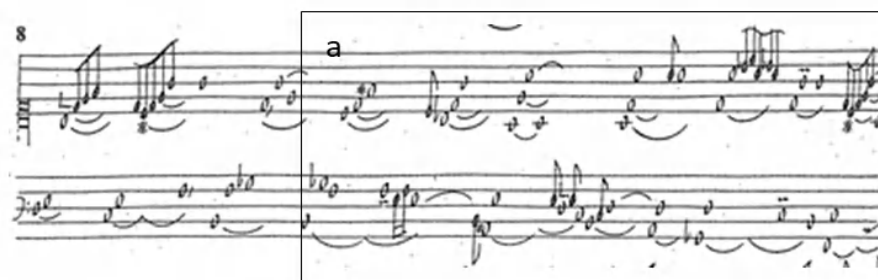


W przykładzie nr 5a i 5b, mamy akordy dysonansowe wraz z ich rozwiązaniem, ale realizowanym w odmienny sposób. W przypadku a, akord należy zagrać wolniejszym *arpeggio*, utrzymując dysonansową nutę d^2 dłużej, a na akordzie rozwiązującym d^2 na c^2 , dodać szybki tryl. W przypadku nr 5b, akord dysonujący należy zagrać w bardzo szybkim tempie, utrzymać go dłużej, a jego rozwiązanie w postaci ostatnich trzech nut w partii lewej ręki grać artykulacją *legato* w wolniejszym tempie. Wymaga to położenia opuszków płasko na klawiaturze i stosowania wolniejszych ruchów palców.

Przykład 6. Jean-Henry d'Anglebert: Prélude re mineur, system nr 4-5.



Przykład 7. Jean-Henry d'Anglebert: Prélude re mineur, system nr 8.



Przykład 8. Jean-Henry d'Anglebert: Prélude re mineur, system nr 9-10.



W każdym z powyższych przykładów nr (6-8) spotykamy się z podobną sytuacją: akordy zmieniają się szybko, dochodząc na końcach przykładów do tonacji A-dur, dźwięki basowe wędrują raz w dół, raz w górę. Tym co wyróżnia przykład nr 7 powinna być dynamika *piano*, utrzymana w związku z rozwiązaniem dźwięków dysonujących w zakończeniu. Zasadniczo dynamika powinna rosnać po każdym akordzie *arpeggio*, dzięki czemu możliwe jest uzyskanie *crescendo* w każdym z zaznaczonych ramką fragmentów. Nuty w partii lewej ręki należy wykonywać na czas, a resztę akordu *arpeggio*, manipulując tempem, to znaczy lekko je przyspieszając. Niekiedy jednak, gdy w wyniku przyspieszenia muzyczne emocje rosną, możliwe jest też przyspieszenie partii lewej ręki, tak jak konieczne jest to w ramce „b” w przykładzie nr 8.

Przykład 9. Jean-Henry d'Anglebert: Prélude re mineur, system nr 10-11.



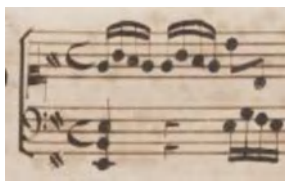
Przykład nr 9a przedstawia zmiany kadencyjne wznoszących się akordów *arpeggio* w partii prawej ręki oraz dopełnienie ich drobnymi wartościami rytmicznymi idącymi w kierunku przeciwnym w partii lewej ręki. Chcąc uzyskać *crescendo* w tym fragmencie utworu należy, podążając za harmonią, zagrać akordy artykulacją *legato*, każdy z nich lekko przyspieszając w stosunku do poprzedniego. Czwarty z nich potraktować wraz z nutą basową, schodzącą o oktawę niżej jako punkt docelowy największego zakresu *crescendo*. W związku z tym poszczególne składniki akordu należy zagrać pełniejszym dźwiękiem, wolniej, z efektem perkusyjnym pokazując, że każdy z nich jest ważny. Dźwięki znajdujące się pomiędzy akordami *arpeggio*, należy przyspieszać tak aby przygotować płynne wejście kolejnego składnika akordowego w basie. Chcąc utrzymać zwarty tok muzycznej narracji, szczególnie pomiędzy akordami trzecim i czwartym oraz czwartym i piątym, dźwięki w partii lewej i prawej ręki powinny być grane w szybszym tempie i z lekkim przyspieszeniem.

3.2. Christian Petzold, Concerto IV⁸⁸ ze zbioru XXV Concerts Pour le Clavecin, Premier Volume

Utwór zaczyna się częścią szybką i w związku z tym należy wykonać ją przy użyciu obu manualów, w drugiej części *Larghetto* – obu manualów bez rejestru ośmiostopowego albo tylko pojedynczego, dolnego manualu z rejestrem ośmiostopowym, ponieważ druga część posiada bardzo śpiewną melodię w tempie *Larghetto*. W trzeciej części *Staccato* – już pierwsze akordy pojawiają się w wysokim rejestrze w dużej dynamice, co pozostaje w dużym kontraście w stosunku do części drugiej. Dzięki zastosowaniu obu manualów i dodaniu rejestru czterostopowego można uzyskać pełne energii i blasku brzmienie akordów w rytmie punktowanym. W czwartej części *Allegro* należy użyć obu manualów bez rejestru czterostopowego, ponieważ w fakturze przeważają trzydziestodwójki, które sprawiają, że tempo jest wystarczająco szybkie, a dźwięk donośny.

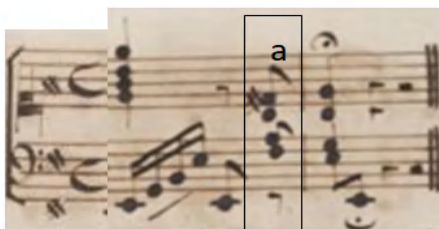
⁸⁸ Wszystkie przykłady nutowe za: Petzold, Christian, ze zbioru *XXV Concerts Pour le Clavecin*. SLUB Mus.2354-T-1.

Przykład 10. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takt nr 1.



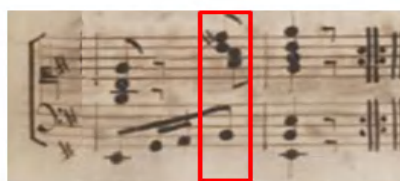
Przykład nr 10 przedstawia początek utworu w tonacji molowej z linią melodyczną powtarzającą dwukrotnie ten sam motyw szesnastkowy i skokiem do h^1 o kwintę wyżej. Akord początkowy należy zagrać *forte*, szybkim *arpeggio*, wykonywanym szybkim i mocnym naciskiem palców na klawiaturę, tak aby piórko szarpiące struny, dawało dodatkowy efekt perkusyjny. Linia melodyczna prawej ręki powinna dążyć *crescendo* do dźwięku h^1 , po czym zejście o oktawę niżej powinno być zdecydowanie słabsze. Pierwsze e^1 z obu grup czterech szesnastek należy utrzymać dłużej, wzmacniając natężenie dźwięku, natomiast ostatnie e^1 w obu przypadkach powinno być zagrane artykulacją *staccato*. Na wyższym h (h^1), które jest celem *crescendo*, należy użyć większej siły palca i pozostać na tym dźwięku dłużej, niż na h niższym. W ten sposób niższe h w sposób naturalny pojawi się z pewnym opóźnieniem. Ważne jest, by było ono zagrane powolnym, delikatnym ruchem palca, blisko klawiatury i wytrzymane nieco dłużej. Zagrane zbyt krótko dawałoby wrażenie akcentu.

Przykład 11. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 115-116.



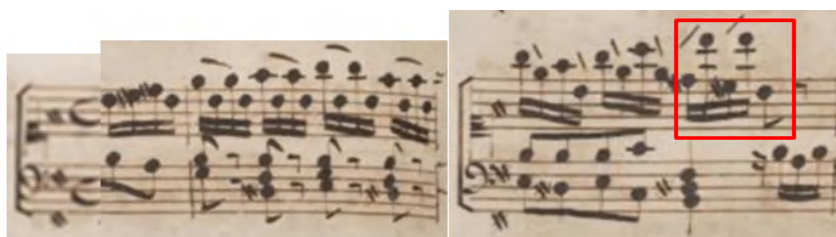
W przykładzie nr 11 mamy ten sam akord molowy, co wcześniej, opatrzonej fermatą na zakończenie całego utworu. Aby pokazać go w dynamice *fortissimo*, zaznaczony ramką akord poprzedzający, należy zagrać artykulacją *staccato*. Dzięki temu wytworzona na moment chwila przerwy spowoduje, że akord końcowy sprawi wrażenie głośniejszego, niż jest w rzeczywistości.

Przykład 12. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 139-140.



W przykładzie nr 12, mamy inną sytuację niż w przykładzie poprzednim. Aby pokazać mocny akord na zakończenie, należy akord zaznaczony na czerwono przytrzymać dłużej i połączyć go *legato* z ostatnim.

Przykład 13. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 8-10.



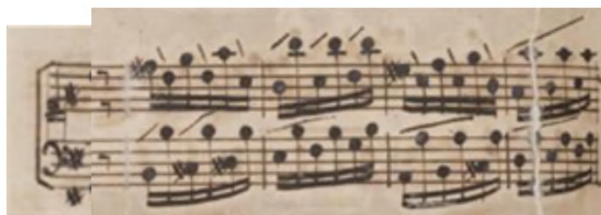
W przykładzie nr 13, widzimy przejście harmoniczne od toniki do dominanty, co zawsze powinno skutkować zwiększaniem dynamiki, szczególnie, że partia prawej ręki prowadzona jest dźwiękami w najwyższym planie. W akordach lewej ręki w takcie nr 9, drugi i czwarty akord należy zagrać jako szybkie *arpeggio* o dłuższym czasie trwania (zamiast ósemki, ósemka z kropką), natomiast rozwiązanie, akord pierwszy i trzeci, skrócić do szesnastki i nie stosować *arpeggio*. W takcie nr 10, cztery początkowe akordy w partii lewej ręki powinny być zagrane w artykulacji *legato*, zwiększając w ten sposób dynamikę i tym samym wolumen brzmieniowy. Ostatnią oktawę c-c¹ można zagrać krótszą artykulacją *staccato*, żeby uwypuklić akord dominantowy, przypadający na trzecią miarę w takcie – najwyższy punkt *crescendo*. W zaznaczonej na czerwono partii prawej ręki, główna linia melodyczna prowadzona jest dla odmiany dolnymi dźwiękami. I to właśnie na nich należy się skupić, lekko je wydłużając.

Przykład 14. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 10-19.



Przykład nr 14 przedstawia długą frazę, zbudowaną z krótkich, powtarzających się motywów, podlegających progresji opadającej. W celu jej urozmaicenia w taktach nr 10-14 należy wykonać stopniowe *diminuendo*, traktując każde dwa takty jako jedną grupę, przy czym w każdej z nich, dodatkowo należy zmieniać artykulację i manualy. Dźwięki górnego głosu powinny być zatrzymane dłużej. W takcie nr 11 początkowe cztery ósemki w partii prawej ręki mogą być oddzielane od siebie, przy jednoczesnym większym nacisku na dźwięki górne, natomiast cztery ostatnie ósemki powinny być grane z zastosowaniem łuku na każde dwie. W takcie nr 12 początkowe cztery ósemki powinny być zagrane *legato*, a cztery ostatnie artykulacją oddzielną. W taktach nr 13-14, które mają mniejszą dynamikę niż takty nr 11-12, każde dwie ósemki w partii prawej ręki, powinny zostać zagrane pod łukiem, palcami płasko przylegającymi do klawiatury w celu uzyskania łagodniejszego dźwięku. Dźwięk g^2 w górnym głosie powinien być utrzymany dłużej niż a^1 , natomiast w takcie nr 14 dźwięk fis^2 dłużej niż g^1 . Można również zróżnicować czas trwania początkowych dźwięków w takcie nr 13 i 14 na korzyść taktu nr 13. W taktach nr 13-14 partię lewej ręki należy przenieść na górny manual, aby dźwięk w tych dwóch taktach stał się lżejszy. W taktach nr 15-19 należy pokazać *crescendo*: lewą rękę należy z powrotem przenieść na dolny manual, grać obiema rękami artykulacją *legato*, szczególnie szesnastki w partii lewej ręki łączyć ściśle i atakować klawisze mocnej, aż do wytworzenia efektu perkusyjnego z głośniejszym i bogatszym dźwiękiem.

Przykład 15. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 81-95.



W przykładzie nr 15 mamy podobną sytuację jak w przykładzie nr 14 – fraza muzyczna ma kształt opadającej progresji. W tym fragmencie należy *decrescendo* połączyć z uzyskaniem łagodniejszego, spokojnego dźwięku *dolce*, techniką *legato*, z uwzględnieniem wszystkich łuków. Należy łączyć ze sobą takty parami, utrzymywać dźwięki linii melodycznej dłużej, prowadząc je najpierw górnym głosem prawej ręki, a w drugim takcie, dolnym głosem. Takty nr 81-84 powinny zabrzmieć w większej dynamice. Kiedy linia melodyczna znajduje się w górnym głosie, te takty należy nieznacznie przyspieszyć, natomiast te, w których prowadzi dolny głos, nieznacznie zwolnić. Takty nr 85-95 należy zwalniać i zmniejszać dynamikę, a w ostatnich czterech taktach, dźwiękami górnego głosu stopniowo przechodzić od artykulacji *legato* do *staccato*.

Przykład 16. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 120-126.



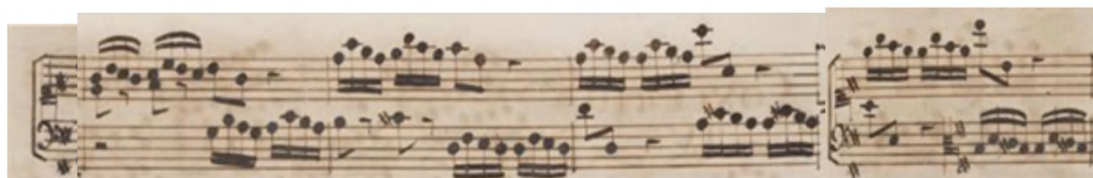
W przykładzie nr 16 powtarzają się trzykrotnie dwutaktowe schematy progresji w kierunku opadającym, wymagające *diminuendo* do taktu nr 125. W taktach nr 120-121 partie obu rąk powinny być bardzo aktywne i wytwarzać dźwięk z efektem perkusyjnym. W taktach nr 124-125 akordy lewej ręki należy przenieść na górny manual, przy jednoczesnym kontrolowaniu każdego dźwięku czubkami palców. Stopniowe zmniejszanie vibracji na każdej nucie, prowadzi do uzyskania tym samym efektu *diminuendo*, który łączy się z wrażeniem użycia artykulacji *non legato*. W takcie nr 126 należy powrócić na dolny manual w celu ponownego wzmocnienia dynamiki, przed kolejnym fragmentem w dynamice *piano*.

Przykład 17. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 23-24.



Wznoszącą się partię prawej ręki w przykładzie nr 17 należy wykonać z dużym *crescendo*. Każda pierwsza nuta z czterech szesnastek powinna być zatrzymana nieco dłużej, a pozostałe trzy, zagrane szybciej. Na najwyższym h^2 , lokalnym celu *crescendo*, należy umieścić agogiczny akcent.

Przykład 18. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 27-30.



Powtarzanie krótkich fragmentów o kierunku wznoszącym w przykładzie nr 18, również wymaga *crescendo*. Mając na uwadze zmianę i tym samym chęć urozmaicenia brzmienia, ten fragment utworu należy przenieść na górny manual, na którym szesnastki w partii prawej ręki powinny być grane na przemian, artykulacją zbliżoną do *staccato* (takty nr 27 i 29) i artykulacją *legato* (takty nr 28 i 30). W takcie nr 29 szesnastki można zagrać nieco szybciej, by tym logiczniej dojść do najwyższego dźwięku h^2 , który powinien być również zaznaczony akcentem agogicznym. Szesnastki w partii lewej ręki należy grać bez manipulacji tempem, gdyż są one gwarantem utrzymania stabilnego metrum.

Przykład 19. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 80-86.



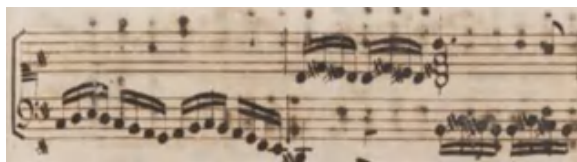
W przykładzie nr 19, fragment „a” z idącymi w górę w kierunku swojego rozwiązania akordami dysonansowymi, powinien być poprowadzony *crescendo*. Powtórzenia akordu dysonansowego można zagrać szybkimi, zwartymi *arpeggiami* w tempie lekko przyspieszonym, rozpoczynając pierwsze *arpeggio* od tempa

wolniejszego. Kiedy akord dysonansowy pojawia się w bardziej rozległym układzie, tempo powtórzeń należy jeszcze bardziej przyspieszyć. Akord stanowiący rozwiązanie powinien być przytrzymany nieco dłużej, pokazując tym samym cel niewielkiego *crescendo*, a zaznaczone na czerwono tercje w partii lewej ręki powinny być zagrane szybciej, ponieważ rozwiązanie skróciło im ich czas.

W odcinku „b”, zejście do niższego rejestru łączy się z dwiema małymi kadencjami, pierwsza z nich kończy się w H-dur, a druga w e-moll. Dynamika tego fragmentu powinna rozwijać się w *crescendo* przy jednoczesnej grze w stosunkowo szybkim tempie, natomiast w drugiej kadencji, tempo należy zwalniać wraz z każdym kolejnym akordem. Pierwsze akordy w kadencjach należy zagrać szybkim *arpeggio* z nieco dłuższym zatrzymaniem. Dla uzyskania bogatszego brzmienia i mocniejszego początku kadencji, pozostałe akordy powinny być pełne, zagrane artykulacją *legato*.

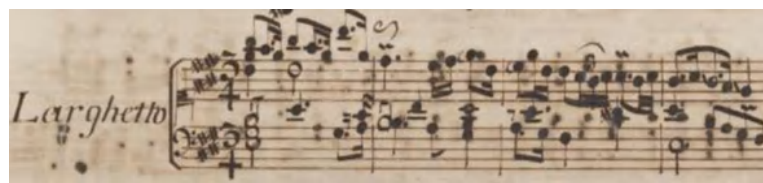
W odcinku „c”, w dalszym ciągu utrzymanym w tonacji e-moll, *crescendo* powinno być zachowane, przy czym dla uzyskania większego natężenia i ciężaru dźwięku, należy każdy kolejny akord grać wolniejszym *arpeggio*. Odcinek „d” należy przenieść na górny manual, zwalniając i pokazując w ten sposób efekt echa, w dynamice *diminuendo* w zakończeniu frazy.

Przykład 20. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 112-113.



W przykładzie nr 20, w pierwszym takcie, partia lewej ręki gra solo i przechodzi szesnastkami do niskiego rejestru. W drugim takcie w partii prawej ręki wchodzi motyw wirujący. Należy najpierw pokazać *crescendo* w opadającej partii lewej ręki, grając pierwszą szesnastkę w pierwszej i trzeciej grupie czterech nut dłużej, a ostatnie trzy szesnastki artykulacją oddzielną, co doskonale przygotowuje wejście motywu początkowego w prawej ręce. Najwyższy punkt *crescendo* znajduje się na akordzie półnutowym, który należy zagrać zwartym *arpeggio*, wyzwalamym efekt perkusyjny, wydobywany ze strun przez piórka.

Przykład 21. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takt nr 1-4.



W przykładzie nr 21 widoczne są dwie dwutaktowe frazy. Pierwsze dwa takty z uwagi na zmiany harmoniczne (tonika – subdominanta – dominanta – dominanta septymowa – tonika) i przechodzenie do wyższego rejestru, należy wykonać *crescendo*, natomiast kolejne dwa takty o podobnej harmonii i kierunku opadającym, powinny być wykonane *diminuendo*. Pierwszy akord należy zagrać spokojnie, *arpeggio* w niezbyt szybkim tempie, kolejne dźwięki w partii prawej ręki w tempie lekko przyspieszonym do osiągnięcia najwyższego dźwięku h^2 , a ostatni akord w takcie pierwszym, skrócić. Chcąc pokazać stale rosnącą dynamikę można dodać ornamenty na kolejnych dźwiękach, szczególnie w nadrzędnej linii melodycznej oraz, jak wspomniano wyżej, manipulując tempem od wolniejszego, stopniowo przyspieszając do nuty najwyższej. W kolejnych taktach dla pokazania *diminuendo* i uzyskania spokojnego, a nie ostrego dźwięku, należy dotykać klawiatury delikatnymi ruchami opuszków palców oraz lekko zwolnić tempo.

Przykład 22. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takt nr 5.



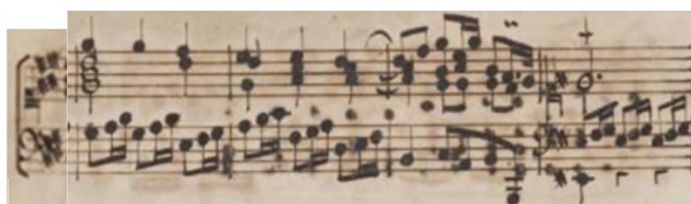
W przykładzie nr 22 mamy podobną sytuację, ale linia melodyczna o kierunku wznoszącym jest pojedyncza. Efekt *crescendo* należy uzyskać odważnie manipulując tempem z dużym przyspieszeniem do szesnastki z kropką. Wartość każdej ostatniej szesnastki w motywie złożonym z ósemki i dwóch szesnastek należy skrócić. Dźwięk fis^2 , jako ważny w budowaniu napięcia, powinien być zatrzymany nieco dłużej.

Przykład 23. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 14-17.



W przykładzie nr 23 mamy typowy układ trzech akordów w tonacji cis-moll: tonika – dominanta septymowa – tonika, które razem z szesnastkami prawej ręki pełnią odmienną rolę. Pierwszy akord należy zagrać cicho, spokojnym *arpeggio*, a szesnastki prawej ręki równomiernie. W drugim akordzie *arpeggio* powinno być bardziej zwarte, a szesnastki prawej ręki zagrane szybciej, z zatrzymywaniem dłużej każdej pierwszej nuty z czterech szesnastek. Trzeci akord i szesnastki w partii prawej ręki należy ponownie zagrać wolniej. Dwa ostatnie takty zawierające kadencję należy zagrać *crescendo*, nuty w dolnym głosie realizować na czas, równocześnie w partiach obu rąk bez zmiany tempa, a linię melodyczną prawej ręki urozmaicić efektem zbliżonym wręcz do późniejszego *rubato*, aż do ostatniego akordu, który jako najmocniejszy powinien być zagrany szybkim *arpeggio*. W takcie nr 16 należy utrzymać dłużej pierwszą nutę w każdej z czterech szesnastek, aby pomóc sukcesywnie zwiększać dzięki temu natężenie dźwięku.

Przykład 24. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 22-25.



W przykładzie nr 24 wraz ze zmianami harmonicznymi linie melodyczne poszczególnych głosów dążą do niższego rejestru, a dynamika powinna wzrastać. W celu pokazania *crescendo* należy zróżnicować sposób wykonywania akordów. Każdy pierwszy akord w takcie powinien być wykonywany punktualnie i lekko przetrzymany w czasie. Powtarzające się motywy ósemkowo-szesnastkowe w partii lewej ręki należy przyspieszać, szczególnie w takcie nr 23, w którym każdy akord prawej ręki powinien być grany jako *arpeggio* szybsze od poprzedniego.

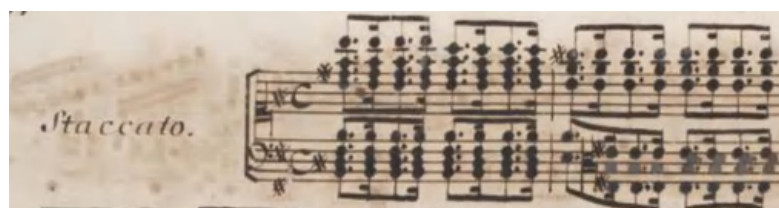
Przykład 25. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 29-33.



Przykład nr 25 rozpoczyna się toniką w tonacji e-moll i poprzez akordy h moll, C-dur septymowy, podąża do akordu H-dur w zakończeniu. Idąc w górę należy zastosować

crescendo, a następnie po osiągnięciu dźwięku g^2 *diminuendo*. Analogicznie, jak miało to miejsce w poprzednich przykładach, pierwszy akord należy zagrać niezbyt szybkim *arpeggio*, a następnie kolejne akordy zatrzymywać nieco dłużej i wykonywać je szybszym *arpeggio* niż poprzednie. Triole prawej ręki powinny być grane po pełnym *arpeggio*, z manipulacją tempa w przyspieszeniu, z wyjątkiem ostatnich triol w takcie nr 30, które należy lekko zwalniać, aby przygotować wejście szczególnego momentu docelowego *crescendo*, jakim jest akord na szóstym stopniu. Od tej chwili powinno nastąpić stopniowe *diminuendo* od nieco dłużej przytrzymanego dźwięku g^2 , z przyspieszeniem pozostałych trzydziestodwojek, palcami lekko przesuwanymi po klawiaturze. Pod koniec taktu nr 32 motyw ósemki i dwóch szesnastek w głosie środkowym należy znacznie zwolnić, natomiast ostatni akord wykonać wolnym *arpeggio*, zaznaczając najwyższy dźwięk h^1 z pewnym opóźnieniem, aby pokazać stopniowo zamierającą, niewielką dynamikę.

Przykład 26. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takty nr 1-2.



W przykładzie nr 26, pierwszy akord H-dur przechodzi stopniowo poprzez akord H-dur septymowy w akord E-dur w drugim takcie, w związku z tym konieczne będzie niewielkie *crescendo* na dominancie H-dur i lekkie *diminuendo* przy powrocie do akordu tonicznego E-dur. Dźwięki pierwszego akordu *arpeggio* należy grać równo w niezbyt szybkim tempie, drugiego jako dominanty septymowej nieco szybciej, niekiedy także z dodawaniem dźwięków, jak w przykładzie nr 27, natomiast dźwięki trzeciego akordu *arpeggio*, tonicznego, powinny z powrotem być nieco wolniejsze.

Przykład 27. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takty nr 5-6.



W przykładzie nr 27 mamy podobną sytuację jak w przykładzie nr 26, więc w tym miejscu celowe będzie zagranie drugiego akordu dominantowego inaczej. Należy zagrać bardziej rozbudowane *arpeggio* w prawej ręce, np.: $f^2-d^2-h^1-d^2-h^1-g^1-h^1-d^2-f^2$, co

podkreśli znaczenie i dynamikę akordu dominantowego bardziej niż w poprzednim przykładzie.

Przykład 28. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takt nr 10.



Chcąc w przykładzie nr 28 pokazać na początku *crescendo*, szesnastkę po ósemce z kropką należy zagrać artykulacją *staccato*, dodając mordent w najwyższym głosie na kolejnej ósemce z kropką. Następnie na czterech ostatnich nutach należy wykonać niewielkie *diminuendo*, nie grając szesnastek bardzo krótko.

Przykład 29. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 16-21.



W przykładzie nr 29 kompozytor rozpoczął partię lewej ręki w wyższym rejestrze i nadał jej kierunek opadający, co sugeruje zmianę charakteru wykonania tego fragmentu na bardziej *dolce* i *diminuendo*. Aby uzyskać większą śpiewność i naturalność początkowe cztery takty należy zagrać na górnym manuale, pozwalając sobie na pewną swobodę agogiczną i realizując drobne łuczki pomiędzy parami szesnastek – czasami pierwsza nuta pod łukiem będzie dłuższa, czasami krótsza. Można także kilka nut spod łuczków zagrać w rytmie punktowanym, aby uniknąć zbyt mechanicznej gry. W celu pokazania *diminuendo* do końca frazy w takcie nr 21 i ścisłego respektowania zapisu rytmicznego, nawiązującego charakterem (efekt echo) do fragmentu poprzedzającego takt nr 16, należy w ostatnich dwóch taktach powrócić do gry nieco wolniejszej, na dolnym manuale.

3.3. Christian Gottlob Neefe, Fantazja f-moll⁸⁹

Z analizy poszczególnych fragmentów utworu wynika, że *Intrada* i *Adagio* należy zagrać na połączonych manualach, natomiast *Allegretto*, *Allegro di molto* oraz *Presto* – na pojedynczych rejestrach. Fragment *Allegretto* i *Presto* należy wykonać na górnym manuale, a *Allegro di molto* na dolnym. W części *Allegro di molto come sopra* manualy powinny być połączone, a w części *Andantino*, rozłączone. W częściach *Più Vivace ch'il Andantino*, *Largo*, *Allegretto*, *Più Allegro* i *Adagio* ponownie połączone. Po *Adagio*, w taktach 387-394, w celu zaprezentowania orkiestrowego charakteru tematu należy dodać rejestr czterostopowy, zaś od taktu 394 wyłączyć go, ponieważ linia melodyczna przybiera śpiewny i słodki charakter. Kodę *Allegro di molto* należy rozpocząć na dolnym manuale, włączając dodatkowo rejestr czterostopowy.

Przykład 30. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Grave, takt nr 1-4.



W przykładzie nr 30, mamy w pierwszych dwóch taktach przejście od akordu tonicznego f-moll, dominantę nonową bez prymy (akord f-a-c-es-ges) wtrąconą do subdominanty, czyli akordu b-moll. W takcie nr 3 akord Des-dur septymowy przechodzi w f-moll, a następnie b-moll z sekstą łączy się z dominantą 6-4 (5-3) i rozwiązuje na tonikę f-moll w takcie nr 4. Dzięki wprowadzeniu akordu nonowego napięcie harmoniczne rośnie, w związku z tym należy pokazać *crescendo* aż do końca taktu nr 3, a następnie na rozwiązaniu akordu dominantowego i powrocie do toniki, *diminuendo*. Ten utwór często grany jest także na fortepianie, ale gdy wykonywany jest na klawesynie, tempo powinno być szybsze. Zbyt wolne tempo może negatywnie wpłynąć na tok muzycznej narracji i spowodować utratę jędrności dźwięku.

W taktach nr 1 i 2 pierwszy akord powinien być zagrany szybkim *arpeggio* z efektem perkusyjnym, co oznacza, że opuszki palców powinny mocniej naciskać na klawiaturę, dzięki czemu dźwięk uzyska pełniejsze brzmienie. Pierwszy akord w takcie nr 2 powinien być szybszym *arpeggio* w stosunku do *arpeggio* w takcie nr 1. Oba akordy opatrzone

⁸⁹ Wszystkie przykłady nutowe tego utworu za: Neefe, Christian Gottlob, *Fantazja f-moll*, Public Domain, ed. Bonn: N. Simrock, n.d. Plate 58.

fermatą należy grać w inny sposób, mianowicie *arpeggio* w akordzie w takcie nr 2 powinno być nieco wolniejsze niż w takcie nr 1. Z powodu wzrostu napięcia harmonicznego, w takcie nr 3 należy wykonać akord bez *arpeggio*, natomiast szesnastki skrócić, by brzmiały *staccato*. W takcie nr 4, który ma być wykonany *diminuendo*, należy zwolnić ruchy palców, uzyskując dźwięk spokojniejszy w artykulacji *legato* – szczególnie dotyczy to środkowego głosu a także takt nr 4 w całości zagrać z pewną rytmiczną swobodą.

Przykład 31. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Grave, takty nr 5-8.



W przykładzie nr 31 mamy powtórzony dwukrotnie krótki fragment z trzema różnymi znakami dynamicznymi. Należy zatem zróżnicować tę dynamikę poprzez zmianę manualów i manipulację tempem. W pierwszym takcie *piano* powinno być wykonane wolniejszymi ruchami palców i blisko klawiatury na górnym manuale, w drugim takcie w dynamice *pianissimo* należy lekko zwolnić tempo i grać nuty basowe krócej, natomiast w trzecim takcie, chcąc uzyskać dynamikę *forte*, należy zagrać cały takt na dolnym manuale. Można także zrobić *crescendo* w takcie nr 3, powtarzając akordy lekko przyspieszając, a akord z półnutą, będący celem *crescendo*, wykonać jako wolniejsze *arpeggio*. Na ostatnich trzech akordach w partii prawej ręki należy ściszyć, przenosząc grę na górny manual. W związku z tym niezbędne jest w tym miejscu użycie artykulacji *legato*. Dwie ostatnie nuty w basie połączone są łukiem. Ponieważ dźwięk klawesynu nie trwa tak długo, konieczne będzie dyskretne (nie *forte*) powtórzenie ostatniego dźwięku basu na górnym manuale.

Przykład 32. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 9-12.



W przykładzie nr 32 obecna jest ta sama linia melodyczna, przeniesiona w inny rejestr klawiatury, początkowo w dynamice *mezzo forte*, a następnie *piano*. Zatem początek tego przykładu, dla uzyskania większej dynamiki oktaf, należy wykonać

na dolnym manuale, bardzo szybkimi *arpeggiami*, w których niemalże nie da się rozpoznać pojedynczych dźwięków, natomiast przeniesioną o oktawę w górę partię prawej ręki wraz z partią lewej ręki, zagrać *arpeggio* na górnym manuale. Znak dynamiczny „>” w takcie nr 1 zachęca do zatrzymania nieco dłużej pierwszej oktawy, w związku z czym dźwięk c¹ będzie nieco krótszy i ściśle łączyć się z następnym c¹ w kolejnym takcie. Znak „>” w takcie nr 11 pokazuje jedynie głośniejszy początek powtarzającego się motywu, który dzięki szybciej wykonanemu *arpeggio* na akordzie zmniejszonym, towarzyszącemu dźwiękowi des², buduje większą dynamikę.

Przykład 33. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Presto, takty nr 103-108.



Dynamika w przykładzie nr 33 została określona jako *piano*, więc należy przenieść ten fragment na górny manual. Jednocześnie ósemki w partii lewej ręki mają być grane na przemian *forte* i *piano*. Należy zatem zachować as² w partii prawej ręki z dźwiękiem c² w lewej nieco dłużej, a następnie dźwięk h¹ w lewej ręce zagrać krócej, artykulacją *staccato*. Aby pokazać w taktach nr 104 i 106 początkowe c²-as² w dynamice *forte* należy w taktach nr 103 i 105 poprowadzić linię melodyczną w partii prawej ręki dolnymi dźwiękami, w przyspieszonym tempie, co pomoże rozpocząć ją od słabszej dynamiki. W przedostatnim takcie, podążając za dźwiękami w basie i dźwiękami linii melodycznej w partii prawej ręki, należy pokazać *crescendo*, które prowadzi bezpośrednio do akordu z fermatą. *Crescendo* można uzyskać grając obiema rękami w tempie przyspieszonym oraz stopniowo zmieniając sposób artykulacji dźwięków w basie z *legato* na *staccato*. Dla podkreślenia mocniejszej dynamiki na ostatnim akordzie z fermatą należy wykonać szybkie *arpeggio* z dodaniem ornamentu na nucie f³.

Przykład 34. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Andantino, takty nr 153-164.



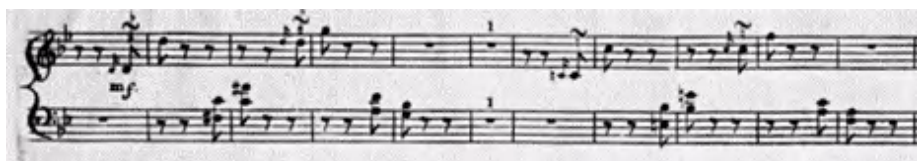
W przykładzie nr 34 dynamika określona została jako *mezza voce* (półgłosem), a w drugiej frazie linia melodyczna zdwojona jest oktawowo. Pierwsza fraza powinna być zatem pokazana w słabszej dynamice. Należy przenieść ją na górny manual, a drugą frazę w dynamice *forte* zagrać obiema rękami na dolnym manuale. W pierwszej frazie są dwa miejsca, w których dynamika szybko się zmienia (*piano*, *forte*), należy zagrać linię melodyczną w pierwszej połowie taktu nr 156 nieco wolniej, a w drugiej połowie tego taktu, nieco szybciej. W momencie przejścia w takcie nr 157 do dynamiki *forte*, linię melodyczną prawej ręki do końca pierwszej frazy należy przenieść na dolny manual. W drugiej frazie, w ostatnich dwóch taktach, dążących do rozwiązania, linia melodyczna ma kierunek opadający, należy zatem pokazać niewielkie *diminuendo*. W celu uzyskania spokojniejszego dźwięku w zakończeniu drugiej frazy, zaznaczony na czerwono akord powinien być wykonany jako wolniejsze *arpeggio*, szczególnie dźwięki w partii lewej ręki, jak również ostatni takt należy zagrać w lekko zwolnionym tempie.

Przykład 35. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Andantino, takty nr 211-212.



W przykładzie nr 35, dla pokazania szesnastek w melodii w dynamice *piano*, w takcie nr 211 oktawy h i a należy zagrać bardzo krótką artykulacją *staccato*, a w takcie nr 212 oktawy g-b-d *legato* na górnym manuale. Dźwięki w dynamice *forte* w takcie nr 211 powinny być wykonane jako szybkie *arpeggio* i nieco przedłużone w czasie, zaś opadające dźwięki w takcie nr 212, zagrane w przyspieszeniu, z powrotem na dolnym manuale.

Przykład 36. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Allegretto, takty nr 297-307.



Przykład nr 36 zawiera dwa fragmenty, z których drugi jest powtórzeniem pierwszego o sekundę niżej, należy w takim razie pokazać drugi fragment ciszej w porównaniu z pierwszym fragmentem i przenieść go na górny manual. Można także zagrać go nieco wolniej, a ostatnie dwa współbrzmienia dodatkowo zwolnić.

Przykład 37. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Più Allegro, takty nr 318-329.



W przykładzie nr 37 mamy progresje idące od wysokiego rejestru do niższego, w związku z czym dźwięk staje się coraz bogatszy i bardziej nasycony. Chcąc zastosować w tym miejscu *crescendo*, należy podzielić te dwanaście taktów na trzy odcinki po cztery takty. W pierwszym fragmencie powinno się zatrzymywać pierwszą nutę dolnego głosu w każdym takcie nieco dłużej. W drugim fragmencie należy każde trzy dźwięki lewej ręki zagrać jako *arpeggio* w kolejnych taktach w artykulacji *legato*. W ostatnim fragmencie, do tak samo granej jak poprzednio partii lewej ręki, dołączyć grane artykulacją *legato*, szesnastki prawej ręki. Dzięki temu muzyczne emocje będą rosnać wraz ze wzrostem głośności.

Przykład 38. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Più Allegro, takty nr 343-364.



W przykładzie nr 38, w taktach nr 343-350, mamy na przemian akordy dysonansowe i ich rozwiązania idące w dół, w taktach nr 351-358 liczne akordy zmniejszone, a w taktach nr 359-364 powtórzenie taktów nr 351-358 przeniesione o kwintę wyżej.

Początkowe osiem taktów można podzielić na odcinki dwutaktowe, przy czym każdy z odcinków powinien być grany szybciej niż poprzedni. W początkowych dwóch taktach kompozytor wskazał wzór *arpeggio*, na którym należy zrobić *crescendo* i zagrać je w tempie *rubato*: pierwsze dwie nuty lewej ręki w wolnym tempie, a następnie reszta dźwięków powinna być grana w tempie stopniowo przyspieszanym, aż do ostatnich sześciu nut w drugim takcie, które należy lekko zwolnić.

W drugiej fazie, w taktach nr 351-358, należy w każdych kolejnych dwóch taktach pokazać niewielkie *crescendo* i posłużyć się także większymi wahaniami tempa. Każdy akord *arpeggio* powinien przyspieszać aż do akordu *sforzato*. W celu powiększania napięcia emocjonalnego, dźwięki basowe w akordach *sforzato* lewej ręki, powinny być grane nieco wolniej, wytwarzając tym samym bardziej głęboki i pełniejszy dźwięk. Od taktu nr 351 do pierwszego akordu w takcie nr 355 należy grać z dużym przyspieszeniem, a ostatni akord szybkim *arpeggio*, zatrzymując go dłużej. W taktach nr 353-354 można do *arpeggio* dodać jedną nutę więcej, która będzie powtórzeniem nuty basowej o oktawę wyżej. Ten sam zabieg można powtórzyć także w taktach nr 361-362. Obecne w taktach nr 355-358 oraz 363-364 *piano* należy rozpocząć w partii obu rąk od tempa zwolnionego. W taktach nr 359-364 powinny obowiązywać te same zasady co w drugiej fazie, z tą różnicą, że w celu uzyskania *crescendo* większego niż w taktach nr 351-358, należy dodać rejestr czterostopowy.

Przykład 39. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 377-384.



Przykład nr 39 został zbudowany z dwóch części. Główna część to temat pojawiający się ponownie w niższych i wyższych zakresach w taktach nr 377-378 i 381-382, a druga część to improwizowany, opadający, a następnie wznoszący się pasaż w taktach nr 379-380 i 383-384. Pasaże mają mniejsze znaczenie, co dowodzi, że powinny być zagrane w lżejszej dynamice, na górnym manuale, z pewną dozą improwizacji, w tempie lekko przyspieszonym, przy czym kilka początkowych nut w wolniejszym tempie, a kilka z nich w końcowej fazie, w tempie zwalniającym. Główny temat natomiast, który

pojawia się najpierw w dolnym, a następnie w górnym zakresie, należy zagrać na dolnym manuale.

Przykład 40. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 408-414.



W przykładzie nr 40 mamy powtarzający się dźwięk F w basie i na przemian dysonansowe i konsonansowe akordy w partii prawej ręki, z których trzy ostatnie w dłuższych wartościach rytmicznych. Należy ten przykład podzielić na dwie części, w których najpierw (do połowy taktu nr 410) należy wykonać *crescendo*, grając akordy w tempie *rubato*, a następnie (od połowy taktu nr 410 do taktu nr 414) *diminuendo*, realizując akordy prawej ręki na górnym manuale ze zwolnieniem tempa. W ostatnich dwóch taktach dźwięk basowy również należy zagrać na górnym manuale, wykonując ostatni akord niezbyt szybkim *arpeggio*, natomiast akord poprzedzający go, bardzo krótką artykulacją *staccato* w celu podkreślenia stopniowego zanikania dźwięku.

Przykład 41. Ch.G. Neeffe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takty nr 415-424.



W przykładzie nr 41 mamy w basie sekwencyjnie powtarzającą się progresję aż do taktu nr 424, która następnie przeniesiona zostaje do partii prawej ręki. Progresje rozpoczynają się w niskim rejestrze i sukcesywnie wznoszą się do wysokiego rejestru, co wymaga zastosowania długiego *crescendo*. W pierwszym fragmencie (takty nr 415-419) odtwarzanie sekwencji szesnastkowych powinno przebiegać równomiernie i bez pośpiechu, podobnie jak w grze na organowej klawiaturze pedałowej, przy czym ostatnie dwie szesnastki w każdym z taktów powinny być grane oddzielnie. Akordy prawej ręki należy grać *legato*, z wyrazowym doprowadzeniem do akordu „na raz”, dzięki czemu słuchacz może odczuć w tej fazie sukcesywnie narastające napięcie muzyczne. W drugim

fragmencie w taktach nr 420-424, szesnastki prawej ręki należy grać artykulacją *legato* z większą swobodą rytmiczną, niż to było wcześniej. Utrzymując dłużej pierwszy dźwięk, szczególnie w taktach nr 422-424, należy także najwyższe szesnastki w każdym z taktów, wytrzymać dłużej niż poprzednie w celu utrzymania muzycznego napięcia i rosnącej dynamiki.

Przykład 42. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takty nr 441-442.



W przykładzie nr 42 w partii lewej ręki mamy w każdym takcie dwa różne akordy, z których drugi powinien mieć silniejszą dynamikę. W związku z tym pierwszy akord należy powtórzyć w krótkiej artykulacji *staccato*, a drugi w artykulacji *legato*, aby dzięki temu uzyskać głośniejszy dźwięk.

Przykład 43. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takt nr 444-458.



W przykładzie nr 43 mamy powtarzające się akordy oraz szesnastki na przemian w partiach obu rąk przy zmieniającej się harmonii. Można także zauważyć, że faktura w kodzie i jej ambitus ulegają stopniowemu poszerzeniu, co powinno skutkować *crescendo*, zmianą manualów, dodatkową rejestracją, a także manipulacją tempem. W taktach nr 449-550 należy nagle obniżyć dynamikę w związku z pojawieniem się akordu w trybie molowym, zatem obie ręce powinny zostać przeniesione na górny manual. Od taktu nr 451 obie ręce powinny grać na dolnym manuale, ponieważ akord zmienił się na durowy, w związku z czym dynamika będzie pozostawała w dużym kontraście w stosunku do poprzednich dwóch taktów. Starając się uzyskać dźwięk bardziej „błyszczący” i w dynamice *forte*, akordy lewej ręki w taktach nr 451-452 można zagrać nieco krótszą artykulacją *non legato* lub inną oddzielną artykulacją, ze zmianą manualów i dodaniem rejestru czterostopowego. W taktach nr 453-454 szesnastkom

lewej ręki powinien towarzyszyć efekt perkusyjny, natomiast akordy w prawej ręce należy zagrać bardzo ściśle artykulacją *legato* w celu dodania dźwiękowi ciężaru. W taktach nr 455-458 tok muzycznej narracji powinien stopniowo zwalniać, opierając się w tym celu na szesnastkach lewej ręki, tak aby słuchacz poczuł cięższe i bogatsze brzmienie zakończenia utworu w wolniejszym tempie. Pojedynczej, ostatniej nucie w basie można w związku z tym dodać oktawę \underline{F} -F lub pełny akord \underline{F} - \underline{A} -C-F oraz *arpeggio* grane od dołu do góry na akordzie prawej ręki, a następnie po zatrzymaniu go na krótką chwilę, na koniec zachować tylko brzmienie oktawy \underline{F} -F w partii lewej ręki.

3.4. Benedetto Marcello, *Sonate XI* ze zbioru *Sonates pour Clavecin*⁹⁰

Włoska muzyka klawiszowa XVIII wieku przynosi wykonawcy dużą swobodę w stosowaniu manipulacji fakturą. Pozwalają one uzyskać rozmaite efekty dynamiczne i dają możliwość ukazania różnych odcieni emocjonalnych. Tak więc w tym utworze zmiany dynamiczne będą zachodziły głównie poprzez manipulację fakturą, zmianę artykulacji oraz zmianę rejestracji i manualów. We wszystkich częściach tej sonaty użyte zostało połączenie manualów, z wyjątkiem części pierwszej, w której partię akompaniamentu lewej ręki należy wykonywać na górnym manuale, a linię melodyczną prawej ręki na dolnym manuale. Szczególnie, że pierwsza część *Sonaty* kojarzy się zazwyczaj z większą łagodnością i wolniejszym tempem od kolejnych, należy zastosować tutaj też lżejszą dynamikę niż w innych częściach utworu. Oczywiście nie dotyczy to sytuacji, gdy włoska muzyka klawiszowa jest grana na włoskim klawesynie, którego konstrukcja ogranicza się do pojedynczego manualu. W takim przypadku w ostatniej części należy dodać rejestr czterostopowy, tak aby cały utwór kończył się z blaskiem, w bardzo dużej dynamice.

⁹⁰ Wszystkie przykłady nutowe tego utworu za: Marcello, Benedetto, *Sonates Pour Claveccin*, Heugel, Paris.

Przykład 44. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 1-3.



Fragment „a” został podzielony na trzy mniejsze odcinki opadających progresji. W związku z tym celowe będzie pokazanie w całym fragmencie „a” *decrescendo*. W każdym odcinku znajdują się jednocześnie dźwięki o kierunku wznoszącym i oparte na interwale tercji (w odcinku „a” oddzielono je od siebie niebieską linią), zatem w pierwszym z odcinków należy na dźwiękach wznoszących się, pokazać większe *crescendo*, niż w odcinku drugim, a w drugim większe niż w trzecim. Tak więc w odcinku pierwszym na pierwszą miarę należy zagrać *arpeggio* w obu rękach, aby uzyskać łagodniejszy charakter początku utworu *Largo ma vivace*, a następnie wykonać w lekkim przyspieszeniu dźwięki wznoszące się do a^2 , na którym jako docelowym, należy zatrzymać się nieco dłużej. W odcinku drugim pierwsze trzy nuty od h^1 do d^2 powinny być lekko przyspieszone, z zatrzymaniem dłużej dźwięku d^2 , a pozostałe nuty należy już zagrać bez manipulacji tempem. Cały takt widoczny w odcinku trzecim, powinien być również zagrany rytmicznie. Ponieważ wcześniej została użyta manipulacja tempem, która zawsze zabiera trochę czasu następującym po niej odcinkom, należy po każdym z nich nieco wycofać dynamikę i zagrać je artykulacją *legato*, z pewną ostrożnością, opuszkami palców pozostającymi blisko klawiatury.

We fragmencie „b” linia melodyczna wznosi się w rytmie punktowanym dłużej niż w odcinku „a”, więc celowe będzie poprowadzenie *crescendo* od dźwięku e^1 do fis^2 , z jednoczesnym stopniowym przyspieszaniem tempa i zmianą rytmu, polegającą na skracaniu trzydziestodwójek. Zaznaczone kolorem żółtym tercje w partii lewej ręki, można zagrać jako szybkie *arpeggio* dla wzmocnienia efektu *crescendo* oraz dodać mordent i dłuższy tryl w celu powiększenia głośności. Dźwięk fis^2 jako docelowy wraz z tercją w partii lewej ręki powinien być nieco dłuższy, a dźwięki basowe grane artykulacją *legato*, szczególnie te w rytmie punktowanym powinny być bardzo precyzyjne w celu zachowania poczucia metrum i nie zakłócania efektu dynamicznego zbudowanego przez główną linię melodyczną. Dźwięki te można też wykonać na dolnym

manuale, ale zależy to od wykonawcy, który będzie decydował jaki charakter pragnie nadać tej części.

Przykład 45. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 11-13.



W przykładzie nr 45, w porównaniu z poprzednim, główna linia melodyczna umieszczona jest w partii lewej ręki, a akompaniament, zaznaczony w ramce jako nr 1., skupiony jest w partii prawej ręki. Dynamikę można tu kształtować podobnie jak poprzednio. Linie melodyczną należy grać na dolnym manuale, a akompaniament zacząć na górnym manuale artykulacją *legato*, zatrzymując dźwięki dolnego głosu nieco dłużej. Początkowe dźwięki cis² i fis¹, zaznaczone cyframi nr 2 i 3, powinny być zatrzymane dłużej, ponieważ stanowią dźwięki dysonujące i jednocześnie początek kolejnej frazy.

Przykład 46. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 4-6.



W powyższym przykładzie mamy sekwencyjnie powtarzane motywy: trzydziestodwójkowo-ćwierćnotowy w partii prawej ręki oraz szesnastkowo-trzydziestodwójkowy w partii lewej ręki. Należy pokazać pomiędzy nimi kontrast dynamiczny. Motywy zaznaczone numerem 1 powinny być grane na dolnym manuale, a oznaczone numerem 2, na górnym. Tak więc permanentna zmiana manualów będzie ten kontrast dynamiczny podkreślać. Dźwięki w zielonej ramce oznaczonej numerem 3, powinny być zagrane również na górnym manuale, co pozwoli słuchaczom dobrze

odróżnić zmiany dynamiczne, które dokonują się pomiędzy fragmentami nr 1 i 2. Z uwagi na zbliżającą się kadencję w takcie nr 7, ostatnie dwa motywy oznaczone numerem 1, w partiach obu rąk powinny być dla wzmocnienia dynamicznego grane na dolnym manuale.

Przykład 47. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 17-18.



W przykładzie nr 47 obie ręce grają na dolnym manuale. Dźwięki w ramce układają się w powtarzające się motywy o kierunku opadającym, którym powinno towarzyszyć *decrescendo*. W pierwszym motywie można dodać krótki tryl na ósemce z kropką (e^2) oraz mordent na ćwierćnucie e^2 . To samo można zrobić również w drugim motywie na dźwięku d^2 , natomiast za trzecim razem zagrać już tylko widoczny tekst muzyczny, bez dodawania ozdobników.

Przykład 48. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 7-8.



W powyższym przykładzie, dźwięki zaznaczone ramką układają się w kadencję, zbudowaną z powtarzających się motywów w partiach obu rąk. Pomimo podążania w dół skali, dynamika tego fragmentu powinna rosnąć (*crescendo*) i kończyć się pełnym *forte*. Każdy z trzydziestodwójkowo-ćwierćnutowych motywów należy grać artykulacją *legato*, wymagającą głębszego dotknięcia klawiatury opuszkami palców w celu uzyskania bogatszego brzmienia. Dźwięk cis^1 w lewej ręce powinien być przedłużony, a ostatni akord należy zagrać szybkim *arpeggio*. Te zabiegi pomogą wzmocnić natężenie dźwięku w kadencji.

Przykład 49. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 3-5.



W przykładzie nr 49 krótka fraza z ramki „a” powtórzona jest w „b”. Linie melodyczne sopranu i tenoru wznoszą się od akordu dominanty (A-dur) do dominanty wtrąconej do dominanty (E-dur), co powinno skutkować *crescendo* w obu fragmentach. Melodię najwyższego głosu należy przytrzymywać dłużej w ogólnie lekko przyspieszonym tempie, a drugie *gis*² jako docelowy dźwięk *crescendo*, zatrzymać dłużej. Aby wydobyć linię sopranu na pierwszy plan, należy głos altowy grać artykulacją *legato*. Fragment „b” powinien być zagrany w większej dynamice niż „a”, można zatem na każdej ósemce w tenorze dodać *arpeggio* razem z szesnastkami w partii prawej ręki, co zostało zaznaczone małą ramką.

Przykład 50. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 7-10.



W przykładzie nr 50 mamy trzy podobne pod względem dynamicznym krótkie fragmenty, w których linie melodyczne obu głosów, podążają ku górze. W każdym z pokazanych wyżej fragmentów należy zastosować *crescendo*. W ramce „a” dolne dźwięki, które prowadzą melodię powinny być przytrzymane nieco dłużej. W tym samym czasie dźwięki z ramki „b” należy zagrać zmienną artykulacją, tak jak w taktie nr 8 czyli, początkowe dwie nuty *legato*, dwie następne *staccato*. Fragment „c”, jako powtórzenie taktu ósmego, jego echo, powinien zostać przeniesiony na górny manual. Podczas powtarzania podobnego fragmentu w taktach nr 31-35 można linie melodyczne grać na różnych manualach z małymi zmianami, na przykład w każdej parze dźwięków zamiast fis-a, zagrać fis¹-e¹-fis¹-a¹ lub fis¹-a¹-gis¹-fis¹.

Przykład 51. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 13-15.



W przykładzie nr 51 widoczna jest progresja, w której każdy drugi akord jest rozwiązaniem pierwszego (jak w ramce „a”). Akord będący rozwiązaniem, powinien mieć mniejszą dynamikę niż akord poprzedzający, więc można początkowe cztery szesnastki wzbogacić o inne dźwięki, na przykład w rozdrobnieniu rytmicznym a^1 -cis²-a²-cis²- a²-cis²- a²-cis²- a²-cis². W kolejnych czterech szesnastkach (rozwiązaniu), można dodać *arpeggio* opadające o dźwiękach: cis²-h¹-gis²-e²-gis²-e²-h¹-gis¹.

Przykład 52. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takty nr 5-8.



W przykładzie nr 52 mamy dwie frazy („a”, „b”), z których druga jest powtórzeniem pierwszej o oktawę niżej. Należy zatem pokazać długie *decrescendo*. W odcinku a partia lewej ręki powinna być przeniesiona na górny manual, a szesnastkowe motywy z partii prawej ręki pozostawione na dolnym manuale. W miejscu zaznaczonym na czerwono, współbrzmienia dominujące wyrazowo w partii lewej ręki, należy wykonać *legato*. Pozostałe współbrzmienia w partii lewej ręki grać również artykulacją *legato*, a ostatnie, artykulacją *staccato*. Fragment „b” powinien być grany obiema rękami na górnym manuale, przy czym współbrzmienia lewej ręki nieco krócej, tak aby nie zagłuszać linii melodycznej górnego głosu.

Przykład 53. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takt nr 11-14.



Przykład nr 53 zawiera dwa fragmenty „a” i „b”, w których linia melodyczna utworzona z pierwszych szesnastek w każdej grupie, ma kierunek wznoszący. Pod względem harmonicznym przykład ten rozpoczyna się od toniki D-dur i podąża do dominanty A-dur. W związku z tym należy pokazać *crescendo* w każdym z tych fragmentów poprzez dodanie dodatkowych dźwięków. W szesnastkach lewej ręki, we fragmencie oznaczonym cyfrą nr 1 można dodać dźwięki na c^1 i a , otrzymując w rezultacie sekwencje $c^1-d^1-c^1-h$ oraz $a-h-a-g$. We fragmencie oznaczonym jako nr 2 należy dodać akord *arpeggio* pomiędzy dźwiękami d i c^1 , otrzymując w rezultacie przebieg $d-fis-a-c^1$. Fragment „b” należy potraktować analogicznie. W obu fragmentach „a” i „b” partia prawej ręki jest słabsza w stosunku do biegnących szesnastek w partii lewej ręki. Należy zadbać, by współbrzmienia prawej ręki wzmocnić poprzez dodanie kolejnych składników akordu, podobnie jak w taktach nr 15-17, w których sam kompozytor pozostawił w tym względzie pełną dowolność wykonawcy. Aby pokazać, że część „b” rozpoczyna się od większej dynamiki niż część „a”, można pomiędzy nimi użyć niewielkiego "oddechu".

Przykład 54. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takty nr 31-35.



Przykład nr 54 złożony jest z progresji opadających do akordu h-moll, w ciągu której należy poprowadzić *crescendo*. Zatem fragment w ramce „a” powinien być grany obiema rękami na górnym manuale, dla pokazania lżejszej dynamiki, a fragment „b” na pierwszym manuale, by pokazać, że dynamika wzrasta. Pomiędzy dźwiękami zaznaczonymi niebieską ramką można dodać kolejne dźwięki, które pomogą w tworzeniu *crescendo*. Akord zmniejszony, zaznaczony czerwoną ramką, przed swoim rozwiązaniem w takcie nr 35, powinien osiągnąć największą dynamikę połączoną z efektem perkusyjnym, uzyskanym poprzez mocny nacisk palców na klawiaturę.

Przykład 55. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takty nr 7-12.

W przykładzie nr 55 znajdują się dwie frazy, w których należy skupić się na dźwiękach lewej ręki, dążących do kadencji i w każdej z nich wykonać *crescendo*. Druga fraza powtarza partię lewej ręki o oktawę niżej. Fragment „a” należy początkowo przenieść na górny manual, natomiast dwie ostatnie ósemki zaznaczone w takcie nr 8 na żółto, wzbogacić dodatkowymi nutami, co w rezultacie daje: $h^1-a^1-h^1-cis^2$. W takcie nr 9 również można pozwolić sobie na inne dyminucje zaznaczonych na żółto nut, otrzymując sekwencje dźwięków: $cis^2-d^2-cis^2-h^1-a^1-gis^1-a^1-h^1-cis^2-h^1-a^1-gis^1$. Następnie ten sam sposób dodawania dźwięków należy powtórzyć we fragmencie „b” w stosunku do nut zaznaczonych na żółto, przy czym fragment „b” powinien być grany na dolnym manuale z głębszym kontaktem z klawiaturą i cięższym brzmieniem.

Przykład 56. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takty nr 16-26.



W przykładzie nr 56 widoczna jest ta sama fraza, powtarzana w różnych tonacjach. Fragment „a” z uwagi na tonację molową należy pokazać w mniejszej dynamice, w związku z czym należy ją zagrać na górnym manuale i bardziej legato. Fragment „b” powinien być głośniejszy z powodu akordu Fis-dur, stanowiącego dominantę w tonacji h-moll i w związku z tym należy rozpocząć go akordem *arpeggio* z akcentem agogicznym i posługiwać się bardzo aktywnymi opuszkami palców, blisko artykulacji *staccato*.

Przykład 57. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takt nr 43.



Przykład nr 57 przedstawia zakończenie, w którym należy osiągnąć możliwie największą dynamikę *forte*. Tak więc ostatni akord powinien być zagrany improwizowanym, szeroko rozłożonym, wirtuozowskim *arpeggio* w partiach obu rąk, które należy uprzednio przygotować. Przygotowanie powinno mieć miejsce

na dźwiękach umieszczonych w ramce „a” i powinno polegać na ich powtórzeniu w rozdrobnieniu rytmicznym, jako *arpeggio*, dwa razy szybciej.

3.5. Ludwig van Beethoven, Dreizehn Variationen über das Thema „Es war einmal ein alter Mann” aus der Oper „Das rothe Käppchen” von Dittersdorf, WoO 66⁹¹

Temat do 13 Wariacji na temat "Es war einmal ein alter Mann" z opery *Das rothe Käppchen* von Dittersdorf (WoO 66) wykorzystany przez L. van Beethovena pochodzi z opery Carla Dittersa von Dittersdorfa *Czerwony kapturek* według bajki braci Grimm. W każdej z wariacji zmienia się rytm, tempo, tonacja z durowej na molową, artykulacja, dlatego też w pracy nad tym utworem należy uwzględnić liczne zmiany charakteru tej kompozycji, barwy dźwięku, dynamiki i rejestracji. Temat należy pokazać jasną barwą w dynamice *piano*. Temat, wariacje od I do III oraz VI, VIII, X, XII należy wykonywać na dolnym manuale, natomiast dla urozmaicenia brzmienia instrumentu, wariacje IV, V, VII, IX, XI i XIII na połączonych manualach. Wariację X na rejestrze lutniowym, a wariację XIII na rejestrze czterostopowym.

Ponieważ każda z wariacji ma niemalże niezmienną strukturę podobnie jak temat, analizując zmiany dynamiczne można przyporządkować je do czterech głównych grup, które zostaną zilustrowane przykładami.

Grupa 1. dotyczy początkowej frazy tematu.

Przykład 58. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, takty nr 1-4.



Przykład 59. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, takty nr 1-4.



⁹¹ Wszystkie przykłady nutowe tego utworu za: Ludwig van Beethovens Werke, Serie 17. Variationen für das Pianoforte, Leipzig. Breitkopf und Härtel, [1862-90].

Przykład 60. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 1-4.



Przykład 61. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 1-4.



Przykład 62. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, takty nr 1-4.



Przykład 63. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 1-4.



Przykład 64. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, takty nr 1-4.



Przykład 65. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IX, takty nr 1-4.



Przykład 66. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, takty nr 1-4.



W powyższych przykładach nr (58-66), kształt linii melodycznej ma podobną postać. Zaczyna się przedtaktem, następnie wznosi się, przechodząc od toniki do dominanty. Należy zatem idąc w górę w pierwszych dwóch taktach wykonać niewielkie *crescendo*. Używając manipulacji tempem, lekko je przyspieszyć i zdecydowanie zdążać do nuty e², którą można nieco wydłużyć, podkreślając cel przyspieszenia i *crescendo*.

W każdym z przykładów linia melodyczna po osiągnięciu najwyższego punktu schodzi w dół. Należy pokazać małe *diminuendo*, w każdej wariacji prawie w ten sam sposób, to znaczy w równym tempie z mniejszą manipulacją tempem, ale nieco szybciej niż wznoszącą się linię melodyczną. Za każdym razem, gdy wariacja rozpoczyna się od dynamiki *piano*, aby uzyskać spokojniejsze brzmienie, należy pierwszą nutę zacząć palcem umieszczonym blisko klawiatury, natomiast w dynamice *forte* lub *fortissimo*, palec powinien popychać klawiaturę mocniej, niekiedy artykulacją *staccato*, krótko, tak jak w przykładzie nr 65 i 66.

Jak wspomniano wyżej, w temacie należy starać się osiągnąć *crescendo* idąc w górę, rozpoczynając początkowe dwie nuty ciszej, artykulacją *non legato*. Od trzeciej nuty *staccato* powinno być krótsze, a nuta e² utrzymana dłużej. Tak więc drobne zmiany artykulacyjne wraz z niewielką manipulacją tempem sprawiają, że wznosząca się linia melodyczna zabrzmie *crescendo*. Podobna sytuacja ma miejsce w przykładzie nr 59, w którym w linii melodycznej prawej ręki ukryte są dwa głosy, przy czym dolny głos prowadzi właściwą melodię. Należy utrzymać dłużej pierwsze dwie nuty dolnego głosu w takcie 1 i pierwsze fis² w takcie nr 2. W przykładzie nr 65, biegnące w górę szesnastki w dynamice *fortissimo* należy zagrać *legato* z wyjątkiem trzech ostatnich, które, jako doprowadzenie do dźwięku h² w takcie nr 2, lepiej zagrać *staccato*. Dźwięk ten należy przytrzymać nieco dłużej. W przykładzie nr 61 w takcie nr 1, na dźwiękach w rytmie punktowanym, należy jeszcze bardziej skrócić szesnastkę, wtedy w taki sposób wyostrojony rytm, pomoże pokazać *crescendo* na dźwiękach idących w górę.

Pomocny w tworzeniu *crescendo* jest także sposób pokazania harmonii w lewej ręce. W przykładzie nr 58 i 59, pierwszy i trzeci akord należy zagrać nieco krócej, a podkreślić dynamicznie dominantę. W przykładzie nr 61, pierwszą szesnastkę w każdym

z powtarzających się motywów lewej ręki należy zatrzymać nieco dłużej dla podkreślenia różnic w barwie akordów. W przykładzie nr 62 *crescendo* może być uzyskane poprzez powtarzanie współbrzmień lewej ręki ścisłym *legato* i niewielką manipulacją tempem. W przykładzie nr 63 w górnym głosie lewej ręki należy grać artykulacją *legato*, w celu wzbogacenia brzmienia i narastania muzycznego napięcia następującego po zmianie harmoniczej. Mogłoby to również pomóc w ukształtowaniu *crescendo* w linii melodycznej prawej ręki, która powinna być wyraźnie słyszana.

Aby w przykładzie nr 64 uzyskać dynamikę *forte* i utrzymać napięcie muzyczne należy zwrócić szczególną uwagę na triole szesnastkowe lewej ręki i wykonywać je szybkimi i mocnymi ruchami palców, a ostatnią ósemkę *staccato* utrzymać dłużej, odróżniając ją tym samym od linii melodycznej w partii prawej ręki.

Poniżej znajdują się kolejne przykłady z grupy 1, których linia melodyczna i struktura są odmienne od przedstawionych wcześniej.

Przykład 67. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja II, takty nr 1-4.



W przykładzie nr 67, pierwszy fragment rozpoczyna się pojedynczą linią melodyczną w partii lewej ręki, do której w drugim fragmencie dołącza partia prawej ręki. Należy do obu fragmentów zastosować różną dynamikę. I tak, pomimo *piano* w obu przypadkach, fragment pierwszy powinien być zagrany ciężiej i ścisłym *legato*, natomiast drugi artykulacją *staccato* z szybkim ruchem palca, lekko dotykającym klawiatury. Dzięki temu oba fragmenty będą się od siebie znacznie różnić.

Przykład 68. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IV, takty nr 1-4.



W tym przykładzie, partie obu rąk rozchodzą się w przeciwnych kierunkach na dużą odległość, co zazwyczaj wymaga zastosowania *crescendo*. W początkowych dwóch

taktach należy utrzymać dłużej pierwszą nutę w partii lewej ręki, a w partii prawej ręki pierwsze dwie szesnastki pod łukiem. W taktach nr 3-4 zagrać należy dwa ostatnie akordy z lekkim przyspieszeniem, podążając do pierwszego akordu w takcie nr 4, który można zagrać bardzo szybkim *arpeggio*, przed nadejściem mocnego akordu dominanty.

Przykład 69. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, takty nr 1-4.



W przykładzie nr 69, harmonia oscyluje pomiędzy toniką a dominantą, należy w takim razie rozplanować długie *crescendo*. Można posłużyć się wydłużeniem każdej pierwszej z trzech nut w partii lewej ręki i podobnie w partii prawej ręki każdej początkowej szesnastki, natomiast przyspieszyć dwie ostatnie szesnastki, używając artykulacji *staccato*. W taktach nr 3-4 obie ręce powinny grać *legato*, ale ostatnie dwie nuty w takcie nr 4 należy zagrać *over-legato*. Zmiana artykulacji spowoduje, że zakończenie taktu nr 4 nie będzie brzmiało *diminuendo*. Dodatkowo trzy wznoszące się nuty w basie można zagrać artykulacją *staccato*, co również pomoże w powiększeniu dynamiki.

Przykład 70. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XI, takty nr 1-4.



W przykładzie nr 70 również powinno wybrzmieć długie *crescendo*. Można to zrobić, zatrzymując nieco dłużej pierwsze nuty w każdej grupie szesnastek, które stanowią jednocześnie dźwięki nadrzędnej linii melodycznej, a w partii lewej ręki, zaznaczony na czerwono dźwięk fis, jako najmocniejszy w początkowej fazie *crescendo*. Następnie w taktach nr 3-4 podkreślać dłużej niż poprzednio, wznoszące się dźwięki linii melodycznej w partii prawej ręki: a¹, c², e².

Przykład 71. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 1-4.



W przykładzie nr 71, główną ideą jest pokazanie narastającej dynamiki poprzez kolejne akordy, przypadające w taktach na pierwszą miarę. Linia melodyczna wzbogacona jest ornamentyką (trioletami trzydziestodwójkowymi), tak więc ważnym dźwiękiem jest ósemka z kropką, która powinna zabrzmieć jako najmocniejszy i najważniejszy dźwięk w akordzie *arpeggio*. Kolejne akordy *arpeggio* można różnicować co do tempa i przytrzymania akordu nieco dłużej lub krócej. Ponieważ linia melodyczna wykonywana jest na rejestrze lutniowym, w którym dźwięk jest bardzo krótki, triole, jako ozdobnik, można zagrać w stosunkowo szybkim tempie, tym bardziej, że akordy umieszczone na głównej mierze metrycznej w wyniku manipulacji tempem, zabierają im ich czas.

Grupa 2. dotyczy długiej frazy od końca taktu 12 (zaznaczonego pionową zieloną kreską) do taktu 22 z fermatą na pauzie.

W zakończeniu tego fragmentu, po powtórzeniu frazy, linia melodyczna wznosi się, a partia lewej ręki występuje w kilku wariantach, na przykład przy powtórzeniu przenosi się o oktawę niżej. Aby urozmaicić dynamikę celowa będzie zmiana manualów, manipulacja tempem oraz rozplanowanie długiego *crescendo*.

Przykład 72. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 10-22.



Przykład 73. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, takty nr 11-22.



W przykładach nr 72 i 73 długa fraza kończy się w dynamice *forte* i *fortissimo*, a partia lewej ręki przenosi się w różne zakresy klawiatury. Aby pokazać kontrast dynamiczny i *crescendo* w przykładzie nr 72, w partii prawej ręki, należy prowadzić linię melodyczną dźwiękami dolnego głosu. Obie ręce począwszy od dźwięków gis-a-h-e w partii lewej ręki (od końca taktu 12 do taktu 14), grają na górnym manuale, od ostatniego dźwięku w takcie 14, partię lewej ręki należy grać na dolnym manuale, a od końca taktu nr 16 obie ręce grają na dolnym manuale. Kiedy te same nuty gis-a-h-e pokazane są o oktawę niżej, a spektrum dźwiękowe rozszerza się, można zagrać ten fragment nieco wolniej, tak aby pod względem charakteru uzyskać dźwięk cięższy i bogatszy brzmieniowo. W celu zaprezentowania *crescendo* od *piano* do *forte*, od zakończenia taktu nr 18, w którym partia lewej ręki powraca do pierwotnego rejestru, należy zagrać ten motyw ponownie w szybszym tempie, wraz z melodią w prawej ręce. Triole w takcie nr 20 powinny być szybsze niż w takcie nr 21. Chcąc pokazać dynamikę *forte* można do ich lekkiego zwolnienia dodać artykulację *over legato*, a także przytrzymać dłużej ósemki w partii lewej ręki.

W przykładzie nr 73, akordy w dynamice *forte* (zaznaczone na czerwono) powinny być grane na dolnym manuale artykulacją bliską *legato*, dla odmiany akordy w dynamice *piano* (również zaznaczone na czerwono) na górnym manuale, bardzo krótko. Fragment „a” należy wykonać *crescendo* poprzez zmianę manualów: rozpocząć obiema rękami na górnym manuale, po czym prawą rękę przenieść na dolny manual po pierwszej pionowej czerwonej linii, a następnie po drugiej pionowej czerwonej linii, przenieść także rękę lewą. Grając akordy obiema rękami na dolnym manuale należy wykonywać je *legato*, mocno naciskając klawiaturę i uzyskując w ten sposób dodatkowy efekt perkusyjny.

Przykład 74. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 9-24.



Przykład 75. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 12-22.



W przykładach nr 74 i 75 długa fraza kończy się nagle w *pianissimo*, ale w obu przypadkach należy przed *pianissimo* pokazać *crescendo*. W przykładzie nr 74 fragment „a” powinien być zagrany z lekkim przyspieszeniem, a pomiędzy dwoma ostatnimi dźwiękami e¹-h¹ można dodać dźwięki zdobnicze fis¹-g¹-a¹. Po dźwięku h¹ wraz z dźwiękiem e w basie należy odczekać krótką chwilę, po czym rozpocząć kolejny fragment od mniejszej dynamiki. Ponieważ w wariacji VI melodia grana była prawą ręką na dolnym manuale, a część akompaniamentu lewą ręką na górnym manuale, fragment „b” należy zagrać obiema rękami na górnym manuale z dużym przyspieszeniem tempa, tak aby dać miejsce na nagłe obniżenie dynamiki do *pianissimo*. W ostatnich dwóch taktach w dynamice *pianissimo*, należy znacznie zwolnić tempo.

W przykładzie nr 75, w którym melodia grana jest prawą ręką na dolnym manuale, a lewa ręka gra na górnym manuale, fragment „b” od nut basowych w niskim rejestrze, obiema rękami należy grać na dolnym manuale w wolniejszym tempie. Następnie, pomiędzy fragmentami „b” i „c”, obie ręce należy przenieść na górny manual, aby osłabić dynamikę. Fragment „c”, w którym będzie realizowane *crescendo*, powinno się

przyspieszyć i zmienić manual, tak jak w poprzednim przykładzie nr 73. Po pierwszej czerwonej kresce należy przenieść prawą rękę, a po drugiej także lewą na dolny manual. Dźwięk *a*² *sforzato* należy utrzymać dłużej, podkreślając tym samym *crescendo*. Po trzeciej czerwonej kresce należy powrócić obiema rękami na górny manual, by poprzez zwolnienie uzyskać *diminuendo* i dynamikę *pianissimo*.

Przykład 76. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 12-22.



W przykładzie nr 76, z uwagi na użycie rejestru lutniowego w tej wariacji, dźwięk jest bardzo krótki i lekki. Niemniej jednak należy pokazać kontrast dynamiczny na przykładzie zaznaczonego na czerwono niewielkiego motywu szesnastkowo-ówciernutowego. Za pierwszym razem należy zagrać go we właściwym tempie z palcami kontrolującymi dźwięk płynnie i spokojnie w artykulacji *legato*. Kiedy motyw przeniesiony jest o oktawę niżej, dynamika powinna stać się cięższa, grana z większą aktywnością palców i w szybszym tempie, ale również artykulacją *legato*. Fragment „a”, w którym obie ręce grają w wysokim rejestrze, a dźwięk jest bardzo lekki, należy pokazać *diminuendo* i lekko zwolnić tempo, a następnie odczekać krótką chwilę po ostatniej nucie melodii pod łukiem w celu złagodzenia narracji. W każdym takcie, przed wejściem ósemki z kropką wraz z nutą basową, również należy odczekać nieco dłużej i powtarzać ten zabieg w każdym następnym takcie, wydłużając go.

Grupa 3. dotyczy taktów nr 22-27 w większości wariacji, między pauzą z fermatą, a powrotem tematu. Pod względem harmonicznym ten fragment zasadza się na progresji w kierunku opadającym, należy zatem zrealizować *diminuendo*. Można to zrobić na dwa różne sposoby.

Przykład 77. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, takty nr 23-27.



Przykład 78. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, takty nr 21-31



Przykład 79. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 22-27.



W przykładach nr 77-79 *diminuendo* należy zrealizować przyspieszając tempo ostatnich dwóch taktów, rozpoczynając od stosunkowo wolnego tempa, podobnie jak w przykładzie nr 4 z *Prélude re mineur* J.-H. d'Angleberta. Dwa akordy zaznaczone na niebiesko należy podkreślić poprzez zatrzymanie ich nieco dłużej, przy czym pierwszy z nich powinien być trzymany dłużej niż drugi.

Przykład 80. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, takty nr 23-27.



Przykład 81. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, takty nr 22-27.



Przykład 82. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 22-27.



W przykładach nr 80-82 *diminuendo* realizowane powinno być razem ze zwolnieniem toku muzycznej narracji. Początek frazy należy zagrać szybciej, a pierwszy akord zaznaczony na niebiesko, wykonać szybkim *arpeggio* dla wzmocnienia dynamiki początku frazy. Następnie należy stopniowo zwolnić, szczególnie dotyczy to fragmentu „a”, w którym trzy ostatnie akordy należy zagrać artykulacją *legato*, możliwie spokojnym i śpiewnym dźwiękiem.

Grupa 4. odnosi się do kody, która w większości przykładów znajduje się pomiędzy taktami nr 32-37. Powinna być wykonana *crescendo*, ale w niektórych przykładach należy ją zagrać *diminuendo*. Początek kody zaznaczono czerwoną linią.

Przykład 83. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, zakończenie, takty nr 31-37.



Przykład 84. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, zakończenie, takty nr 32-37.



Przykład 85. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, zakończenie, takty nr 30-37.



Przykład 86. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, zakończenie, takty nr 31-37.



W przykładach nr 83-86, mamy dwa przypadki, w których temat i wariacja VII kończą się w dynamice *forte* i dwa, w których zakończenie jest nagłe, w dynamice *piano*. Tak więc w zakończeniu przykładu nr 84 należy zagrać ostatnie dwie nuty na górnym manuale, a w przykładzie nr 86, trzy ostatnie nuty. Dla pokazania *crescendo* w czterech powyższych przykładach, dobrze jest zmieniać stopniowo artykulację, od początkowego *legato* w obu rękach, do artykulacji mniej *legato* we fragmencie środkowym, ponownie bardziej *legato* we fragmencie końcowym i w tym samym czasie tempo również powinno stawać się nieco wolniejsze, dzięki czemu dźwięk będzie głośniejszy. Dźwięki zaznaczone *sforzato* w przykładzie nr 85 należy zatrzymać w obu rękach nieco dłużej.

Przykład 87. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja II, zakończenie, takty nr 27-37.



Przykład 88. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, zakończenie, takty nr 28-37.



Przykład 89. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IV, zakończenie, takty nr 29-37.



Przykład 90. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, zakończenie, takty nr 31-37.



W przykładach nr 87-90 mamy na ósemkach artykulację *staccato*. Chcąc pokazać *crescendo*, szczególnie w zaznaczonych na niebiesko fragmentach końcowych, należy zagrać je w tempie lekko zwolnionym, nieco wydłużając ósemki *staccato*. Jednocześnie triole szesnastkowe i szesnastki należy wykonać *over-legato* dla uzyskania większej ostrości i wrażenia większej głośności i głębi dźwięku.

Przykład 91. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, zakończenie, takty nr 30-39.



Przykład 92. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, zakończenie, takty nr 31-37.



Przykład 93. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, zakończenie, takty nr 39-54.



W przykładach nr 91-93 mamy do czynienia z krótkimi, powtarzającymi się frazami o kierunku opadającym, należy więc uznać je za frazy *diminuendo*. Aby uzyskać wrażenie *diminuendo* fragmenty zaznaczone na niebiesko należy zagrać nieco szybciej, tak by stworzyć przestrzeń dla powtarzanego i jednocześnie zwalnianego fragmentu na końcu. Przy powtarzaniu zaznaczonych fragmentów celowe będzie użycie górnego manuału.

Inne, nieuwzględnione wcześniej przypadki ilustrują poniższe przykłady.

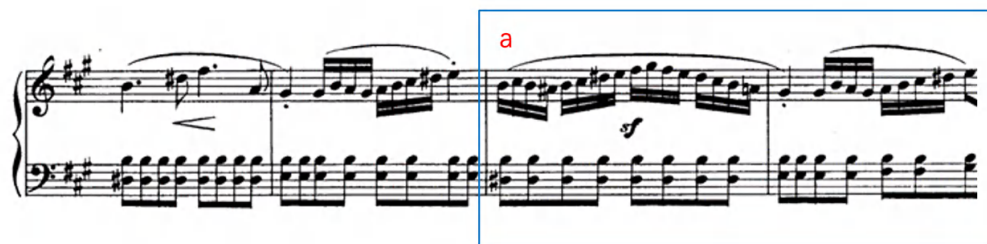
Przykład 94. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 8-12.



Przykład 95. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 9-12.



Przykład 96. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, takty nr 9-12.



W przykładach nr 94-96 fragment „a” jest powtórzeniem poprzednich dwóch taktów, zatem należy go pokazać w większej dynamice. W przykładzie nr 94 fragment „a” powinien być zagrany nieco wolniej, żeby zaznaczyć dźwięki *tenuto*, natomiast szesnastki w partii lewej ręki powinny być grane w swobodniejszym tempie, artykulacją „over-legato”. W przykładzie nr 95, część „a” należy wykonać w tempie lekko przyspieszonym aż do dźwięku fis^1 w partii prawej ręki, na którym można dodać długi tryl, doskonale łączący się z następującym po nim, akcentowanym dźwiękiem g^1 . Kwinta w partii lewej ręki, przypadająca na dźwięk g^1 , powinna być utrzymana nieco dłużej, ponieważ pomoże to bardziej podkreślić dźwięk akcentowany. W przykładzie nr 96, linia melodyczna fragmentu „a” została zaprezentowana jako rozdrobnienie rytmiczne linii melodycznej z taktów nr 9-10, tak więc należy ją, podobnie jak powtarzane interwały w partii lewej ręki, lekko przyspieszyć.

3.6. Marta Ptaszyńska, Touracou⁹²

Przystępując do pracy nad tym utworem, wykonawca powinien najpierw rozpoznać fragmenty, w których występuje *crescendo*, relatywny kontrast *piano* i *forte*, jak zmieniają się wartości rytmiczne, a także poszukać odpowiedniej techniki palcowej i wystarczająco dużego zakresu dynamicznego, by naśladować charakter brzmienia tytułowego dużego i hałaśliwego turaka⁹³. Turaki

„są stadnymi, niemigrującymi ptakami, które żyją w grupach rodzinnych do dziesięciu osobników. Wiele gatunków jest hałaśliwych, przy czym podrywając się do lotu, wydają przenikliwe sygnały alarmowe, które ostrzegają inne gatunki fauny o obecności drapieżników.”⁹⁴

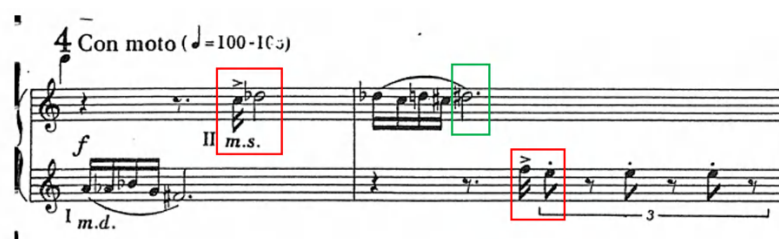
⁹² Wszystkie przykłady nutowe tego utworu za: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1974.

⁹³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Turaki>, hasło: „turaki”, data dostępu 12.04.2023.

⁹⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/Turaco>, hasło: „turaco”, data dostępu 30.03.2023.

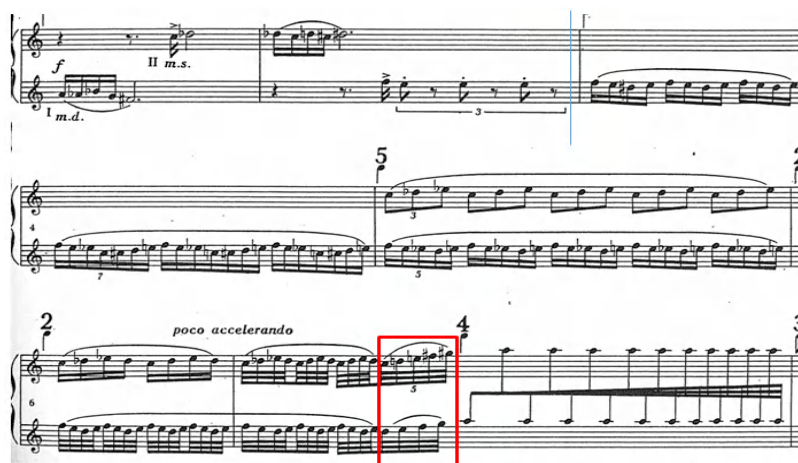
Utwór Marty Ptaszyńskiej wymaga dużej wrażliwości opuszków palców oraz ich szybkości, szczególnie w repetycjach, w których niezbędna jest klarowność i wyrazistość dźwięku. Szybki ruch palców ułatwi wysoka pozycja ramienia. Podczas tworzenia bardzo silnej dynamiki i związanego z nią efektu perkusyjnego należy głębiej wciskać klawisze. Mając—kontrolę pracy piórka, można uzyskać potężny dźwięk o długim czasie wybrzmiewania. Drugim sposobem uzyskiwania dramatycznej dynamiki w tym utworze jest stosowanie szybkich zmian artykulacji i rejestracji, w czym kompozytorka pozostawiła wykonawcy wolny wybór. Nie określiła również, czy utwór ma być wykonywany na współczesnym, czy też historycznym instrumencie. Autorka niniejszej pracy preferuje grę na klawesynie tradycyjnym z pewnymi zmianami, dotyczącymi sugestii kompozytorki, jeśli chodzi o zapisaną w partyturze rejestrację i użycie konkretnych manualów. Autorka pracy kierowała się potrzebą równowagi pomiędzy efektem dźwiękowym, uzyskiwanym podczas zmiany manualów, a chęcią uwypuklenia nadrzędnej linii melodycznej.

Przykład 97. Marta Ptaszyńska, *Touracou*, takty nr 1-2.



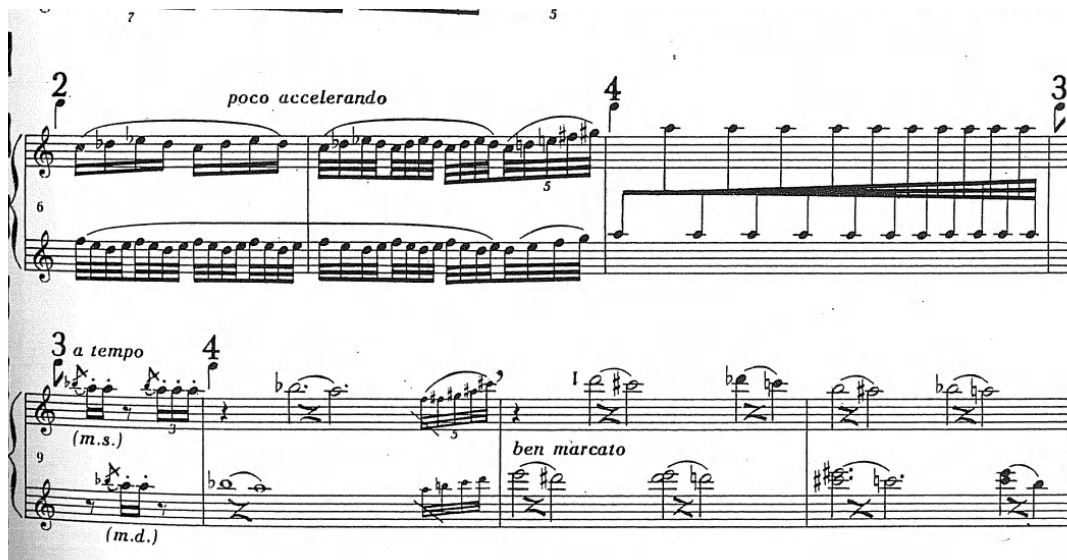
W powyższym przykładzie poszczególne motywy w zmieniających się partiach obu rąk podążają ku górze, w związku z czym dynamika powinna rosnąć (*crescendo*). Szesnastkę w takcie nr 1 należy zaakcentować i zagrać *staccato*, natomiast zaznaczone na zielono dis², zatrzymać dłużej. Dlatego też wejście kolejnej szesnastki w czerwonej ramce w takcie nr 2 należy nieco opóźnić, grając ją bardzo krótkim *staccato*. Trzy następujące po niej dźwięki e² powinny być zagrane bardzo szybkim ruchem palca, zdecydowanie atakującym klawiaturę, którego celem jest uzyskania wyrazistego, jędrnego dźwięku.

Przykład 98. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 1-7.



W przykładzie nr 98, podążając za zmianami wartości rytmicznych, w partii lewej ręki mamy początkowo motyw złożony z czterech dźwięków, który w takcie nr 4 zmienia się w motyw rozdrobniony do siedmiu nut (septole), a następnie przechodzi w motyw kwintolowy, przy równoczesnym wejściu triol w partii prawej ręki. W kolejnych taktach przebiegi w partiach obu rąk zagęszczają się, wartości rytmiczne stają się coraz krótsze, a ich tempo coraz szybsze, co prowokuje, razem z określeniem *poco accelerando*, do wykonania *crescendo*. Można je uzyskać za pomocą manipulacji tempem. Takt nr 3, zaznaczony niebieską linią, należy zagrać bez przyspieszenia w artykulacji *legato*, aby pokazać dynamikę *piano*. W septolach, pierwsze trzy nuty należy grać w równym tempie, a ostatnie cztery w tempie lekko przyspieszonym. Triole w takcie nr 5 powinny być zagrane na górnym manuale artykulacją *over-legato* w celu zwiększenia głośności dźwięku. Równe tempo, bez przyspieszania, powinno być utrzymane w partiach obu rąk. Tempo taktów nr 6-7 należy przyspieszyć, a dźwięki zaznaczone czerwoną ramką, wykonać możliwie najszybciej, techniką ślizgania się po klawiaturze w partiach obu rąk.

Przykład 99. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 8-10.



W powyższym przykładzie, jak wynika z partytury, rytm powtarzających się dźwięków, staje się coraz bardziej zagęszczony i przybiera postać podobną, jak w poprzednim przykładzie. Tutaj jednak wymaga on pokazania bardziej wyrazistego *crescendo* i szybszego tempa, gdyż te takty są logiczną konsekwencją taktów z przykładu nr 98. W takcie nr 8 tempo nagle powinno stać się wolniejsze w stosunku do tempa w poprzednim przykładzie po to, by dać wystarczającą przestrzeń do wykonania *crescendo* z przyspieszeniem tempa. W takcie nr 9 należy zatem nagle wycofać dynamikę do *piano* i powrócić do *a tempo*, co uwydatni kontrast dynamiczny. Tryle w takcie nr 10 w partiach obu rąk powinny być wykonane możliwie najszybciej (*forte*), z dodatkowym przyspieszeniem ostatnich grup w obu rękach, co stanowi kolejny kontrast dynamiczny, tym razem w stosunku do taktu nr 9.

Przykład 100. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 14-16.



W przykładzie nr 100 w taktach nr 14-15 powtarzane są te same motywy w partiach obu rąk, które następnie, w tym samym rytmie w takcie nr 16, przechodzą od wysokiego rejestru w dół. Powtarzające się motywy powinny narastać dynamicznie (*crescendo*)

poprzez utrzymanie dłużej każdego pierwszego zaakcentowanego dźwięku, jak również poprzez stopniowe przyspieszanie linii melodycznej, utworzonej przez te dźwięki. Tempo w takcie nr 16 należy w dalszym ciągu przyspieszać, opuszkami palców zsuwającymi się z klawiatury.

Przykład 101. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 19-21.



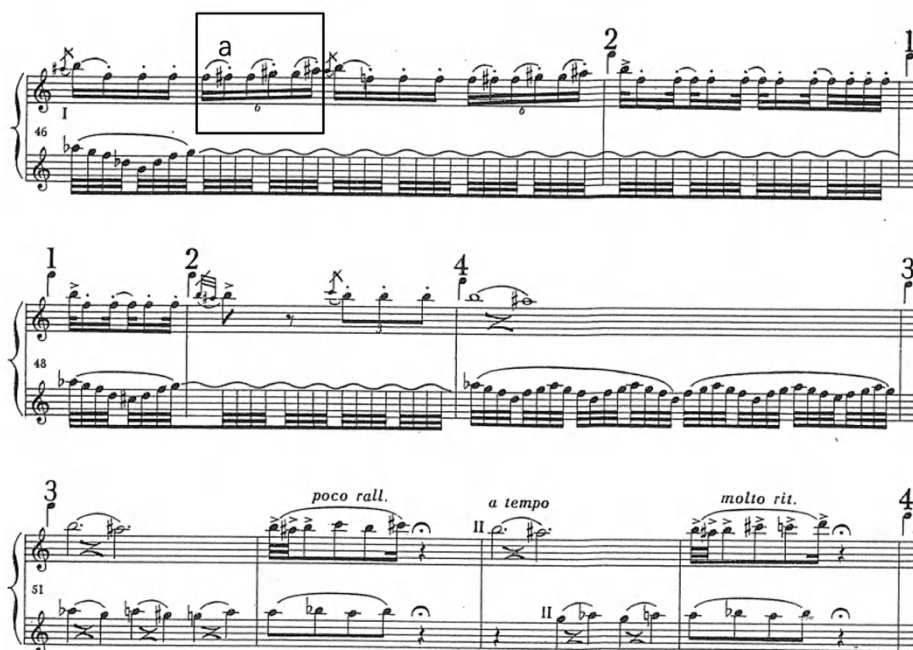
W przykładzie nr 101 kompozytorka dookreśliła, które jego fragmenty należy zagrać na konkretnym manuale. Gdyby zastosować sugestie kompozytorki w grze na instrumencie historycznym, linia melodyczna byłaby trudno słyszalna ze względu na to, że górny manual klawesynu historycznego ma dużo mniejszą głośność. Autorka pracy sugeruje odwrotną kolejność manualów: linię melodyczną należy zagrać na dolnym manuale, a trzydziestodwójki na górnym. Możemy też zagrać je razem z melodią na górnym manuale. W takiej sytuacji, aby melodia była wyraźnie słyszalna, powinna być grana bardziej *legato*. Zaakcentowane oktawy d i cis mogą być grane na dolnym manuale.

Przykład 102. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 30-34.



Fragment zaznaczony jako „a”, opiera się na powtórzeniach motywu trzydziestodwójkowego w partii prawej ręki, który towarzyszy linii melodycznej, zbudowanej również na zasadzie powtórzeń motywów. Podobnie jak w poprzednim przykładzie, nadrzędna linia melodyczna powinna zostać pokazana głośniej, a więc należy ją grać na dolnym manuale, tło zaś przenieść na górny manual.

Przykład 103. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 46-54.



W przykładzie nr 103 mamy tło prawej ręki w postaci stale powtarzanego motywu trzydziestodwójkowego oraz linię melodyczną w taktach nr 46-49, zbudowaną z powtarzających się motywów w obrębie kwinty. Od taktu nr 50 tryl w partii lewej ręki znajduje się bardzo blisko partii prawej ręki, co powoduje, że dynamika dźwięku wzrasta. Następnie tryl pojawia się w takcie nr 51, również w partii prawej ręki, co sprawia, że w ślad za narastającą dynamiką, wzrasta także muzyczne napięcie. Jak wynika z pokazanego powyżej fragmentu utworu, muzyczne emocje stopniowo wzrastają w taktach nr 46-52, co wymaga rozplanowania długiego *crescendo*. Z poprzedniego fragmentu wiemy, że nadrzędna linia melodyczna jest grana na dolnym manuale, a tło na górnym. Aby pokazać więcej odcieni dynamicznych należy użyć w stosunku do niej manipulacji tempem. Na przykład dźwięki wznoszące się, zawarte w ramce „a”, można lekko przyspieszyć, a znajdujący się zaraz po nich dźwięk h^2 z przednutką, przedłużyć. Szesnastki *staccato* należy grać bardzo szybkimi ruchami palców, ostro atakując

klawiaturę, co naśladuje donośne i przenikliwe dźwięki, wydawane przez ptaka. Tryle w partiach obu rąk w takcie nr 51 należy rozpocząć od nieznacznie wolniejszego tempa, a następnie przyspieszyć. W takcie nr 52 prawa ręka przechodzi na górny manual. Takty nr 53-54 według wskazówek kompozytorki, powinny być wykonane na górnym manuale *molto ritardando*. Oznacza to, że te dwa takty muszą mieć słabszą dynamikę, a takt nr 54 powinien być wolniejszy niż takt nr 52.

Przykład 104. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 55-65.

The musical score for 'Touracou' by Marta Ptaszyńska, measures 55-65, is presented in a single system with multiple staves. The time signature is 4/4, and the tempo is marked '4 I a tempo'. The score is written for piano. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note passage in measures 55-58, which continues with some melodic development in measures 59-61. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'm.d.' (moderato), and articulation like 'm.s.' (marcato). There are also some handwritten annotations like 'a' and 'b' in boxes.

Przykład nr 104 rozpisany jest w większości na trzech systemach, co wynika z bardziej złożonej faktury utworu w tym fragmencie. W związku z tym należy

posługiwać się oboma manualami. Powtarzająca się partia prawej ręki ujęta jest w najwyższej pięciolinii, lewa ręka, zawierająca główną linię melodyczną, zapisana jest na dwóch pięcioliniaach. Zmieniając manualy należy pokazać, że nadrzędna linia melodyczna przebiega w większej dynamice niż akompaniująca jej partia prawej ręki, która powinna być przeniesiona na górny manual. Niekiedy, dla zwiększenia dynamiki i wyrazu emocjonalnego, można powtarzać dźwięki akordowe, które nie wpływają na zmianę barwy akordu, lecz wzmacniają go. Na dźwiękach akcentowanych w ramkach „a” i „b” należy użyć odmiennej artykulacji. I tak w ramce „a” powinniśmy posłużyć się na szesnastce bardzo krótkim *staccato*, a ósemki mogłyby być nieco dłuższe. W ramce „b”, stanowiącej jednogłosowe zakończenie, należy zaakcentować każdą nutę, grając je w wolniejszym tempie, artykulacją *legato*, także z uwagi na znajdującą się w górnym głosie fermatę, która zachęca też do większej swobody rytmicznej.

Przykład 105. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 73-75.



Zdominowany przez komplikujące się tremola przykład nr 105, wymaga gry coraz „głośniejszej” (*crescendo*), przy zachowaniu jednolitego tempa (*senza ritardando*). Aby to osiągnąć, od taktu nr 74 należy każdy kolejny akord zatrzymać nieco dłużej, a wykonywane po nim tremolo, wraz z każdym kolejnym akordem, coraz bardziej przyspieszać.

Przykład 106. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 76-80.

W przykładzie nr 106 mamy podobną sytuację jak w przykładzie nr 104. Faktura o szerokim ambitusie w partiach obu rąk, zapisana jest na trzech systemach. W tej długiej frazie należy wykonać *crescendo* poprzez uzyskanie dźwięku bogatszego brzmieniowo. Szczególnie dotyczy to akordów lewej ręki, które powinny wytworzyć efekt perkusyjny i być grane artykulacją *legato*. W zakończeniu taktu nr 80 efekt perkusyjny powinien zaistnieć także na ósemkach w partii prawej ręki. Chcąc uzyskać większą głośność, repetycje z najwyższej pięciolinii i sekstole ze środkowej pięciolinii należy grać *over-legato*.

Przykład 107. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 82-83.



W przykładzie nr 107 partie obu rąk wykonują tremolo w dynamice *pianissimo possibile*, podanej przez kompozytorkę. By ten fragment zabrzmiał bardzo lekko, należy wykonać go na górnym manuale z rejestracją lutniową, szybkimi ruchami opuszków palców.

Przykład 108. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 85-92.



Przykład nr 108, który jest zakończeniem całego utworu, zaczyna się od tremolo w partii prawej ręki, a partia lewej ręki od zakończenia taktu nr 85 stanowi ciąg współbrzmień w zmieniającym się rytmie. Następnie tremola i powtarzane figury pojawiają się w partiach obu rąk, dzięki czemu napięcie i dynamika wzrastają. Końcowy fragment utworu wyraźnie determinuje narastanie dynamiki (*crescendo*) do *fortissimo*. W związku z tym należy używać manualów połączonych, z rejestrem czterostopowym, grając na dolnym manuale, opuszkami głęboko osadzonymi w klawiaturze, aż do

uzyskania efektu perkusyjnego. Akordy akcentowane powinny być wytrzymane dłużej, a uzyskany dźwięk cięższy i głośniejszy, natomiast akordy pozbawione akcentów, należy chwycić bardzo szybkimi ruchami palców z płytkiej części klawiatury, aby były dobrze słyszalne w bardzo szybkim tempie i imitowały hałaśliwego ptaka. Powtarzające się motywy w partiach obu rąk w takcie nr 89 należy przyspieszać, aż do osiągnięcia akordów w takcie nr 90. Kompozytorka kończy utwór dwiema sekwencjami o dużej rozpiętości, zwróconymi w przeciwnych kierunkach. Kiedy triola szesnastkowa schodzi w dół do oktawy, należy zagrać ją palcami głęboko osadzonymi w klawiaturze i zachować każdą nutę nieco dłużej dla uzyskania bardziej ciężkiego dźwięku i dużej dynamiki. W przeciwieństwie do nich, motyw kończący, powinien być wykonany w dużym kontraście dynamicznym, lekko, szybkimi ruchami palców, tym bardziej, że kompozytorka sugeruje wykonanie go na górnym manuale.

Podsumowanie

Dynamika jest jednym z elementów dzieła muzycznego, który sprawia, że wykonanie utworu staje się pełne emocjonalnej głębi. Jednak uzyskanie w grze na klawesynie niuansów dynamicznych jest dużym wyzwaniem. Niemal niemożliwe jest wykonanie w prosty sposób płynnego *crescendo*, czy *diminuendo*, tak jak w grze na fortepianie. Klawesynista sam zobligowany jest w oparciu o tekst muzyczny i własne doświadczenie posłużyć się takimi środkami artystycznego wyrazu, aby uczynić swoją grę płynną, ciekawą i piękną.

W wyniku przeprowadzenia szczegółowych badań nad wybranymi solowymi utworami klawesynowymi, pochodzącymi z różnych epok stylistycznych, począwszy od XVII-wiecznego baroku, a skończywszy na utworze z początku XXI wieku, należy stwierdzić, że klawesynista posiada w swym arsenale całą gamę środków wykonawczych, umożliwiających realizację zjawisk dynamicznych w utworach klawesynowych różnych epok, począwszy od *piano dolce*, a skończywszy na *forte*, a także stopniowe narastanie (*crescendo*) lub zanikanie (*diminuendo*) wolumenu brzmienia i realizację innych zawartych niekiedy w partyturze zaleceń dynamicznych.

Jednym z nich jest zróżnicowany sposób artykulacji, czyli dobór takiej metody wydobywania dźwięku, by poprzez wykorzystanie wrażliwości opuszków palców uzyskać pełną kontrolę nad pracą połączonego skoczkiem z klawiszem piórka, tak jak dzieje się to w grze na lutni czy gitarze. Ponieważ instrumenty z różnych okresów historycznych różnią się od siebie konstrukcją i szybkością reakcji klawiatury na uderzenie, klawesynista różnicując dynamikę powinien wziąć pod uwagę zarówno szybkość ruchu koniuszków palców, jak i siłę nacisku na klawisze. Realizując dynamikę *piano* w utworze na klawesynie dwumanuałowym powinniśmy posługiwać się wolniejszymi ruchami, przyklejonych do klawiatury opuszków palców, przy jednoczesnym utrzymywaniu lekkiego ramienia. Chcąc uzyskać artykulację *legato* nie bez znaczenia będzie zwrócenie uwagi na właściwe tempo, które pomoże utrzymać podobne natężenie dźwięku i wybrzmiewanie alikwotów pomiędzy kolejnymi dźwiękami. Drugim sposobem wydobywania dźwięku na klawesynie jest szybszy ruch opuszkami palców, bardziej odpowiedni dla instrumentów jednomanuałowych, których dźwięk jest słabszy od dźwięku klawesynu dwumanuałowego, lub rejestrów lekkich, takich jak rejestr ośmiostopowy, czy rejestr lutniowy. Używając tej techniki sprawiamy,

że piórko stykając się ze struną w bardziej zdecydowany sposób wytwarza jednocześnie dźwięk, który w wyniku przedłużonej vibracji zyska na natężeniu, jest pełniejszy, bardziej dynamiczny, a czasem też bardziej nosowy. Jeśli wykonawca chce uzyskać dźwięk zaopatrzony w większą ilość alikwotów, musi natychmiast po naciśnięciu klawisza uwolnić energię z opuszków palców. Gwałtowne lub zbyt energiczne naciśnięcie klawisza może czasami sprawić, że brzmienie instrumentu będzie suche oraz – co ważniejsze – uniemożliwi wykonawcy usłyszenie dźwięków składowych. Właściwe wykonywanie szybkich i wolnych ruchów opuszkami palców pomoże wykonawcy uniknąć sztywnego lub ciężkiego ramienia, które przeszkadzałoby mu w grze i mogłoby spowodować usztywnienie i nerwowość całego ciała wykonawcy, tym samym wytwarzanie dźwięku o zbyt dużej energii.

W przypadku gry na połączonych manualach, nie tylko opór klawiatury jest silniejszy, ale także większa jest głośność dźwięku, wytwarzanego przez dwa piórka szarpiące struny równocześnie. Oba manualy dają zatem większe możliwości kontaktu palców z klawiaturą, wzmacniając efekty dynamiczne, które można osiągnąć poprzez dobór sposobu artykułowania dźwięku. Na przykład, gdy chcemy stworzyć bardzo ekspresyjne *legato* o silniejszej dynamice, wymagane jest poruszanie się cięższymi koniuszkami palców głębiej w klawiaturze. Kiedy palce naciskają klawisze bardzo szybkim ruchem, powstaje bardzo mocny i wyrazisty dźwięk, połączony z efektem perkusyjnym.

Opór klawiatury, podobnie jak dynamika i barwa dźwięku, zmieniają się też w przypadku dodawania różnych rejestrów. Aby mieć lepszą kontrolę nad dźwiękiem i móc wyczuć zmienny opór w czasie, gdy dwa lub nawet trzy piórka szarpią struny, opuszki palców powinny być trzymane jak najbliżej klawiatury, a wszelkie ruchy ramion ograniczone do minimum. Ponieważ dźwięk rejestru lutniowego, znajdującego się na górnym manuale, jest bardzo krótki, lekki i suchy, ta jego szczególna właściwość wymaga, aby opuszki palców w kontakcie z klawiaturą były bardzo lekkie i poruszały się bardzo szybkimi ruchami.

Rejestr czterostopowy postrzegany jest jako ten, który jedynie dodaje grze koloru i blasku. W rzeczywistości powiększa on dynamikę i nadaje jej pewną ostrość. Można używać go na dolnym manuale lub na dwóch połączonych manualach. Gdy rejestr czterostopowy dodamy do dolnego manualu, możemy odczuć, że piórka napotykają mniejszy opór, ale aby uzyskać lepszą jakość dźwięku, należy naciskać klawisze szybkimi ruchami opuszków palców, jednak bez nadmiernej siły. Kiedy rejestr

czterostopowy jest używany wraz z połączonymi manualami, dźwięk jest wytwarzany przez trzy piórka szarpiące struny, więc palce poczuć silniejszy opór ze strony klawiatury, która stała się tym samym cięższa. Aby mieć pełną kontrolę nad trzema piórkami równocześnie szarpiącymi struny, a także aby wydobyć bardzo mocny i olśniewający dźwięk, należy naciskać klawisze szybkim ruchem cięższych opuszków palców.

Grając na klawesynie muzykę z podziałem na takty, należy oczywiście zachować główne metrum i tempo, ale słuchacze nie mogą mieć wrażenia, że jest to coś mechanicznego. Utrzymanie tempa i metrum podczas gry na klawesynie to jedyny sposób, w jaki możemy przekazać strukturę muzyczną utworu, która inaczej byłaby bardzo niejasna i pozbawiona czytelnych emocji. Jednak niezależnie od regularności podstawowego metrum, klawesynista może nadać muzyce płynność według własnego uznania, dokonując niewielkich lub też nagłych zmian tempa, które sprawią, że muzyka zabrzmie mniej mechanicznie. W związku z tym ważnym sposobem różnicowania dynamicznego w grze solowej na klawesynie jest manipulacja tempem, które to zjawisko opisał Girolamo Frescobaldi już w XVII wieku. Było ono na tyle rozpowszechnione, że inni współcześni mu, jak i późniejsi klawesyniści szeroko stosowali je w swojej sztuce wykonawczej. Manipulację tempem stosowali także najwięksi, jak J.S. Bach, C.P.E. Bach, W.A. Mozart. Według współczesnego badacza Paula Collinsa zjawisko to polega na naprzemiennym słabnięciu lub przyspieszaniu pulsu, a niekiedy nawet na zawieszeniu toku muzycznej narracji, zgodnego z różnorodnymi, wyrażanymi w ten sposób emocjami. Jest ono ze wszech miar przydatne w grze *crescendo* i *diminuendo*, łączy się także z wykonywaniem *brisé*, *arpeggio* i długich tryli.

Kolejnym sposobem różnicowania dynamicznego w solowych utworach klawesynowych jest manipulowanie fakturą, polegające na dodawaniu zdwojeń oktawowych, repetycji, różnego rodzaju ozdobników, których celem jest wzbogacanie pojedynczych linii melodycznych i akordów oraz wypełnianie przestrzeni pomiędzy dźwiękami.

Z uwagi na specyfikę, niepowtarzalność i zróżnicowanie dźwięku klawesynu, wszystkie powyższe uwagi, dotyczące realizacji zagadnień dynamicznych w klawesynowych utworach solowych, odnoszą się w równym stopniu do utworów muzyki dawnej, jak i utworów współczesnych, nań przeznaczonych. Dzięki szczegółowym badaniom przeprowadzonym w tym kierunku, których rezultatem jest niniejsza praca, pomimo wspomnianej wyżej specyfiki i niepowtarzalności dźwięku

klawesynu oraz historycznych konotacji, należy podkreślić niezwykłą uniwersalność tego instrumentu, który w pełni zasługuje, by poświęcać mu więcej uwagi, jako z jednej strony wiodącemu instrumentowi epoki baroku, z drugiej zaś, stwarzającemu nowe możliwości brzmieniowe, instrumentowi współczesnemu. Realizacja różnorodnych odcieni dynamicznych i efektów ilustracyjnych w grze na klawesynie jest bowiem możliwa dzięki zabiegom artykulacyjnym, stosowaniu niuansów agogicznych, zróżnicowanym sposobom kontaktu opuszków palców z klawiaturą oraz przemyślanemu wykorzystaniu możliwości wzbogacania faktury instrumentu.

Bibliografia

- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, tłum. William J. Mitchell, W. W. Norton & Company, INC., New York, 1949.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przełożyli: Joanna Solecka, Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków, 2017.
- Badura-Skoda, Eva & Paul, *Interpreting Mozart: Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York, 2008.
- Buelow, George J., hasło: *Kircher, Athanasius*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 13, Oxford University Press, New York, 2001.
- Buelow, George J., hasło: *Mattheson, Johann*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 16, Oxford University Press, New York, 2001.
- Buelow, George J., hasło: *Walther, Johann Gottfried*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 27, Oxford University Press, New York, 2001.
- Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, 2005.
- Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, tłum. Mevanwy Roberts, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1950.
- Curtis, Alan / Cyr, Mary, hasło: *Balbastre, Claude-Bénigne*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 2, Oxford University Press, New York, 2001.
- Donington, Robert, *Baroque Music: Style and performance*, W. W. Norton & Company, New York-London, 1982.
- Dowd, William R. / Koster, John, hasło: *Taskin, Pascal (Joseph)*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 25, Oxford University Press, New York, 2001.
- Field, Eleanor Selfridge, hasło: *Marcello, Benedetto Giacomo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.
- Garden, Greer (1), Donington, Robert (2), hasło: *Diminution*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 7, Oxford University Press, New York, 2001.
- Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music: A Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, Dover Publications, New York, 1972.
- George, Houle, *Meter in Music, 1600-1800; Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- Grapenthin, Ulf, hasło: *Reincken, Johann Adam*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 21, Oxford University Press, New York, 2001.
- Hammond, Frederick (1-7, bibliography), Silbiger, Alexander (8-15, work-list), hasło: *Frescobaldi, Girolamo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 9, Oxford University Press, New York, 2001.
- Härtwig, Dieter, hasło: *Petzold, Christian*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 19, Oxford University Press, New York, 2001.
- Higginbottom, Edward, hasło: *Lebègue, Nicolas*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 14, Oxford University Press, New York, 2001.
- Higginbottom, Edward, hasło: *Marchand, Louis*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar, hasło: *Neefe, Christian Gottlob*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 17, Oxford University Press, New York, 2001.

- Holzer, Robert R., hasło: *Rossi, Luigi*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 21, Oxford University Press, New York, 2001.
- Kosovske, Yonit Lea, *Historical Harpsichord Technique. Developing "La douceur du toucher"*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2011.
- Kroll, Mark, *French Masters*, in: Marshall, Robert, *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Routledge, New York, 2003.
- Ledbetter, David, hasło: *D'Anglebert, Jean-Baptiste-Henry*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.
- McLean, Hugh J., hasło: *Böhm, Georg*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 3, Oxford University Press, New York, 2001.
- McLean, Hugh J., hasło: *Bruhns, Nicolaus*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 4, Oxford University Press, New York, 2001.
- McLean, Hugh J., hasło: *Lübeck, Vincent*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 15, Oxford University Press, New York, 2001.
- Moroney, Davitt, hasło: *Prélude non mesuré*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 20, Oxford University Press, New York, 2001.
- Palisca, Claude V., hasło: *Diruta, Girolamo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 7, Oxford University Press, New York, 2001.
- Ripin, Edwin M. / Moens-Haenen, G., hasło: *Bebung*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 3, Oxford University Press, New York, 2001.
- Ripin, Edwin M. / Schott, Howard / Koster, John (1), Wraight, Denzil (2(i), 3(iii) 4(iii)), Koster, John (2(ii), 3(ii), 3(ii)(a,b,c)), Kenyon de Pascual, Beryl (2(iii), 3(ii)(e), 4(iv)(c)), Ripin, Edwin M. / Schott, Howard (with G. Grant O'Brien) / Koster, John (3(i)), Huber, Alphons (3(ii)(d), 4(iv)(b)), Dowd, William, / Koster, John (4(i)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard/Mould, Charles (4(ii)), Ripin, Edwin M., Schott, Howard / Whitehead, Lance (4(iv)(a,b-h), Schott, Howard, Elste, Martin (5), hasło: *Harpsichord*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 11, Oxford University Press, New York, 2001.
- Russell, Raymond, *The Harpsichord and Clavichord; An Introductory Study*, W. W. Norton & Company, New York, 1973.
- De Saint Lambert, Monsieur, *Principles of The Harpsichord*, tłumaczenie na język angielski z francuskiego oryginału Rebecca Harris-Warrick, Cambridge University Press, 1984.
- Schott, Howard, hasło: *Froberger, Johann Jacob*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 9, Oxford University Press, New York, 2001.
- Silbiger, Alexander, hasło: *Weckmann, Matthias*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 27, Oxford University Press, New York, 2001.
- Snyder, Kerala J., hasło: *Buxtehude, Dieterich*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 4, Oxford University Press, New York, 2001.
- Snyder, Kerala J., hasło: *Tunder, Franz*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 25, Oxford University Press, New York, 2001.
- Stembridge, Christopher, *Przedmowa do Girolamo Frescobaldi Orgel-und Clavierwerke: Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo...Libro primo (Rom, Borboni, 1615, ²1616)*, Bärenreiter, Kassel-Bassel-London-New York-Praha, 2010.
- Tagliavini, Ferdinando Luigi, *The art of 'not leaving the instrument empty': comments on early Italian harpsichord playing*, „Early Music” July 1983.
- Tollefsen, Randall H. / Dirksen, Pieter, hasło: *Sweelinck, Jan Pieterszoon*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 24, Oxford University Press, New York, 2001.
- Tunley, David, hasło: *Louis-Nicolas Clérambault*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.

Walter, Horst, hasło: *Leyding, Georg Dietrich*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 14, Oxford University Press, New York, 2001.

Williams, Peter & Ledbetter, David, hasło: *Continuo*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 6, Oxford University Press, New York, 2001.

Williams, Peter / Cafiero, Rosa, hasło: *Partimento*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 19, Oxford University Press, New York, 2001.

Wollenberg, Susan, hasło: *Muffat, Georg*, [w:] Stanley Sadie, John Tyrrell (red.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. 17, Oxford University Press, New York, 2001.

Źródła internetowe

<https://www.abebooks.com/Grande-Sonate-Pathetique-Clavecin-Piano-forte.Oeuvre-13/30668583920/bd>

Pełna partytura dostępna na stronie Österreichische Nationalbibliothek:

https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21388320960003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Sonate%20Path%C3%A9tique%20Pour%20le%20Clavecin%20ou%20Piano-forte&offset=0

https://pl.wikipedia.org/wiki/Marta_Ptaszy%C5%84ska, hasło: „*Marta Ptaszyńska*”, data dostępu 20.07.2023.

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Turakowate>, hasło: „*Turakowate*”, data dostępu 20.07.2023.

<https://rzeczypiekne.pl/project/witold-gertner/>, hasło: „*Witold Gertner*”, data dostępu 20.07.2023.

<https://sjp.pwn.pl/sjp/legatissimo;2565789.html>, hasło: „*legatissimo*”, data dostępu 07.07.2023.

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Turaki>, hasło: „*turaki*”, data dostępu 12.04.2023.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Turaco>, hasło: „*turaco*”, data dostępu 30.03.2023.

ANEKS – spis przykładów muzycznych

Przykład 1. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 1.	39
Przykład 2. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 1-2.	39
Przykład 3. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 3-4.	41
Przykład 4. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 11-12.	41
Przykład 5. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 6.	42
Przykład 6. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 4-5.	42
Przykład 7. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 8.	43
Przykład 8. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 9-10.	43
Przykład 9. Jean-Henry d'Anglebert: <i>Prélude re mineur</i> , system nr 10-11.	43
Przykład 10. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takt nr 1.	45
Przykład 11. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 115-116.	45
Przykład 12. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 139-140.	46
Przykład 13. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 8-10.	46
Przykład 14. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 10-19.	47
Przykład 15. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 81-95.	48
Przykład 16. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 120-126.	48
Przykład 17. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 23-24.	49
Przykład 18. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 27-30.	49
Przykład 19. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 80-86.	49
Przykład 20. Christian Petzold, Concerto IV, część 1. takty nr 112-113.	50
Przykład 21. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takt nr 1-4.	51
Przykład 22. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takt nr 5.	51
Przykład 23. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 14-17.	51
Przykład 24. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 22-25.	52
Przykład 25. Christian Petzold, Concerto IV, część 2. Larghetto, takty nr 29-33.	52
Przykład 26. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takty nr 1-2.	53
Przykład 27. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takty nr 5-6.	53
Przykład 28. Christian Petzold, Concerto IV, część 3. Staccato, takt nr 10.	54
Przykład 29. Christian Petzold, Concerto IV, część 4. Allegro, takty nr 16-21.	54
Przykład 30. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Grave, takt nr 1-4.	55
Przykład 31. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Grave, takty nr 5-8.	56
Przykład 32. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 9-12.	56
Przykład 33. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Presto, takty nr 103-108.	57
Przykład 34. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Andantino, takty nr 153-164.	58
Przykład 35. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Andantino, takty nr 211-212.	58
Przykład 36. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Allegretto, takty nr 297-307.	59
Przykład 37. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Più Allegro, takty nr 318-329.	59
Przykład 38. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Più Allegro, takty nr 343-364.	59
Przykład 39. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 377-384.	60
Przykład 40. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Adagio, takty nr 408-414.	61
Przykład 41. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takty nr 415-424.	61
Przykład 42. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takty nr 441-442.	62
Przykład 43. Ch.G. Neefe, Fantazja f-moll, Koda, Allegro di molto, takt nr 444-458.	62
Przykład 44. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 1-3.	64

Przykład 45. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 11-13.	65
Przykład 46. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 4-6.	65
Przykład 47. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 17-18.	66
Przykład 48. Benedetto Marcello, Sonate XI, Largo ma vivace, takty nr 7-8.	66
Przykład 49. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 3-5.	67
Przykład 50. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 7-10.	67
Przykład 51. Benedetto Marcello, Sonate XI, Allegro, takty nr 13-15.	68
Przykład 52. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takty nr 5-8.	68
Przykład 53. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takt nr 11-14.	69
Przykład 54. Benedetto Marcello, Sonate XI, Presto, takty nr 31-35.	69
Przykład 55. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takty nr 7-12.	70
Przykład 56. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takty nr 16-26.	71
Przykład 57. Benedetto Marcello, Sonate XI, Prestissimo, takt nr 43.	71
Przykład 58. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, takty nr 1-4.	72
Przykład 59. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, takty nr 1-4.	72
Przykład 60. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 1-4.	73
Przykład 61. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 1-4.	73
Przykład 62. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, takty nr 1-4.	73
Przykład 63. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 1-4.	73
Przykład 64. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, takty nr 1-4.	73
Przykład 65. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IX, takty nr 1-4.	73
Przykład 66. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, takty nr 1-4.	74
Przykład 67. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja II, takty nr 1-4.	75
Przykład 68. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IV, takty nr 1-4.	75
Przykład 69. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, takty nr 1-4.	76
Przykład 70. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XI, takty nr 1-4.	76
Przykład 71. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 1-4.	77
Przykład 72. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 10-22.	77
Przykład 73. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, takty nr 11-22.	78
Przykład 74. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 9-24.	79
Przykład 75. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 12-22.	79
Przykład 76. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 12-22.	80
Przykład 77. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, takty nr 23-27.	81
Przykład 78. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, takty nr 21-31.	81
Przykład 79. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, takty nr 22-27.	81
Przykład 80. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, takty nr 23-27.	81
Przykład 81. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, takty nr 22-27.	82
Przykład 82. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VIII, takty nr 22-27.	82
Przykład 83. L. van Beethoven, 13 Wariacji, temat, zakończenie, takty nr 31-37.	82
Przykład 84. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja I, zakończenie, takty nr 32-37.	82
Przykład 85. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VII, zakończenie, takty nr 30-37.	83
Przykład 86. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XIII, zakończenie, takty nr 31-37.	83
Przykład 87. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja II, zakończenie, takty nr 27-37.	84
Przykład 88. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, zakończenie, takty nr 28-37.	84
Przykład 89. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja IV, zakończenie, takty nr 29-37.	84
Przykład 90. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja V, zakończenie, takty nr 31-37.	85
Przykład 91. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, zakończenie, takty nr 30-39.	85
Przykład 92. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja X, zakończenie, takty nr 31-37.	85

Przykład 93. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, zakończenie, takty nr 39-54.	86
Przykład 94. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja III, takty nr 8-12.	86
Przykład 95. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja VI, takty nr 9-12.	86
Przykład 96. L. van Beethoven, 13 Wariacji, wariacja XII, takty nr 9-12.	87
Przykład 97. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 1-2.	88
Przykład 98. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 1-7.	89
Przykład 99. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 8-10.	90
Przykład 100. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 14-16.	90
Przykład 101. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 19-21.	91
Przykład 102. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 30-34.	91
Przykład 103. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 46-54.	92
Przykład 104. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 55-65.	94
Przykład 105. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 73-75.	95
Przykład 106. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 76-80.	96
Przykład 107. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 82-83.	97
Przykład 108. Marta Ptaszyńska, Touracou, takty nr 85-92.	97