Tomasz
Ślusarczyk

ROZWÓJ I ZNACZENIE SZTUKI CLARINO NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU W ASPEKCIE HISTORYCZNEJ PRAKTYKI WYKONAWCZEJ NA PODSTAWIE WYBRANYCH ARII Z KONCERTUJĄCĄ TRĄBKĄ

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1888

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2015
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. dr hab. Marcin Szelest

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-64-3

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Streszczenie 5
Summary 8
Wstęp 11
Rozdział 1. Historia, rozwój konstrukcji, budowa i symbolika trąbki naturalnej 14
1.1. Symbolika i znaczenie trąbki w kontekście historycznym 14
1.2. Rodzaje historycznych trąbek naturalnych, ich budowa i rozwój konstrukcji a praktyka wykonawcza 19
1.3. Wykorzystanie szeregu tonów naturalnych w praktyce wykonawczej 24
1.4. Geneza i znaczenie terminu „clarino” 27
Rozdział 2. Technika gry clarino na trąbce naturalnej w kontekście historycznej praktyki wykonawczej 32
2.1. Technika clarino w kontekście brzmienia 32
2.2. Rodzaje temperacji i wysokości strojów trąbki naturalnej, problemy intonacyjne 33
2.3. Rodzaje i sposoby artykulacji 38
2.4. Formowanie języka oraz jego znaczenie w kształtowaniu dźwięku w wysokim rejestrze trąbki 45
2.5. Synteza historycznej sztuki clarino i formowanie dźwięków w wysokim rejestrze trąbki w świetle współczesnej praktyki wykonawczej 48
Rozdział 3. Aria z koncertującą trąbką – geneza i symbolika 55
Rozdział 4. Analiza wybranych arii z koncertującą trąbką 58
4.1. Uwagi wstępne 58
4.2. Damian Stachowicz (1658–1699), *Veni Consolator* 58
4.3. Johann Rosenmüller (1619–1684), *O felicissimus paradysi aspectus* 62
4.4. Jacek (Hyacinthus) Szczurowski (1716–1773), aria *Speculum iustitiae* z *Litaniae in D* 66
4.5. Alessandro Melani (1639–1703), *All’armi Pensieri*, Cantata a Voce con una Tromba 69
4.6. Alessandro Melani, *La Tromba d’Amore. Quai bellici accenti ascolti, mio core?* Canto solo con Tromba. 73
4.7. Alessandro Scarlatti (1660–1725), Arie con Tromba 77
4.7.1. *Mio tesoro per te moro* 77
4.7.2. *Si riscaldi il Tebro* 78
4.7.3. *Faró la vendetta* 79
4.7.4. *Rompe Sprezza* 80

Rozdział 5. Instrumentarium ... 81
5.1. Charakterystyka trąbek użytych w nagraniu ... 81
5.2. Współczesne kopie historycznych ustników użytych w nagraniu i ich charakterystyka ... 82
Zakończenie ... 86
Bibliografia ... 88
1. Wydawnictwa nutowe ... 88
2. Literatura przedmiotu ... 88
3. Źródła internetowe ... 90
Indeks osób ... 91
Opis płyty ... 93

Streszczenie

Rozwój i znaczenie sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku w aspekcie historycznej praktyki wykonawczej, na podstawie wybranych arii z koncertującą trąbką

słowa kluczowe: trąbka naturalna, clarino, principale, aria z koncertującą trąbką, historyczna artykulacja, formowanie dźwięku

Przełom XVII i XVIII wieku był okresem intensywnego rozwoju sztuki clarino w grze na trąbce naturalnej. Rozwój ten był konsekwencją sięgającej kilku tysiącleci historii instrumentu i związanej z nią tradycji jego wykorzystywania w związku z przypisywaną mu symboliką. Mimo iż pod koniec XVIII stulecia sztuka clarino upadła, a trąbka naturalna została stopniowo wyparta przez trąbkę wentylową, współczesny powrót do historycznego instrumentarium i związanych z nim technik gry przyczynił się do renesansu tej sztuki. W przypadku trąbki naturalnej samo pojęcie instrumentu historycznego jest jednak obecnie przedmiotem dyskusji, a niektóre istotne obszary repertuaru pozostały dotąd poza sferą refleksji badawczej i wykonawczej. Należy do nich popularny w okresie największego rozkwitu sztuki clarino gatunek arii z koncertującą trąbką, kultywowany przede wszystkim w Italii i krajach pozostających w orbicie stylu włoskiego. Połączenie solowo wykorzystanej trąbki z głosem wokalnym stwarza możliwość odniesienia sztuki clarino do sztuki śpiewu, co otwiera nowe perspektywy spojrzenia na estetykę brzmienia instrumentu oraz zespół zagadnień wykonawczych, dotyczących od strony technicznej przede wszystkim artykulacji, ale również kształtowania interpretacji dzieła muzycznego. Celem pracy doktorskiej było zatem ukazanie rozwoju i znaczenia sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku przez przedstawienie historycznej praktyki gry opisanej w źródłach z epoki i jej interpretację w kontekście wybranych utworów wokalno-instrumentalnych, ze szczególnym uwzględnieniem wielopłaszczyznowej interakcji głosu wokalnego i wysokiego rejestru trąbki naturalnej.

Praca doktorska składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na płycie CD oraz jego opisu. Na dzieło artystyczne złożyły się następujące utwory:

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
All'armi Pensieri, Cantata a Voce con una Tromba

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
La Tromba d'Amore (Quai bellici accenti ascolti, mio core?)

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)
Arie con Tromba Sola:

Rompe Sprezza

Faró la vendetta

Si riscaldi il Tebro

Mio tesoro per te moro

DAMIAN STACHOWICZ (1658–1699)
Veni Consolator

JOHANN ROSENMÜLLER (1619–1684)
O felicissimus paradysi aspectus

JACEK (HYACINTHUS) SZCZUROWSKI (1716–1773)
Speculum iustitiae, aria z *Litaniae in D*

Opis dzieła artystycznego składa się z pięciu rozdziałów poprzedzonych wstępem, zakończenia, bibliografii, indeksu osób i opisu płyty.

Rozdział pierwszy, *Historia, rozwój konstrukcji, budowa i symbolika trąbki naturalnej*, przedstawia pokrótce historię trąbki naturalnej i jej najważniejsze konotacje symboliczne w kulturze europejskiej. Omawia następnie szczegóły budowy instrumentu i jego różne historyczne odmiany, prezentuje historyczne podziały naturalnej skali trąbki na rejestry, będące podstawą formowania różnego rodzaju zespołów trąbek, a wreszcie koncentruje się na najwyższym rejestrze instrumentu, wyjaśniając znaczenie terminu „clarino" i genezę tej sztuki.

W rozdziale drugim, *Technika gry clarino na trąbce naturalnej w kontekście historycznej praktyki wykonawczej*, sztuka clarino została rozpatrzona pod kątem problematyki wykonawczej. Oparto się tu w dużym stopniu na tekstach źródłowych z epoki, które poddano interpretacji. W zakresie estetyki brzmienia zwrócono szczególną uwagę na częste w historycznych przekazach porównanie ze sztuką śpiewu i podnoszony w nich postulat gry cantabile. Pokrótce omówiono zagadnienia związane z intonacją w kontekście historycznych temperacji stroju, kładąc nacisk na preferencje w kierunku osiągania tercji czystych lub zbliżonych do czystych, co najbardziej odpowiada interwałom wynikającym z naturalnego szeregu alikwotów. Szczegółowo potraktowano historyczne sposoby artykulacji; instrukcje z podręczników gry na trąbce Bendinellego, Fantiniego i Altenburga uzupełniono tu o wskazówki Quantza, które pozwalają powiązać rodzaje artykulacji z ukształtowaniem aparatu gry w poszczególnych rejestrach skali instrumentu. W efekcie zaprezentowano syntetyczne ujęcie problematyki aparatu gry i historycznej artykulacji w oparciu o współczesną wiedzę dotyczącą fizjologicznych uwarunkowań wydobycia dźwięku na trąbce.

Rozdział trzeci, *Aria z koncertującą trąbką – geneza i symbolika*, przedstawia narodziny gatunku, który posłużył za muzyczną egzemplifikację tez postawionych w pracy. Omówiono tu przemiany zachodzące w operze włoskiej drugiej połowy XVII wieku, które doprowadziły do włączenia trąbki do orkiestry operowej i przypisania jej istotnej roli w obrazowaniu określonych afektów.

W rozdziale czwartym, *Analiza wybranych arii z koncertującą trąbką*, szczegółowo opisano sposób kształtowania interpretacji utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego. Interpretacji tej dokonano na drodze ścisłego powiązania partii trąbki z partią wokalną. Analizując muzyczne ujęcie tekstu słownego, zarówno na płaszczyźnie formy, jak i motywiki, określono charakter każdej kompozycji lub jej cząstki i wyodrębniono charakterystyczne struktury muzyczne służące jego wydobyciu. Zaproponowano w związku z tym taki dobór środków wykonawczych w partii trąbki, uprzednio omówionych w rozdziale drugim, aby poprzez korespondencję z głosem wokalnym na zasadzie naśladowania lub kontrastu uwypuklić dany afekt i podkreślić stronę wyrazową utworu.

W rozdziale piątym, *Instrumentarium*, omówiono wykorzystane w nagraniu dzieła artystycznego kopie historycznych instrumentów, wykonane w 1695 r. przez Johanna Leonharda Ehego II (1664–1724) oraz 1746 r. przez Johanna Leonharda Ehego III (1700–1771), a także zastosowane ustniki. Dokonano przy tym charakterystyki brzmienia obydwu instrumentów w połączeniu z różnymi rodzajami ustników oraz zwrócono uwagę na konieczność wzięcia pod uwagę przy doborze ustnika osobistych preferencji i możliwości technicznych trębacza.

W zakończeniu pracy podkreślono konieczność kształtowania interpretacji partii instrumentalnej w drodze głębokiej refleksji nad dziełem muzycznym we wszystkich jego istotnych elementach. Historyczne instrumentarium i historyczna technika gry powinny służyć pomocą w osiągnięciu tego nadrzędnego celu. Znajomość historycznego instrumentarium, odpowiedniej stylistyki, a przede wszystkim bogactwa kontekstów, w jakich występuje trąbka, jest niezbędnym warunkiem zaistnienia artystycznej interpretacji, zgodnej nie tylko z literą, ale i duchem epoki. Właśnie dzięki historycznemu umocowaniu współczesna stylistyka gry na trąbce powinna stanowić następstwo dawnej sztuki wirtuozów tego instrumentu.

Summary

The development and significance of the clarino art in the late 17th and early 18th century in the aspect of historical performance practice, based on selected arias with concerted trumpet.

Keywords: natural trumpet, clarino, principale, aria with concerted trumpet, historical articulation, sound shaping

The late 17th and early 18th century was a period of intense development of the clarino art in natural trumpet playing. This development was a consequence of several millennia of history of the instrument and its associated tradition of use related to the symbolism it was associated with. Although the clarino art had declined in the late 18th century, and natural trumpet was gradually supplanted by the valved trumpet, the contemporary return to historical instruments and their playing techniques have contributed to a renaissance of this art. As far as natural trumpet is concerned, however, the very concept of historical instrument is currently under discussion, and some important areas of the repertoire have so far remained outside the sphere of research- and performance-related reflection. These include the aria with concerted trumpet genre, popular in the heyday of the clarino art and cultivated mainly in Italy and countries remaining in orbit of the Italian style. The combination of the solo trumpet and the voice makes it possible to reference the art of clarino to the art of singing, which opens a new perspective in which to view the instrument's sound aesthetics and the group of performance issues regarding primarily articulation as far as the technical aspect is concerned, but also the shaping of the interpretation of a musical work. Thus, the aim of the dissertation was to show the development and meaning of the clarino art in the late 17th and early 18th century by presenting historical performance practice described in the sources of the period as well as its interpretation in the context of selected works, with particular emphasis on a multifaceted interaction of the voice with the natural trumpet's high register.

The thesis consists of a CD recording and its description. The recording is made up of the following pieces:

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
All'armi Pensieri, Cantata a Voce con una Tromba

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
La Tromba d'Amore (Quai bellici accenti ascolti, mio core?)

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)
Arie con Tromba Sola:

Rompe Sprezza

Faró la vendetta

Si riscaldi il Tebro

Mio tesoro per te moro

DAMIAN STACHOWICZ (1658–1699)
Veni Consolator

JOHANN ROSENMÜLLER (1619–1684)
O felicissimus paradysi aspectus

JACEK (HYACINTHUS) SZCZUROWSKI (1716–1773)
Speculum iustitiae, aria from *Litaniae in D*

The written part of the thesis consists of five chapters preceded by an introduction, a conclusion, a bibliography, an index of people and a detailed description of the CD.

Chapter one, *History, design development, construction and symbolism of the natural trumpet*, presents a brief history of the natural trumpet and its key symbolic connotations in European culture. It then goes on to discuss the construction details of the instrument and its various historical varieties; it presents the historical divisions of the trumpet's natural scale into registers which gave rise to the formation of different types of trumpet consorts, and finally focuses on the instrument's highest register, explaining the meaning of the term "clarino" and the origins of the art.

The second chapter, *Clarino technique on natural trumpet in the context of historical performance practice*, deals with the performance-related issues of the clarino art. It is based largely on source texts of the period which have been interpreted. In terms of sound aesthetics, particular emphasis has been placed on the comparison with the art of singing and the demand of cantabile playing frequently mentioned in the sources. Issues related to intonation have been discussed briefly in the context of historical tuning temperaments, with an emphasis on a preference towards achieving thirds that are pure or close to pure, which best suits intervals resulting from the natural harmonic series. The historical articulation methods have been treated in detail; instructions from trumpet playing textbooks by Bendinelli, Fantini and Altenburg have been supplemented here with directions by Quantz, enabling an association of the types of articulation with the shaping of the playing system in various registers of the instrument's scale. As a result, a synthetic approach has been presented to the issues of the playing system and historic articulation, based on the current knowledge of the physiological conditions of sound production on the trumpet.

Chapter three, *Aria with concerted trumpet – origin and symbolism*, presents the birth of a genre which has served as the musical exemplification of the propositions presented in the study. Discussed here are the changes taking place in Italian opera of the second half of the 17th century, which led to the inclusion of the trumpet in the opera orchestra as well as the trumpet being given an important role in imaging specific affects.

The fourth chapter, *Analysis of selected arias with the concert trumpet*, describes in detail how the interpretation of pieces recorded on the CD was shaped by a close association of the trumpet part with the vocal part. By analyzing the musical setting of text, both in terms of form and motives, the character of every composition or its segment has been determined and the distinctive musical structures have been isolated that serve its underlining. Then the performance issues, previously discussed in the second chapter, have been applied to the trumpet parts of all pieces so as to emphasize the affect and to highlight the pieces' expression through imitation of the voice or by contrast to its part.

The fifth chapter, *Instrumentation*, discusses the copies of historical instruments used in the recording, made in 1695 by Johann Leonhard Ehe II (1664–1724) and in 1746 by Johann Leonhard Ehe III (1700-1771), as well as the mouthpieces. The sound characteristics of both instruments have been described in combination with different types of mouthpieces and the need to take account of personal preferences and technical capabilities of the trumpeter when choosing a mouthpiece has been emphasized.

The conclusion of the work emphasizes the need to shape the interpretation of the instrumental part through deep reflection on a musical work in all its essential elements. Historical instruments and a historical playing technique should assist in achieving this goal. Knowledge of historical instruments, proper style, and, above all, the wealth of the contexts the trumpet is present in is a necessary condition for the artistic interpretation, consistent not only with the letter but also with the spirit of the period. It is because of its historical roots that the contemporary style of trumpet playing should be a continuation of the ancient art of the virtuosos of the instrument.

Wstęp

Pośród całej grupy instrumentów dętych blaszanych trąbka naturalna jest instrumentem, który ma bardzo szczególne znaczenie: z jednej strony odznacza się jako instrument solowy o możliwościach wirtuozowskich, z drugiej zaś jest instrumentem, który na przestrzeni kilku tysięcy lat urósł w XVII i XVIII wieku do rangi symbolu. Od najdawniejszych bowiem czasów jej rola i znaczenie były zawsze połączone z egzystencją człowieka; swoim brzmieniem potrafiła ona oddać i opisać uczucia człowieka – jego wiarę, nadzieję, radość i ból. Nierzadko dźwięk trąbki podnosił walczących na duchu oraz pobudzał ich uczucia religijne. W Starym Testamencie przedstawiano trąbkę jako symbol mocy i sprawiedliwości Boga, często utożsamiając jej dźwięk z głosem samego Stwórcy. Instrument ten za sprawą swojej wielowiekowej historii, sięgającej pradziejów, oraz dzięki ścisłemu związkowi z różnymi aspektami egzystencji ludzkiej stał się na gruncie europejskim symbolem pojęć filozoficznych, religijno-eschatologicznych, poczynając od średniowiecza aż po epokę baroku. Służył wyrażaniu afektów chwały, wzniosłości czy też triumfu i radości. Dzięki swojemu brzmieniu i wyrazistej symbolice trąbka stała się bardzo popularnym instrumentem w epoce baroku. Była bowiem nie tylko instrumentem wojskowym czy reprezentacyjnym, ale także została uznana za instrument odznaczający się jasnym, pięknym dźwiękiem, o możliwościach wirtuozowskich. Dopiero wynalezienie mechanizmu wentylowego w XIX wieku zmieniło jej charakter, wyznaczając nowy kierunek rozwoju, zastępując i całkowicie wypierając dominującą dotychczas naturalną technikę gry. Z jednej strony wprowadzenie mechanizmu wentylowego poszerzyło możliwości wykonawcze trąbki, z drugiej zaś przyczyniło się bezsprzecznie do upadku kunsztownej sztuki clarino. W końcu XVIII stulecia bezpowrotnie zanikła umiejętność posługiwania się wysokim rejestrem trąbki. Kiedy w 1801 r. umierał ostatni clarinista, Johann Ernst Altenburg, ten stary kunszt wykonawstwa praktycznie już nie istniał i tylko dzięki nieśmiertelnym dziełom wybitnych kompozytorów epoki baroku wiedza o sztuce gry na trąbce przeszła na następne pokolenia.

Datujący się od z górą półwiecza powrót do historycznego instrumentarium przy wykonywaniu muzyki dawnych epok jest obecnie nurtem ugruntowanym na całym świecie. Trąbka naturalna stała się w ciągu tego czasu instrumentem powszechnie używanym w zespołach specjalizujących się w tzw. „historycznie poinformowanym" wykonawstwie muzyki dawnej. Jednocześnie wokół tego instrumentu narosło wiele poglądów niewystarczająco ugruntowanych źródłowo lub wprost błędnych; dotyczą one zarówno terminologii związanej z techniką gry na trąbce naturalnej, jak i samego instrumentu, jego budowy i wyposażenia. Zróżnicowane podejście wykonawców znajduje odzwierciedlenie w literaturze przedmiotu, która jest w znakomitej większości obcojęzyczna i nie wyczerpuje złożoności problematyki. Obszerne pola repertuaru wciąż jednak pozostają poza sferą refleksji badawczej i zainteresowań artystycznych wykonawców, a przynajmniej niektóre z nich mogłyby znacząco wpłynąć na rozumienie roli i estetyki brzmienia instrumentu oraz służyć pomocą w wytyczeniu nowych ścieżek interpretacji.

Do takich obszarów repertuaru należą arie z koncertującą trąbką z przełomu XVII i XVIII wieku, związane przede wszystkim z twórczością kompozytorów włoskich i innych pozostających w orbicie tej stylistyki – w tym polskich. Utwory te skupiają w sobie złożoność zagadnień technicznych i interpretacyjnych; pozwalają lepiej zrozumieć specyfikę sztuki clarino i wymagają wręcz odniesienia jej do sztuki śpiewu, co bywa często pomijaną lub niedocenianą wartością brzmienia trąbki naturalnej. Związek ze sztuką śpiewu ma tu miejsce na poziomie zarówno samej estetyki brzmienia wysokiego rejestru instrumentu, jak i zespołu zagadnień artykulacyjnych, pozostających w ścisłej symbiozie z tekstem arii i jego wymową. Celem niniejszej pracy jest zatem ukazanie rozwoju i znaczenia sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku przez przedstawienie historycznej praktyki gry opisanej w źródłach z epoki i jej interpretację w kontekście wybranych utworów wokalno-instrumentalnych, ze szczególnym uwzględnieniem wielopłaszczyznowej interakcji głosu wokalnego i wysokiego rejestru trąbki naturalnej.

Praca składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na płycie CD oraz jego opisu. Na dzieło artystyczne złożyły się następujące utwory:

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
1. *All'armi Pensieri*, Cantata a Voce con una Tromba

ALESSANDRO MELANI (1639–1703)
2. *La Tromba d'Amore (Quai bellici accenti ascolti, mio core?)*

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)
Arie con Tromba Sola

3. *Rompe Sprezza*

4. *Faró la vendetta*

5. *Si riscaldi il Tebro*

6. *Mio tesoro per te moro*

DAMIAN STACHOWICZ (1658–1699)
7. *Veni Consolator*

JOHANN ROSENMÜLLER (1619–1684)
8. *O felicissimus paradysi aspectus*

JACEK (HYACINTHUS) SZCZUROWSKI (1716–1773)
9. aria *Speculum iustitiae* z *Litaniae in D.*

Opis dzieła artystycznego składa się z pięciu rozdziałów. Pierwszy z nich został poświęcony samemu instrumentowi. Przedstawiono pokrótce historię trąbki naturalnej i jej najważniejsze konotacje symboliczne w kulturze europejskiej, omówiono również budowę i różne historyczne odmiany instrumentu. Zaprezentowano historyczne podziały

naturalnej skali trąbki na rejestry, będące podstawą formowania różnego rodzaju zespołów trąbek. Ostatni podrozdział poświęcono najwyższemu rejestrowi, omawiając w nim znaczenie terminu „clarino” i genezę tej sztuki.

Rozdział drugi dotyczy zagadnień wykonawczych związanych ze sztuką clarino, począwszy od estetyki brzmienia, przez problematykę temperacji stroju i związanej z nią intonacji, obszernie opisane na podstawie historycznych źródeł zagadnienia artykulacji, aż do istotnych aspektów technicznych związanych z aparatem gry. W celu lepszego zaprezentowania problematyki wykorzystania wysokiego rejestru dokonano syntezy sztuki clarino w nawiązaniu do współczesnej praktyki wykonawczej.

W rozdziale trzecim przedstawiono genezę arii z koncertującą trąbką oraz wpływu, jaki technika wokalna wywarła na rozwój trąbki jako instrumentu solowego bądź koncertującego.

Rozdział czwarty poświęcono analizie utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego, kładąc szczególny nacisk na związek zastosowanych sposobów kreowania dźwięku z dramaturgią, retoryką i wyrazem utworów w kontekście ich wpływu na interpretację i odbiór dzieła.

Ostatni rozdział pracy opisuje wykorzystane w nagraniu kopie historycznych instrumentów, wykonane w 1695 r. przez Johanna Leonharda Ehego II (1664–1724) oraz 1746 r. przez Johanna Leonharda Ehego III (1700–1771), a także zastosowane ustniki.

Rozdział 1. Historia, rozwój konstrukcji, budowa i symbolika trąbki naturalnej

1.1. Symbolika i znaczenie trąbki w kontekście historycznym

Chcąc zrozumieć znaczenie kunsztownej sztuki clarino, której rozkwit przypadał na przełom XVII i XVIII w., należy cofnąć się o cztery tysiąclecia. Prześledzenie genezy powstania trąbki i rozwoju jej konstrukcji pozwoli zrozumieć problemy wykonawcze dotyczące jej różnych odmian. Ponadto istotne będzie odniesienie się do symboliki trąbki w celu uwypuklenia archetypów stylistycznych i zrozumienie ewokowanych przez nią afektów, powiązanych z praktyką wykonawczą. W grupie instrumentów dętych trąbka zajmuje bardzo ważną pozycję. Przez tysiąclecia wygląd zewnętrzny trąbki i jej budowa ulegały zmianom, ewoluując razem z rozwojem cywilizacji, począwszy od prymitywnych form i kształtów – instrumentów wykonywanych z kości i rogów zwierząt, muszli, drewna czy też metali szlachetnych. Pomimo zróżnicowanych kształtów i form tym, co odróżniało trąbkę od innych podobnych instrumentów dętych, był oczywiście sposób zadęcia, z użyciem charakterystycznych, mniej czy bardziej rozwiniętych ustników, a nade wszystko niekwestionowana okazałość jej brzmienia. Najważniejszym elementem łączącym trąbkę używaną przed kilkoma tysiącami lat z trąbką barokową i ściśle barokową sztuką clarino jest jej symbolika i znaczenie, jakie miała dla starożytnych społeczeństw Afryki i cywilizacji rejonu basenu Morza Śródziemnego. Poczynając od prymitywnych plemion Afryki Środkowej czy też cywilizacji starożytnego Egiptu i Izraela, a na Persji, Grecji i Bizancjum kończąc, w każdej z tych kultur używano trąbki. Nadawano jej różne znaczenie w społeczeństwie, powierzając często temu instrumentowi funkcje rytualne, magiczne oraz militarne. W symbolice Dalekiego Wschodu utożsamiana była z pojęciami harmonii i kosmosu, w Indiach i w Nepalu uchodziła za instrument święty i magiczny. Z szeroko rozumianego muzykowania solowego bądź zespołowego wykluczały ją skromne możliwości melodyczne, bowiem z tego rodzaju „krótkich" trąb można było wydobyć jedynie dwa lub trzy dźwięki. Takie możliwości sprawiały, iż od najdawniejszych czasów trąbka wykorzystywana była także jako instrument sygnałowy.

Najstarszymi źródłami ikonograficznymi dokumentującymi użycie trąb są dzieła sztuki sakralnej starożytnego Egiptu. Na egipskich inskrypcjach hieroglificznych z czasów XVIII dynastii można zobaczyć używaną w tym kraju trąbkę, zwaną *szeneb*[1]. Na reliefie pochodzącym ze świątyni królowej Hatszepsut (XV w. p.n.e.) w Deir el-Bahari ukazani zostali żołnierze, na czele których maszeruje trębacz trzymający instrument obiema rę-

[1] M. Kajzer, *Instrumentarium muzyczne starożytnego Egiptu*, „Starożytności" 3 (2012), s. 10, źródło: http://www.starozytnosci.pl/wp-content/uploads/2014/09/Instrumentarium_muzyczne.pdf [1.05.2015].

kami[2]. W innym grobowcu z tego samego okresu widać na czele żołnierzy trębacza trzymającego instrument w prawej ręce. Na kolejnym reliefie uwiecznionych zostało dwóch trębaczy niosących w prawych dłoniach instrumenty z czarami skierowanymi ku górze[3].

Najstarsze zachowane do dzisiejszych czasów dwie trąbki pochodzą z grobu faraona Tutenchamona z XIV w. p.n.e. Obecnie przechowywane w Muzeum Egipskim w Kairze, zostały znalezione w 1922 r. przez Howarda Cartera. Instrumenty te zostały wykute z brązu i ozdobione reliefami, na których widnieją imiona bogów – opiekunów armii faraona. Mają cylindryczną menzurę, są zakończone konicznymi roztrąbami, nie mają osobnych ustników[4]. Godne odnotowania jest, że tego rodzaju trąby były używane podczas misteriów ku czci Ozyrysa – opiekuna magii i muzyki, któremu mitologia egipska przypisuje wynalezienie tego instrumentu[5].

Najstarsza zapisana informacja historyczna nie tylko o tych instrumentach i rodzaju wykonywanej muzyki, ale także o powinnościach samych „trębaczy", znajduje się w Biblii. W Starym Testamencie pojawiają się liczne informacje o użyciu trąb. Hebrajskie określenie *hasoserah* (z aramejskiego *hsr* – wyć, wrzeszczeć, krzyczeć) nie budzi zastrzeżeń muzykologów i powszechnie jest tłumaczone jako trąba[6]. W całym Starym Testamencie instrument ten wymieniony został aż 68 razy[7], dzięki czemu mamy dość szczegółową wiedzę o jego wykorzystaniu. Są to informacje miejscami dość pobieżne, często wymagające dokonania pewnych rekonstrukcji i przywołania analogii. W Księdze Liczb wymienione zostały okoliczności, w jakich wykorzystywano trąby: „Jahwe przemówił do Mojżesza: – Przygotuj sobie dwie srebrne trąby. Masz je wykuć ze srebra po to, aby ci służyły do zwoływania społeczności [Izraelitów] i do zwijania obozowiska. Kiedy się na obu zatrąbi, cała społeczność podąży do ciebie, przed wejście do Namiotu Zjednoczenia. A kiedy zatrąbi się na jednej, wtedy podążą do ciebie książęta, naczelnicy szczepów izraelskich. Gdy zatrąbicie przeciągle, wtedy mają ruszać w pochód obozy rozłożone po stronie wschodniej. Gdy zatrąbicie przeciągle po raz drugi, mają ruszać obozy rozłożone po stronie południowej. Trąbcie więc przeciągle na we-

---

[2] E. H. Tarr, *Trumpet*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musican*s, ed. S. Sadie, t. 25, Macmillan, London 2001, il. 6, s. 828.

[3] H. Hickmann, *Ägypten*, [w:] *Musikgeschichte in Bildern*, Hrsg. H. Besseler, M. Schneider, W. Bachmann, Bd. 2/1, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961, s. 74–75.

[4] J. Montagu, *Musical Instruments of the Bible*, Scarecrow Press, London 2002, s. 31–32.

[5] M. Kajzer, *Instrumentarium…*, dz. cyt., s. 10.

[6] C. H. Kraeling, L. Mowry, *Music in the Bible*, [w:] *The Oxford History of Music*, vol. 1: *Ancient and Oriental Music*, ed. E. Wellesz, Oxford University Press, London 1957, s. 296.

[7] http://www.avoiceinthewilderness.org/prophecy/shofar.html [1.05.2015].

zwanie do pochodu. Kiedy natomiast wypadnie zwołać zgromadzenie ludu, wtedy też zatrąbcie, ale nie przeciągle”[8].

Cytat ten świadczy o tym, iż Mojżesz otrzymał polecenie wykonania trąb od samego Boga. Właśnie to wydarzenie bardzo mocno zaważyło na dalszej historii trąby, bowiem w początkach chrześcijaństwa ojcowie Kościoła traktowali ją jako symbol głosu Boga. Niezwykle cenne są także informacje o tym, jakiego materiału winien użyć Mojżesz oraz w jaki sposób powinien wykonać ten instrument.

Trąba była także często wykorzystywana przez armię – podczas bitew utożsamiano jej dźwięk z mocą bożą, która ma ochraniać wojska Izraela: „Gdy w swoim kraju wystąpicie do walki przeciw wrogowi, nieprzyjaźnie odnoszącemu się do was, zatrąbcie przeciągle, aby się przypomnieć Jahwe, swemu Bogu. Wtedy też zostaniecie wyratowani od swych wrogów. Także i w dniach radości, w dniach świątecznych i w dniach nowiu będziecie trąbić przy całopaleniach i przy krwawych ofiarach dziękczynnych: tak przypomnicie się swojemu Bogu”[9].

Wzmiankowana w cytowanych wersetach praktyka głośnej gry, mająca na celu zwrócenie na siebie uwagi Boga, sięga pradawnych czasów. Jej opis w Księdze Liczb 10, 9–10, świadczy o tym, jak bardzo żywotna była ta tradycja jeszcze w II w. p.n.e.[10]. W Księdze Liczb można znaleźć przepis stanowiący rodzaj przywileju i zarazem obowiązku nałożonego na wybraną grupę społeczną: „W te trąby dąć będą kapłani, synowie Aarona. Będzie to wieczystym prawem dla was i dla przyszłych waszych pokoleń”[11].

Odnosząc się do bardzo wyrazistej symboliki trąby i przyjmując za kryterium jej rozpatrywanie w aspekcie społecznym, można uznać *hasoserah* za instrument świątynny, instrument kapłanów. U Izraelitów trąby pełniły, z jednej strony, funkcję praktyczną, gdyż używano ich jako instrumentów sygnalizacyjnych i wojennych. Z drugiej zaś strony doskonale sprawdzały się także jako instrumenty koronacyjne, wykonane na polecenie samego Boga, czego skutkiem było użycie ich do potrzeb królewskiego majestatu. Postrzeganie trąby jako instrumentu królewskiego i koronacyjnego znalazło niewątpliwie potwierdzenie w historii i tradycji chrześcijańskiej Europy, dla której relacje z biblijnych opisów uroczystości koronacyjnych stanowiły konkretny wzorzec. Trąby były nieodzowne również podczas celebracji misteryjnych. W Księdze Kronik wskazano na ich sakralne przeznaczenie, podobnie jak w Księdze Liczb. Z kolei autor Psalmu 98

---

[8] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1973, Lb 10, 1–7.

[9] *Pismo Święte…*, Lb 10, 9–10.

[10] Zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, PWN, Warszawa 1975, s. 94.

[11] *Pismo Święte…*, Lb 10, 8.

zachęca, aby śpiewać na cześć Stwórcy przy wtórze cytry i lutni i grać radośnie przed Jahwe Królem na trąbach i dźwięcznych rogach[12].

W średniowieczu trąbka uchodziła za instrument święty. Powołując się na starotestamentalne znaczenie trąby, ojcowie Kościoła utożsamiali jej dźwięki z głosem aniołów bądź z głosem samego Boga. Od XIII w. trębacze przechodzili na służbę rodów książęcych i królewskich, stając się członkami ich dworów. Najwspanialszy okres rozwoju sztuki trębaczy przypadł bezsprzecznie na okres baroku – jako instrumentaliści stali się oni elitą muzyków, sama zaś trąbka oprócz swoich podstawowych funkcji wojskowych i sygnalizacyjnych stała się instrumentem wirtuozowskim.

Kiedy w drugiej połowie XVIII w. załamał się porządek dworski w Europie, Johann Ernst Altenburg opublikował swoje słynne dzieło *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst* (*Heroiczno-muzyczna sztuka gry na trąbkach i kotłach*; 1795). Miało ono pomóc w przywróceniu trąbce jej utraconej pozycji i znaczenia. Celu tego nie udało się jednak osiągnąć. Dzieło Altenburga przypomniało jedynie o zaginionej sztuce i dawnym porządku i tradycji. W drugiej połowie XVIII w. nastąpiły bowiem zasadnicze zmiany w estetyce i rozumieniu sztuki, w tym muzyki. Dynamiczny rozwój nowych wartości oświeceniowych spowodował, że dotychczasowy tradycyjny styl i pojmowanie muzyki przestały być aktualne. Przyczyną były także zmiany społeczne i kulturowe – trębacze zawdzięczali swoje znaczenie licznym zaszczytom i przywilejom wynikającym przez kilkaset lat z ich ścisłego związku z kręgami władzy feudalnej, duchowieństwa, szlachty i armii. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, iż grupy społeczne reprezentujące system feudalny zaczęły być w drugiej połowie XVIII w. piętnowane przez umacniające się mieszczaństwo, które bardzo szybko się bogaciło i stopniowo stawało się dominującą grupą społeczną. Stąd też wzrastające ambicje bogacących się mieszczan powodowały ich wielką niechęć do magnaterii i ludzi szlachetnie urodzonych. Trębacze i ich sztuka zaczęli być postrzegani jako przedstawiciele dawnej kultury dworskiej i stali się wręcz niepożądanym przeżytkiem w nowym porządku. Kres sztuce clarino położyło systematyczne rozwiązywanie korpusów trębaczy oraz likwidacja cechu trębaczy na terenie Austrii i Prus. W 1810 r. król pruski Fryderyk Wilhelm III ogłosił edykt o rozwiązaniu Cesarskiego Cechu Trębaczy Polowych i Dworskich oraz Kotlistów Dworskich i Wojskowych[13]. W okresie romantyzmu przestał istnieć związek trębaczy ze stanem książęcym, zanikł splendor i znaczenie organizacji cechowych, bezpowrotnie przepadła tradycyjna sztuka gry na trąbce. Pomimo ograniczenia możliwości tego instrumentu i sprowadzenia go w orkiestrach z początku XIX w. do roli wypełnienia harmonicznego bądź podkreślenia perkusyjnego nadal jednak zachowała się okazałość brzmienia trąbki, połączona z jej wielowiekową symboliką.

---

[12] *Pismo Święte…*, Ps 98, 5–6.

[13] L. Plass, *Es blasen die Trompeten. Ein Fanfarenheft*, Voggenreiter, Potsdam 1935, s. 5.

Dynamiczny rozwój orkiestr wagnerowskich i mahlerowskich byłby nie do pomyślenia bez potęgi i rozmachu instrumentów blaszanych, a zwłaszcza trąbek. Poszukiwano najrozmaitszych rozwiązań technicznych zmierzających do usprawnienia trąbki, polegającego na poszerzeniu jej skali i możliwości wykonawczych. Powstawały różnorodne konstrukcje: trąbka inwencyjna, trąbka klapowa systemu Weidingera[14], mechanizmy tłokowe. Przełomem okazało się przeniesienie kornetowego mechanizmu tłokowego systemu Pèrineta[15] do trąbek z systemem obrotowym. Jeszcze w połowie XIX w. w orkiestrach istniał podział między kornetami grającymi chromatycznie a trąbkami, które w dalszym ciągu były instrumentami diatonicznymi. Choć w XIX stuleciu trąbka zyskała pełną skalę chromatyczną i ogromne możliwości techniczne, to jednak wciąż brakowało odpowiedzi na pytania, jak i na czym grano utwory epoki baroku. Niestety, mimo stosowania nawet najdoskonalszych mechanizmów nadal nie udawało się wykonywać wirtuozowskich kompozycji barokowych. Na początku XX w. w belgijskiej manufakturze Mahillon skonstruowano pierwszą trąbkę piccolo[16], która umożliwiła w miarę zadowalające wykonywanie muzyki barokowej. Ale i ten instrument nie mógł się równać pod względem brzmienia i możliwości z instrumentami historycznymi. Tak było jeszcze do końca lat sześćdziesiątych XX w. Dopiero w następnej dekadzie zaczęto poważnie i ze zrozumieniem zastanawiać się nad problemem gry na trąbkach naturalnych oraz nad historyczną praktyką wykonawczą. Niewątpliwie największy wkład we wskrzeszenie sztuki clarino wnieśli znakomici trębacze: Michael Laird, Crispian Steele-Perkins[17] oraz David Staff. Celowe okazało się użycie oryginalnych instrumentów, a jednocześnie zgłębianie tajników historycznej praktyki wykonawczej z wykorzystaniem wszechstronnej wiedzy muzykologicznej. Powrót do dawnego sposobu gry spowodował, że wskazano na inną właściwość trąbki: nie musiała ona brzmieć głośno i okazale, lecz mogła być delikatna i cicha. Właśnie ta podwójna natura trąbki stanowiła o wyjątkowości tego instrumentu w okresie baroku.

Obecnie wielu trębaczy zaczyna analizować problematykę historycznego wykonawstwa jeszcze głębiej, chcąc dociec prawideł oryginalnej techniki gry. Wiadomo, iż liczni trębacze wykorzystują z powodzeniem trzy bądź cztery otwory intonacyjne. Niestety, żadna z oryginalnych zachowanych trąbek z przełomu XVII i XVIII w. nie ma takich innowacji. Kwestia ta jest dyskusyjna i z punktu widzenia praktyki wykonawczej jeszcze niewystarczająco opracowana i zbadana.

---

[14] J. Wallace, T. Herbert, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge 1997, s. 133.

[15] http://orgs.usd.edu/nmm/UtleyPages/Utleyfaq/brassfaqPerinet.html [1.05.2015].

[16] https://www.vsl.co.at/en/Piccolo_trumpet/History [1.05.2015].

[17] http://www.crispiansteeleperkins.com/biography/4544763173 [1.05.2015].

1.2. Rodzaje historycznych trąbek naturalnych, ich budowa i rozwój konstrukcji a praktyka wykonawcza

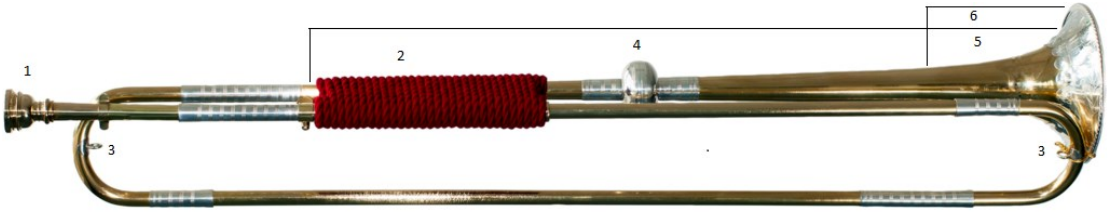
Trąbka naturalna, używana w całym okresie baroku, a później nawet do połowy XIX w., miała jednolitą formę zewnętrzną i w miarę jednorodny kształt. Jej główne części składały się z dwóch cylindrycznych rur i konicznego roztrąbu, jak również z dwu krąglików umiejscowionych pomiędzy tymi częściami. Cylindryczne nasadki, często kunsztownie wykonane i ozdobione, łączyły końcową część ustnika z pierwszą rurą, a także rurki i krągliki. Zakończenie roztrąbu, zwane czarą głosową, było często wzmacniane ozdobnym wieńcem, w terminologii trębaczy określanym mianem garland. Metal w tej części czary głosowej na skutek rozklepywania i profilowania był bardzo cienki i kruchy, wymagał więc wzmocnienia konstrukcyjnego i dodatkowej ochrony. Na tej obręczy budowniczy trąbki zazwyczaj umieszczał swoje nazwisko i miejsce zamieszkania, a często również znak mistrzowski i rok produkcji instrumentu. Ów wieniec był zwykle bogato ozdabiany, nierzadko kunsztownym ornamentalno-alegorycznym grawerunkiem. W środku roztrąbu albo w dwóch trzecich odległości od czary głosowej znajdował się tzw. bączek. Był to element raczej ozdobny aniżeli mający praktyczne zastosowanie; pojawiał się już w średniowieczu i w niektórych trąbkach orientalnych. Autorzy wielu opracowań z dziedziny instrumentoznawstwa, szczególnie powstałych w latach międzywojennych, piszą, iż bączek znajdował się tam, gdzie kończy się roztrąb. Takiemu twierdzeniu przeczą jednak wyniki badań zachowanych do dziś instrumentów barokowych. Bączek w większości instrumentów nie był na stałe przytwierdzany i można go było przesuwać. Istnieje pogląd, że mógł on być pomocny w odpowiednim wyważaniu trąbki. Wielu współczesnych trębaczy uważa też, że bączek ułatwiał utrzymanie i zbalansowanie w dłoni całego instrumentu.

Poszczególne części oryginalnych historycznych instrumentów nie były „przylutowywane", lecz nasuwane na siebie i uszczelniane kalafonią, końskim włosiem, pakułami lub woskiem pszczelim. Krąglik, znajdujący się przy czarze głosowej, tuż przy samej jej krawędzi, był przytwierdzany do wieńca za pomocą srebrnego lub mosiężnego drutu, a czasami także cienkiego kawałka skóry. Drugi koniec pierwszej rurki zazwyczaj rozdzielano drewnianym klockiem, który następnie owijano ozdobnym sznurem dla wzmocnienia stabilności trąbki. Wśród muzyków krążą obiegowe i, niestety, niczym niepotwierdzone opinie, jakoby ów klocek, zwany w literaturze anglojęzycznej *wood block*[18], dzięki odpowiedniemu usytuowaniu w instrumencie miał wpływ na poprawę intonacji i brzmienia. Z takim twierdzeniem nie można się zgodzić, przeczą mu bowiem wyniki badań instrumentów zachowanych do dzisiejszych czasów. Ponadto istnieją także egzemplarze trąbek, które albo takiego elementu w ogóle nie zawierały, albo był on

[18] R. Barclay, *A new species of instrument: The vented trumpet in context*, "Historic Brass Society Journal" 10 (1998), s. 1–13, szczególnie s. 3.

wykonany z materiałów niemających właściwości akustycznych, takich jak papier czy pergamin. Najlepszym tego przykładem jest zbudowany przez Wolfa Birckholtza w 1650 r. instrument, w którym *wood block* został wykonany z papieru czerpanego[19].

Rysunek 1. Elementy budowy trąbki naturalnej: 1 – ustnik; 2 – ozdobna owijka; 3 – krągliki z cylindrycznymi nasadkami; 4 – bączek; 5 – roztrąb; 6 – czara głosowa z ozdobnym garlandem



Źródło: http://www.baroquetrumpet.com/products/egger-natural-trumpet

Na rozwój budowy trąbki oraz sposobu gry na niej ogromny wpływ miały dwa wydarzenia. Pierwsze z nich, które miało miejsce jeszcze przed 1500 r., to opanowanie technologii gięcia rur z cienkiej blachy; drugim zaś było wynalezienie i wprowadzenie wentyli na początku XIX w. Dzięki opanowaniu technologii wyginania mosiężnych rur można było wykonać trąbkę dłuższą, co pozwalało wydobywać z niej więcej tonów naturalnych. Za takim rodzajem budownictwa przemawiały względy czysto praktyczne, bowiem konstrukcja zwinięta ułatwiała utrzymanie instrumentu podczas grania, a ponadto zwinięty instrument był mniej był narażony na uszkodzenia mechaniczne niż trąbka długa, mająca formę rozwiniętą.

Przed opanowaniem technologii wyginania rurek, Etruskowie, Rzymianie i Skandynawowie odlewali trąby z brązu, natomiast Izraelici i Saraceni wyklepywali je z cienkiej srebrnej blachy, którą następnie odpowiednio łączono i kształtowano. Pewne elementy techniki wytwarzania trąb, ich rodzaje i nazwy, a także wiele nowości rzemieślniczych, które przywędrowały z Bliskiego Wschodu w okresie wypraw krzyżowych, przyjęły się również w znacznym stopniu w Europie[20].

Wynalezienie technologii wyginania mosiężnych rurek metodą lanego ołowiu miało zasadniczy wpływ na sposób budowy trąbek oraz na rozwój techniki wykonawczej. Zanim jednak wytwórcy trąbek wypracowali podstawowe wzorce kształtowania konicznego profilu roztrąbu, musieli rozwiązać wiele problemów akustycznych. Początkowo trąbki były wykonywane przez różnych rzemieślników: ludwisarzy, płatnerzy,

---

[19] J. Miller, *The Brirckholtz Trumpet of 1650: Jean-Francois Madeuf & Ensemble* (recenzja płyty CD Raumklang RK 2805), źródło: http://www.historicbrass.org/TheStacks/RecordingReviews/RecordingReviews2009/TheBirckholtzTrumpetof1650JeanFrancoisMade/tabid/352/-Default.aspx [4.05.2015].

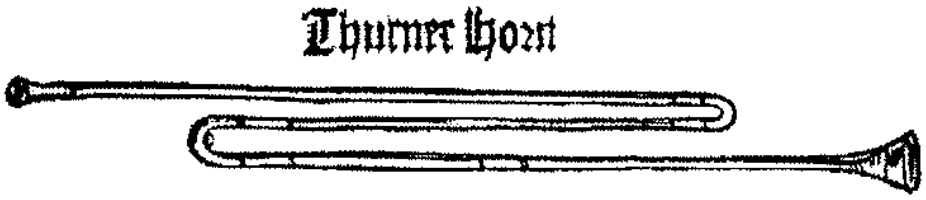
[20] E. Tarr, *Die Trompete*, Hallwag, Stuttgart 1997, s. 23.

kowali lub kotlarzy. Zawód budowniczych instrumentów dętych blaszanych wyodrębnił się dopiero ok. 1450 r. w Norymberdze. Zapewne przyczyną tego był stały wzrost rangi i niekwestionowanej popularności trębaczy oraz samych budowniczych konstruujących te instrumenty.

W procesie wytwarzania trąb niezwykle ważne było także opanowanie technologii łączenia blach oraz sposobów kształtowania roztrąbu. Od XVI w. aż do połowy XVIII stulecia ta właśnie cześć ulegała najrozmaitszym przekształceniom. Zmiany kształtu roztrąbu były podyktowane chęcią poszukiwania lepszego brzmienia, z jednoczesnym uwzględnieniem odczuć estetycznych. Postęp w konstruowaniu trąb był oczywiście połączony z rozwojem praktyki wykonawczej i wprowadzaniem trąbek do zespołów wokalno-instrumentalnych. Zmiany budowy roztrąbu dobitnie świadczą o rozwoju stylu i sposobu wykonawstwa, poszukiwano bowiem instrumentów charakteryzujących się łatwością wydobywania wysokiego rejestru z jednoczesnym uzyskaniem jasnego i niezwykle delikatnego brzmienia.

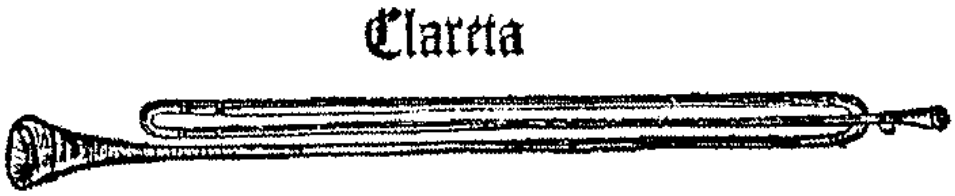
Pierwotnie trąbka gięta miała kształt przypominający literę „S", nowy zaś sposób gięcia rur z blachy mosiężnej umożliwił skonstruowanie trzech nowych rodzajów trąbek: rogu wieżowego, trąbki zwykłej oraz trąbki wojskowej, zwanej także polową (zob. rysunki 2, 3, 4).

Rysunek 2. Róg wieżowy, niem. *Thurnerhorn*, *Thurmer Horn*



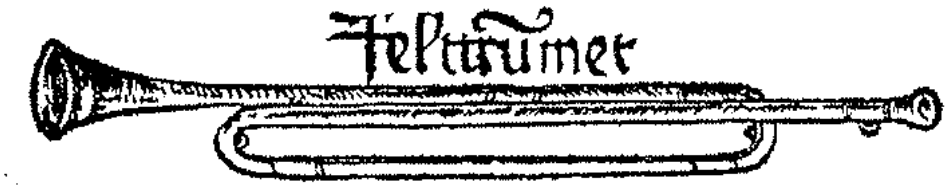
Źródło: S. Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, s. 17.

Rysunek 3. Trąbka zwykła – clareta, niem. *Hochtrompete*, ang. *clarion*



Źródło: S. Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, s. 17.

Rysunek 4. Trąbka wojskowa (polowa), niem. *Feldtrompete*, *Feldtrumer*



Źródło: S. Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, s. 16.

Pierwszy z wymienionych instrumentów, mimo że nosił nazwę róg, pod względem wyglądu niczym nie przypominał późniejszego rogu myśliwskiego; zresztą w tamtych czasach sposób zwinięcia rury nie odgrywał istotnej roli[21]. Według kształtu czy też sposobu zwinięcia nie można definitywnie określić rodzaju instrumentu. Zatem kształt wygięcia rury, a w związku z tym wygląd zewnętrzny zależał od indywidualnych upodobań lokalnych budowniczych i samych trębaczy.

W związku z opanowaniem nowej technologii i jej rozpowszechnieniem się zaczęto dowolnie wyginać główną rurę instrumentu, tak że nadawano trąbce rozmaite kształty. Trąbki zaczęły przypominać swym kształtem wspomnianą wcześniej formę spłaszczonej litery „S", najbardziej zaś rozpowszechniony był kształt owalny, przypominający spłaszczoną literę „O".

Rysunek 5. *Trommet,* trąbka naturalna o kształcie owalnym

Źródło: M. Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 2, *De organographia*, Wolffenbüttel 1619, dodatek „Theatrum Instrumentorum", tablica VIII.

Budowano także instrumenty, nadając im kształt cyfry „8", z dodatkowymi ozdobnymi rozetami; było to charakterystyczne dla trąbek z końca XVI w. Na takiej właśnie trąbce grał słynny Cesare Bendinelli ok. 1614 r. Egzemplarz tej trąbki, skonstruowany przez Antona Schnitzera I w 1585 r. w Norymberdze, znajduje się obecnie w Weronie.

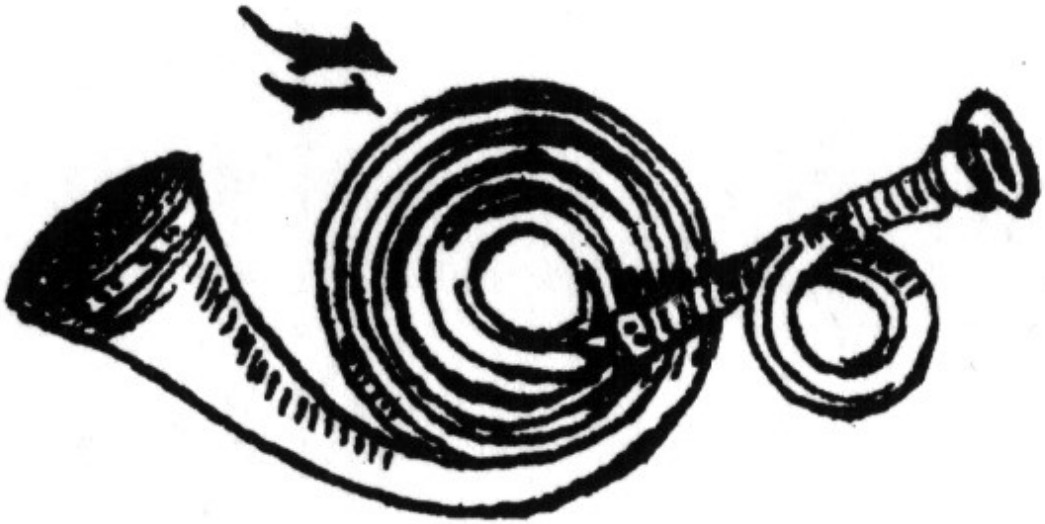
[21] E. Tarr, *Die Trompete*…, dz. cyt., s. 14.

Rysunek 6. Trąbka Antona Schnitzera I, pochodząca z kolekcji Accademia Filarmonica w Weronie

Źródło: http://www.trumpetjourney.com/?p=991 [30.03.2015].

Oprócz tego zwijano trąbkę w krąg, nadając jej kształt przypominający dzisiejszą małą waltornię. Michael Praetorius w swoim dziele *Syntagma musicum* nazwał zbudowany w ten sposób instrument *Jäger Trommet*, a w XVII w. nadano mu również miano trąbki włoskiej[22].

Rysunek 7. *Jäger Trommet*, trąbka zwinięta w krąg



Źródło: M. Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 2, *De organographia*, Wolffenbüttel 1619, dodatek „Theatrum Instrumentorum", tablica VIII.

[22] E. Tarr, *Die Trompete*…, dz. cyt., s. 31.

Godne uwagi jest, że tego rodzaju instrument można podziwiać na portrecie najsłynniejszego trębacza clarinisty – Gottfrieda Reichego, namalowanym przez Eliasa Gottloba Haussmanna w 1727 r.

Podsumowując rozważania na temat konstrukcji trąbki naturalnej, należy podkreślić, że kształt wygięcia rury głównej nie ma wpływu na powstawanie czy formowanie się tonów harmonicznych w instrumencie. Zasadniczą rolę w tworzeniu i układaniu się słupa powietrza wewnątrz trąbki odgrywają jej menzura i kształt roztrąbu. Ponadto ogromne znaczenie ma umiejętnie dobrany ustnik, który w połączeniu z „rurką ustnikową" i doskonałą techniką gry pozwala na lekkość i precyzję w osiąganiu sprawności, skuteczności oraz łatwości gry w wysokim rejestrze.

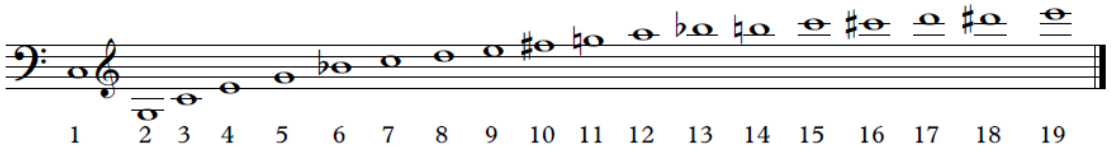
1.3. Wykorzystanie szeregu tonów naturalnych w praktyce wykonawczej

Poddając analizie porównawczej trąbki pochodzące z okresu średniowiecza, z ok. XIV w., wykorzystuje się głównie źródła ikonograficzne. Na ich podstawie wywnioskować można, że niektóre z tych instrumentów miały długość od 50 do 80 cm[23]. Na instrumentach o tej długości można było zagrać jedynie trzeci, czwarty, maksymalnie piąty ton szeregu alikwotów, a więc możliwości wykonawcze były bardzo ograniczone. Na początku XV w. dzięki wydłużeniu trąbki do 150, a nawet 210 cm automatycznie obniżono jej brzmienie o oktawę. Zachowując proporcjonalne wydłużenie trąbki naturalnej, uzyskano możliwość wydobycia na tym samym instrumencie pełnego, przeszło trzyoktawowego szeregu tonów naturalnych. Zgodnie z zasadami akustyki skala trąbki naturalnej zależała od trzech elementów: słupa powietrza oraz długości i przekroju trąbki. Innym, nie mniej ważnym elementem umożliwiającym formowanie słupa powietrza i tym samym uzyskanie właściwego szeregu alikwotów był kształt i wewnętrzny wymiar rury instrumentu. Jednoczesne zachowanie proporcji między elementami cylindrycznymi a konicznymi pozwalało uzyskać spójnie brzmiący szereg tonów naturalnych. Słup powietrza poprzez zmianę prędkości dmuchania wynikającą z pozycji języka jest rozdzielany na „odcinki", mniejsze części, dzięki czemu powstają tzw. tony harmoniczne, inaczej nazywane alikwotami lub tonami częściowymi. W efekcie każdy następny dźwięk to matematyczna wielokrotność dźwięku podstawowego. Szereg dźwięków harmonicznych dla trąbki w stroju C został przedstawiony na przykładzie nutowym 1.

---

[23] Analizę porównawczą przeprowadzono dzięki wykorzystaniu źródeł ikonograficznych przedstawiających postać ludzką z instrumentem. Odwzorowując stałe wymiary anatomiczne czaszki ludzkiej, porównano je z twarzami widniejącymi na rycinach i fotografiach i tym sposobem uzyskano możliwość skalowania i otrzymania przybliżonej miary długości instrumentów.

Przykład nutowy 1. Szereg alikwotów wykorzystywany w trąbce naturalnej



Zaczynając od tonu podstawowego, teoretycznie można było wydobyć z instrumentu kolejno następujący szereg tonów naturalnych: oktawę, kwintę, kwartę, tercję wielką, następujące po sobie dwie tercje małe, sekundę wielką, w oktawie czwartej – skalę diatoniczną, zaś w oktawie piątej – skalę chromatyczną.

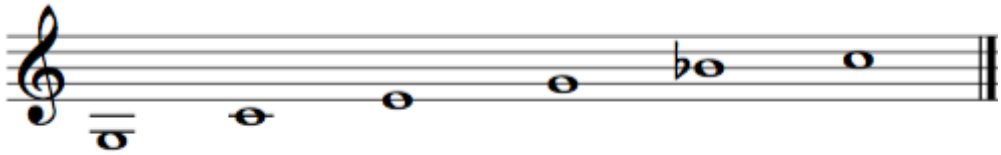
Szereg alikwotów oraz zróżnicowane możliwości i problemy wykonawcze na trąbce naturalnej spowodowały rozróżnienie dwóch oddzielnych rejestrów. Przytaczając tradycyjne nazewnictwo rejestrów wypracowane w praktyce wykonawczej korpusu trąbek, nazywano wydobywanie dźwięków podstawowych grą principal (określaną też mianem gry sygnałowo-fanfarowej), a wydobywanie dźwięków w górnym rejestrze – grą clarino. Różnica między tymi rejestrami wynikała z akustycznych właściwości trąbki, które w wymagały zasadniczo odmiennej metody gry. W praktyce wykonawczej przekładało się to na świadomie odrębny sposób artykulacji niskiego i wysokiego rejestru: aby osiągnąć efekt pełnego brzmienia w niskim rejestrze, stosowano twardą i ostrą artykulację, zaś w wysokim – artykulację miękką, pozwalającą na swobodne poruszanie się w rejestrze clarino. Zróżnicowanie rejestrów wynikało także z jeszcze innej właściwości, która nastręczała trębaczom sporo problemów wykonawczych: niski rejestr *principale* intonacyjnie był zawsze „za niski", a rejestr wysoki, poczynając od g^2 – „za wysoki". W celu dostrojenia i zniwelowania problemów artykulacyjnych starano się także zróżnicować artykulację; problemy uwidoczniały się najbardziej wtedy, kiedy grający musiał przechodzić w grze pomiędzy rejestrami. W praktyce wyglądało to następująco: w niskim rejestrze starano się utrzymać tę samą pozycję języka co w wysokim, inaczej zaś postępowano, wykonując pasaże czy wznoszące się pochody gamowe. Aby obniżyć intonacyjnie wysokie dźwięki, stosowano także artykulację z wysoką pozycją języka, jednak dodawano gardłową sylabę „huu" albo „haa", adekwatną do sposobu artykułowania niskich dźwięków[24]. Chcąc zniwelować różnice intonacyjne rejestrów, trębacze najczęściej dostrajali swoje instrumenty tak, aby głosy wysokie nastroić trochę niżej, a trąbki grające w niskim rejestrze strojono wyżej.

Pierwotne właściwości szeregu tonów naturalnych przyczyniły się także do dalszego rozdzielenia rejestrów trąbki – dzięki zastosowaniu zazębiających się skal istnieje jeszcze jeden tradycyjny rodzaj podziału rejestrów na trzy podstawowe rejestry. Taki podział podyktowany był sposobem zachowania charakterystycznego brzmienia i artyku-

[24] E. Tarr, *The Art of Baroque Playing,* vol. 1, Schott, Mainz 1999, s. 113.

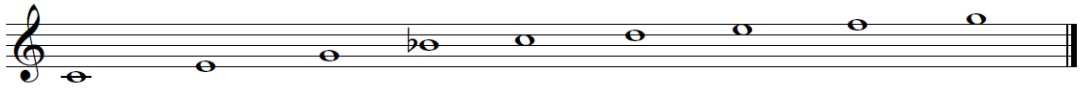
lacji. Został on ustalony na podstawie tradycyjnej XVII-wiecznej praktyki wykonawczej w odniesieniu do zachowanych kompozycji z udziałem dwóch bądź trzech trąbek. Najniższą skalę nazywano skalą polową (niem. *Feld*). Była ona podstawą brzmieniową, a w harmonicznym zestawieniu odpowiadała partii kotłów. Bardzo często kompozytorzy i muzycy ten rodzaj głosu trąbki określali jako *tocato, tugatto* bądź *touchette*[25]. Taki zapis umieszczony w głosie sugerował jednoznacznie charakter i sposób wykonania. Powszechnie przypuszcza się, iż partie w skali polowej wykonywali mało doświadczeni instrumentaliści, a czasem nawet uczniowie, skala polowa bowiem notowana była od dźwięku g do c^2.

Przykład nutowy 2. Dźwięki szeregu alikwotów wykorzystywane w partiach trąbek polowych



Wyższy rejestr nazywano zwyczajowo *principal* albo *principale.* Rozpiętość tej skali oscylowała pomiędzy dźwiękami c^1–g^2, choć często w kompozycjach nie przekraczała ona dźwięku c^2.

Przykład nutowy 3. Dźwięki szeregu alikwotów wykorzystywane w rejestrze principale



Najwyższym rejestrem w skali trąbki naturalnej jest omawiany rejestr clarino, cechuje go bowiem największa rozpiętość skali, sięgająca od c^2 do f^3. Charakterystyczne, miękkie i aksamitne brzmienie trąbki w tym właśnie rejestrze stało się impulsem do stworzenia sztuki clarino.

Jeszcze inny podział uwzględniający możliwości wykonawcze trąbki w odniesieniu do właściwości szeregu tonów naturalnych stosowano w tradycyjnej obsadzie trąbek używanych w korpusach trąbek. Każdy głos miał odrębną nazwę wynikającą z danego rejestru gry. Były to więc: głos *clarino*, który miał skalę od c^2 do c^3; *contrclarino* w skali od g^1 do g^2; głos *quinta*, nazywany też *sonata* oraz *principal* – obejmujący dźwięki c^1, e^1, g^1, c^2; głos *alto e basso*, grający jeden dźwięk c. Oprócz tych nazw stosowano jeszcze inne określenia, o czym można znaleźć wzmianki w źródłach historycznych. Trębacze

[25] B. Matusik, *Muzyka na trąbki i kotły. Historia i znaczenie zawodowej organizacji muzyków w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 52.

mieli dla poszczególnych głosów specjalne i tylko sobie znane nazwy: „Gdybyśmy zapytali zawodowych trębaczy o pochodzenie nazw, to wydaje mi się wątpliwe, czy umielibyśmy na to odpowiedzieć”[26].

Oto podział korpusu trąbek według Edwarda Tarra:

flatter – C;

basso grobstimme – c g;

vulgano, *tenor* – g c^1 e^1;

alto e basso – c^1 e^1 g^1 c^2;

principal, *quinta*, *sonata* – e^1 g^1 c^2 d^2 e^2;

clarinosecundae, *contrclarino* – g^1 c^2 d^2 e^2 f^2 g^2;

clarino, *primarius* – c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2 h^2 c^3.

Warto przyjrzeć się tłumaczeniom nie omawianych dotąd nazw: *flattergrob* oznacza „grubiański” lub, określając bardzo plastycznie, „głos trzpiotowato gruby”; *grobstimme* to „gruby”, „ciężki”, „grubiański”; *vulgano* – „wulgarnie”; *principal* – „podstawowy”.

W przedstawionym podziale korpusu trąbek nazwy głosów związane są z zakresem wydobywanych dźwięków. Oczywiste jest, że poszczególni trębacze mogli przekraczać te skale, szczególnie w środkowym i wysokim rejestrze; niestety, niski rejestr nastręczał wielu problemów wykonawczych związanych z całkowicie odmienną techniką zadęcia. Trębaczom grającym nawet w średnim rejestrze niezwykle duże trudności sprawiało przejście z dźwięku g na dźwięk c; w zasadzie była to granica oddzielająca rejestry. Aby osiągnąć pełną skalę tonów naturalnych, konieczne stało się rozgraniczenie między rejestrami i trębaczami, którzy specjalizowali się w grze tylko w wysokim albo tylko w niskim rejestrze.

1.4. Geneza i znaczenie terminu „clarino”

Termin „clarino” pojawia się w licznych opracowaniach teoretycznych, wydawnictwach naukowych, spotykany jest także w potocznych opiniach muzykologów, teoretyków muzyki i dyrygentów. Niestety, nader często bywa kojarzony z jakimś tajemniczym instrumentem, służącym do wykonywania wysokich, wyczerpujących partii trąbki, także wyposażonej w cudowny, tajemniczy ustnik. Przykładem takiego twierdzenia może być dość lakoniczna informacja dotycząca terminu „clarino”, zawarta w skądinąd znakomitym podręczniku Danuty Szlagowskiej *Muzyka baroku*: „Niewiele wiadomo również na temat innego, popularnego w czasach Bacha rodzaju trąbki zw. clarino. Z zachowanego z tamtych czasów portretu instrumentalisty lipskiego Gottfrieda Reichego

[26] E. Tarr, *Die Trompete*…, dz. cyt., s. 3.

wynika, iż był to niewielki instrument o czterokrotnie zwiniętej rurze łączącej czarę głosową z ustnikiem”[27]. Powyższy opis zaopatrzony został ilustracją, na której widnieje róg z dość charakterystycznym roztrąbem i typowym dla tego instrumentu ustnikiem. W rzeczywistości Reiche został sportretowany z trąbką, a nie z rogiem, o czym świadczy nawet pobieżna analiza budowy instrumentu przedstawionego na portrecie muzyka.

Rysunek 8. Portret Gottfrieda Reichego (1667–1734) autorstwa Eliasa Gottloba Haussmanna (1727), Stadtgeschichtliches Museum w Lipsku.

Źródło:http://listeningfromthebackrow.com/2013/10/22/j-s-bach-meets-gottfried-reiche/ [2.05.2015]

[27] D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Gdańsk 1998, s. 219.

Kolejne przykłady błędnego definiowania terminu „clarino” można znaleźć w pracy Józefa Pawłowskiego *Trąbka od A do Z*. Jest to najobszerniejsze i jak dotąd jedyne polskie opracowanie poświęcone historii i budowie trąbki. Niestety, autor nie ustrzegł się wielu błędów merytorycznych i nieścisłości. Na przykład w rozdziale zatytułowanym *Drogi rozwoju* pisze: „Zaznacza się podział na trębaczy umiejących wykonać partie wysokie oraz trębaczy wykonujących głosy niższe. […] Z podziałem tym wiąże się konieczność przystosowania instrumentów do osiągania wyższych lub niższych odcinków skali. Trąbkę przystosowaną do gry wysokiej nazwano clarino”[28]. Z pierwszym stwierdzeniem należy się zgodzić, natomiast z kolejnym już nie. Nasuwa się bowiem pytanie, co to znaczy „przystosowanie”? Niestety, autor nie wyjaśnia, na czym polega ów proces. Dalej Pawłowski zamieszcza następującą definicję: „W utworach XVII i XVIII w. najwyższe dźwięki realizowała wspomniana wyżej trąbka naturalna o nazwie clarino”[29]. Licznych, podobnie błędnych stwierdzeń i nieścisłości można doszukać się także w wielu innych pracach poświęconych instrumentoznawstwu.

Termin „clarino” zawsze oznaczał wysoki, prowadzący głos, a przede wszystkim styl i technikę wykonawczą elitarnie wyszkolonych trębaczy. Z całą pewnością nazwa ta nie odnosiła się do rodzaju instrumentu, na którym grali, lecz do wysokiego rejestru trąbki naturalnej. W niektórych ośrodkach muzycznych mianem clarino określano najwyższy głos w zespole trąbek.

Słowo „clarino” (lub „clarin”) wywodzi się najprawdopodobniej z łaciny. Utworzono je od łacińskiego przymiotnika *clarus* („jasny”). W połowie XVII w. pojęcie to zostało osadzone w niemieckiej tradycji muzycznej. W Italii natomiast spopularyzowały się nazwy *tromba* i *trombetta* oraz *soprano* na określenie wysokiego rejestru trąbki naturalnej w korpusach trąbek.

Zachowało się sporo przekazów historycznych świadczących o tym, że trąbki naturalne były popularne jeszcze przed okresem baroku. Jednak termin „clarino” pojawił się w piśmiennictwie stosunkowo późno, bo dopiero około 1561 r., kiedy to wspomniano o pochodzącym z Ambergu we Frankonii (w dzisiejszych Niemczech) trębaczu, który grał clarino. Z tymże miastem związana jest datowana na 1484 r. informacja, iż książę Ambergu przywiózł na wesele innego księcia kilku trębaczy, którzy wzbudzili zachwyt dzięki umiejętności wydobywania bardzo wysokich dźwięków ze swych instrumentów[30].

Pierwsza melodia zapisana w rejestrze clarino, nazwanym *claretta*, pochodzi z 1584 r., chociaż według przekazów historycznych utwory w wysokim rejestrze wykonywano już

---

[28] J. Pawłowski, *Trąbka od A do Z*, PWM, Kraków 1969, s. 30–31.

[29] J. Pawłowski, *Trąbka*…, dz. cyt., s. 30–31.

[30] H. J. Nidecker, *Von den Bläser Turmblasen*, Basel Volkslender, Basel 1971, s. 16.

sto lat wcześniej[31]. W 1614 r. Cesare Bendinelli użył określenia *claretto* w odniesieniu do tzw. trąbki starożytnej (*trombetta antiqua*)[32]. Jeszcze przed epoką baroku trębacze umiejący posługiwać się wysokim rejestrem byli zatrudniani przez możnych – na dworach i przy kościołach. Na przykład w 1460 r. dwór królewski w Innsbrucku kupił dwie trąbki, nazwane *clareten Trompeten*. Wspomina się także, iż na tym samym dworze w latach 1470–1510 było wielu muzyków grających na *clareto*[33]. Z 1480 r. pochodzi informacja, że w kościele Najświętszej Marii Panny w Lubece po raz pierwszy zostali zatrudnieni *Klarryter* – trębacze clariniści. Na początek XVI w. jest datowana wzmianka o Neuschelu – mistrzu z Norymbergi wykonującym trąbki *claretto* i puzony[34].

W najstarszym zachowanym do dziś traktacie poświęconym technice gry na trąbce – *Tuttal'arte della Trombetta* z 1614 r. – jego autor, trębacz Cesare Bendinelli[35], zamieścił bardzo precyzyjne określenia i przykłady dotyczące metod gry na trąbce oraz sposobu gry clarino. W całym swym dziele używa on w odniesieniu do instrumentu dwu określeń: *tromba* oraz *trombetta*. Traktat składa się wielu części uszeregowanych według przykładów ćwiczeń artykulacyjnych. Pierwsza część, zatytułowana *Principio del ricercar la trombetta et menar il barbozzo con far lena*, to zbiór ćwiczeń przewidzianych do gry w niskim rejestrze. Ćwiczenia te, oscylujące w ambitus od c^2 do c, zapisane są na przemian w kluczu sopranowym i tenorowym. Na szczególną uwagę zwraca część nosząca nagłówek *Questa son le voce del Clarino perfette*, zapisana w tessiturze od c^2 do a^2. Oddzielając w swoim dziele ćwiczenia i różnicując rejestry instrumentu, autor wykazuje odrębność rejestrów, a tym samym zwraca szczególną uwagę na odmienny sposób ich grania.

Z kolei Johann Ernst Altenburg w rozdziale zatytułowanym *Vom Clarinblasen* porównuje rejestr clarino do głosu dyszkantowego w muzyce wokalnej; w dalszej części mówi o melodii, którą gra się wysoko i jasno w drugiej oktawie szeregu dźwięków natural-

---

[31] L. Bloss, *Natural trumpet music and the modern performer*, praca magisterska, University of Akron 2012, s. 14.

[32] H. J. Nidecker, *Von den Bläser*…, dz. cyt., s. 18.

[33] H. L. Eichborn, *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894, Neudruck: Brass Press, Nashville 1973, s. 34.

[34] H. L. Eichborn, *Das alte*…, dz. cyt., s. 35.

[35] Cesare Bendinelli (ok. 1542–1617) urodził się w Weronie, w latach 1562–1567 był zatrudniony jako trębacz na dworze w Schwerinie. Od 1577 do 1580 r. należał do Cesarskiego Korpusu Trębaczy w Wiedniu. Od 1580 r. aż do śmierci pracował jako Obrister Trommeter na dworze w Monachium. Jest autorem najstarszej zachowanej metody gry na trąbce, w której znajduje się 300 sonat ceremonialnych na zróżnicowane zespoły trąbkowe oraz liczne przykłady ćwiczeń i rozwiązań pedagogicznych.

nych[36]. Dotyczy to więc oktawy dwukreślnej, a nawet pierwszych dźwięków oktawy trzykreślnej.

Wysoko zapisane frazy wymagały od trębacza odpowiednich umiejętności zadęciowych o dużej skali trudności i to właśnie z tego względu termin „clarino" oznaczał specjalną technikę wykonawczą wysokich tonów z górnej skali trąbki. Granie partii clarino było wielkim wyróżnieniem dla trębaczy, ale też i wyzwaniem z uwagi na skalę trudności wykonawczych. Wspomniany Altenburg tak o nich pisze: „Jest sprawą nadzwyczaj trudną znaleźć odpowiedni sposób przyłożenia ustnika do warg, a szczególnie trudne jest wykształcenie zadęcia i to w taki sposób, aby można było dzięki niemu uzyskać i kształtować odpowiednie brzmienie trąbki; na to nie ma jednak żadnej reguły"[37].

Z biegiem lat clariniści stali się bardzo poważaną i elitarną grupą zawodową. Zrzeszali się w cechy (bractwa), które dawały im zatrudnienie, ochronę, przywileje oraz ustalały zakres ich obowiązków. Czuwały też nad edukacją muzyków. Clarinistą można było zostać dopiero po siedmiu latach gry na trąbce, i to w wyniku pozytywnie zdanego egzaminu przed komisją złożoną z trzech mistrzów[38]. Cechy dbały o status społeczny trębaczy, występowały o nadawanie tytułów muzyka polowego, nadwornego, kameralnego czy koncertowego. Zabiegały też o status majątkowy trębaczy, początkowo bowiem clariniści mimo swoich wyjątkowych umiejętności byli źle wynagradzani. Świadczy o tym np. skarga trębacza clarinisty Hansa Goeskego z Wolfenbüttel z 1596 r., z której wynika, że nie dostał on wynagrodzenia za trzyletni (!) okres grania clarino[39]. Dopiero wraz z rozwojem tej sztuki trębacze stali się grupą mającą uposażenia najwyższe ze wszystkich muzyków. Zapewne z tych właśnie prestiżowych i finansowych powodów cechy zazdrośnie strzegły techniki grania w wysokich rejestrach. Do dziś zachowało się niewiele przekazów mówiących konkretnie o technice clarino, co podyktowane było zapewne systemem i sposobem kształcenia oraz tym, iż sztuka gry clarino stanowiła zjawisko, można rzec, powszechne, naturalne i oczywiste dla kompozytorów i samych wykonawców.

---

[36] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimileausgabe mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Frieder Zschoch, Leipzig 1972, s. 95.

[37] Cytat za E. Tarr, *The Art of Barouqe….*, dz. cyt., s. 94.

[38] H. J. Nidecker, *Von den Bläser…*, dz. cyt., s. 12.

[39] H. L. Eichborn, *Das alte…*, dz. cyt., s. 37.

Rozdział 2. Technika gry clarino na trąbce naturalnej w kontekście historycznej praktyki wykonawczej

2.1. Technika clarino w kontekście brzmienia

Od drugiej połowy XVII w. wraz z wzrostem znaczenia i wykorzystania trąbki zwiększało się także zapotrzebowanie na powszechne zastosowanie artystycznej techniki clarino. Począwszy od lat siedemdziesiątych XVII w. trąbka coraz częściej pojawiała się w kompozycjach nie tylko wokalno-instrumentalnych, ale także solowych i kameralnych. Używano jej w zespołach kameralnych o zróżnicowanej obsadzie, zaczęto ją również postrzegać jako instrument solowy odznaczający się walorami wirtuozowskimi. Wobec wzrostu popularności tego instrumentu sami trębacze musieli podjąć nowe wyzwania wykonawcze. Gra zespołowa i gra solowa wymagały innego podejścia do sposobu grania i kształtowania brzmienia. Sposób gry osadzony w tradycji wojskowych korpusów trębaczy znacznie odbiegał od wymogów gry kameralnej bądź solowej, zważywszy, iż kompozycje na pięć czy dziesięć trąbek zazwyczaj przeznaczone były do wykonywania na wolnym powietrzu.

W takich warunkach prawdopodobnie konieczne było użycie sporej dynamiki i twardej artykulacji o charakterze wojskowo-reprezentacyjnym. Tego rodzaju kompozycje zostały zawarte we wspomnianym wcześniej traktacie C. Bendinellego. Gra kameralna czy solowa wymagała natomiast całkowicie odmiennego podejścia do sposobu gry: tego typu wykonawstwo miało być ciche, czyste intonacyjnie i odznaczające się łagodnym brzmieniem. Takie użycie i postrzeganie trąbki powodowało, iż od lat siedemdziesiątych XVII stulecia na pierwszy plan w sztuce gry na trąbce zaczęła się wysuwać umiejętność finezyjnego prowadzenia melodii oraz delikatnego towarzyszenia głosowi ludzkiemu i innym instrumentom. Tak pisał o tym w swoim dziele Johann Ernst Altenburg: „[…] za wzór wszystkim instrumentom powinien służyć głos śpiewany, dlatego clarinista musi go naśladować i starać się ze swego instrumentu wydobywać tzw. cantabile”[40].

Stara technika przetrwała oczywiście w tradycyjnym wykonawstwie kompozycji wojskowo-reprezentacyjnych i sygnalizacyjnych; potocznie nazywana była grą polową. Termin ten odnosił się nie tylko do używanego rejestru trąbki, ale także do rodzaju brzmienia instrumentu w niskim rejestrze. Jak już wcześniej wspomniano, określany był on mianem principal. Drugą, przeciwstawną czy też może raczej uzupełniającą, była kunsztowna technika grania dźwięków wysokich – clarino. Ten podział wymagał oczywiście, aby wykonawcy różnicowali brzmienie i umiejętnie stosowali je w kontekście wykonywanych utworów. Zróżnicowanie stylu gry doskonale opisuje Altenburg. Wspomina on, że niemożliwe było granie wysokich dźwięków starą metodą zadęcia „z wydymaniem po-

[40] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 96.

liczków”[41]. Zwraca też uwagę na istotne elementy właściwego zadęcia, twierdząc, że każdy trębacz powinien posiąść umiejętność wytworzenia silnego strumienia powietrza, ciasnego zwarcia zębów i warg, aby osiągnąć dźwięk – delikatny i subtelny[42]. Szczególną uwagę warto zwrócić na zastosowanie zwarcia zębów, bowiem tego rodzaju technika praktycznie nie jest wykorzystywana we współczesnej grze na trąbce. Jednak w kontekście historycznej praktyki wykonawczej ma ona w połączeniu ze zróżnicowaną tradycyjną artykulacją ogromne znaczenie i zostanie opisana bardziej szczegółowo w dalszej części niniejszej pracy. Omawiane przez Altenburga elementy właściwego zadęcia zapewne nastręczały ówczesnym trębaczom wielu trudności, stąd też jednoznaczne stwierdzenie autora, że tylko właściwe ćwiczenie stanowi najlepszą receptę na sukces[43].

2.2. Rodzaje temperacji i wysokości strojów trąbki naturalnej, problemy intonacyjne

Czysta i doskonała intonacja w grze na trąbce naturalnej była poważnym wyzwaniem dla trębaczy w XVII i XVIII w. i jest nim nadal dla współczesnych wykonawców. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w kontekście muzyki kameralnej trębacz zwyczaj gra w towarzystwie muzyków używających innych instrumentów, np. skrzypiec, oboju, organów czy klawesynu. Współcześni trębacze grający na instrumentach historycznych nie są zgodni co do technik intonacji. Niektórzy nawet twierdzą, że w dawnych wiekach grano partie clarino na trąbce po prostu nieczysto. Część muzyków, np. David Staff, Paul Plunkett czy Graham Nicholson4, skłania się ku tezie, że trębacze „naciągali” dźwięki poprzez operowanie pozycją i ruchami języka w jamie ustnej – w ten sposób mogli podwyższać lub obniżać dźwięki. Wymagało to oczywiście użycia większej siły i energii podczas grania. Ta technika dostrajania była dla barokowych trębaczy prawdopodobnie tak naturalnym sposobem gry, że nie zajmowano się nią obszerniej w dziełach traktujących o technice gry clarino. Niezwykle ciekawą tezę wysuwa znakomity trębacz Jean-François Madeuf, twierdząc, że temperację instrumentów współgrających z trąbkami, najczęściej skrzypiec, wiol czy innych instrumentów z grupy *continuo*, należy świadomie dostosować do możliwości intonacyjnych trąbki[44]. Biorąc to właśnie pod uwagę należy pamiętać, że systemy temperacji stosowane na przełomie XVII i XVIII w. były nierównomierne. W porównaniu ze współczesnym, równomiernie temperowanym systemem nie każdy interwał był taki sam, stąd też istniały znaczne różnice między różnymi temperacjami.

---

[41] Tamże.

[42] Tamże.

[43] Tamże.

[44] Informacja udzielona przez J. F. Madeufa podczas rozmowy prywatnej z autorem niniejszej pracy.

Umiejętność właściwego wystrojenia trąbek jest jedną z podstawowych czynności w praktyce wykonawczej. Zwyczajowo w kompozycjach instrumentalnych bądź wokalno-instrumentalnych epoki baroku trąbka pojawiała się w kilku podstawowych zestawieniach: dwie trąbki najczęściej występowały w utworach kompozytorów włoskich, francuskich, angielskich, polskich, trzy trąbki wykorzystywali kompozytorzy niemieccy z okresu dojrzałego baroku, a pięć trąbek stanowiło charakterystyczną obsadę dzieł kompozytorów austriackich z przełomu XVII i XVIII w. Inną tradycją było obsadzanie trąbek w chórach bądź konsortach trąbek – ten rodzaj instrumentacji został już wcześniej omówiony, niemniej jednak właśnie gra zespołowa w jednorodnym zespole trąbek była podstawowym i nieodzownym elementem kształcenia i umiejętności właściwego dostrajania w dobie baroku.

Odnosząc rozumienie problemów związanych ze strojem trąbek do powszechnej obecnie praktyki, należy dokonać zasadniczego podziału na instrumenty używane współcześnie i na trąbki historyczne. Współczesna „trąbka barokowa" ma jeden, trzy lub cztery otwory intonacyjne, natomiast w oryginalnych trąbkach naturalnych z tego okresu nie było żadnego takiego otworu. Używanie instrumentów albo z otworami, albo bez nich wymaga osobnego opracowania i podjęcia nowych gruntownych badań, które zasadniczo wybiegają poza problematykę poruszaną w niniejszej pracy.

Aby opanować właściwą technikę gry na oryginalnym instrumencie barokowym czy też na używanej współcześnie „trąbce barokowej" z otworami, należy świadomie posługiwać się „historyczną" intonacją. Pierwszym i głównym aspektem pozostaje oczywiście tzw. strój „naturalny" trąbki w odniesieniu do historycznych temperacji. Problematyczna jest także kwestia nazewnictwa i terminologii, bowiem polskie piśmiennictwo dotyczące historycznych temperacji i sposobów ich strojenia jest bardzo ubogie[45]. Ponadto nie istnieje żadna praca teoretyczna poruszająca problem stroju i temperacji w odniesieniu do historycznych trąbek. M. Toporowski twierdzi, iż nieścisłości w terminologii i nazewnictwie wynikają z faktu używania przez muzyków nieprawidłowego określenia „strój nietemperowany" dla określenia wszelkich odmian strojenia niż równomierna temperacja. Proponuje zatem używać precyzyjnych terminów „system otwarty" i „system zamknięty"[46].

System otwarty to system dźwiękowy, który nie zamyka się w kole kwintowym, czego przykładem może być system oparty na czystych tercjach wielkich opowiadający strojowi mezotonicznemu ¼ komatu. Przykładami innych wariantów stroju mezotonicznego są np. strój mezotoniczny ⅕ komatu, który odpowiada podziałowi oktawy na 41

---

[45] M. Pilch, M. Toporowski, *Dawne temperacje, Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, red. M. Toporowski, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2014, s. 74.

[46] M. Pilch, M. Toporowski, *Dawne temperacje…*, dz. cyt., s. 74.

części, oraz ⅙ komatu z podziałem na 53 części. Tego rodzaje stroje posiadają przynajmniej jedną kwintę większą od czystej, co powoduje ich „niedomknięcie”.

System zamknięty to system, w którym redukcja kwint oraz innych interwałów zapewnia zamknięcie się koła kwintowego[47].

Najbliższym strojem opowiadającym naturalnym właściwościom trąbki jest stój naturalny inaczej nazywany skalą naturalną. Jest ona zbudowana w oparciu o czyste interwały, przede wszystkim o czystą akustycznie tercję wielką, oraz ich przewroty: tercję C – E, kwartę C – F, kwintę C – G oraz sekstę C – A. W tym systemie czyste będą również tercje małe E – G i A – C. Problem zaczyna się pojawiać w wypadku dźwięków D i H. Chcąc dostroić dźwięk D do G i do A, należy zastosować dwie różne wysokości dźwięku D[48]. Z tym rodzajem zależności trębacze spotykają się bardzo często, szczególnie w jednorodnych zespołach trąbkowych, gdzie normą jest operowanie czystymi tercjami oraz umiejętność dostrajania dźwięku D. Odnosząc skalę naturalną do muzyki przeznaczonej na instrumenty klawiszowe Toporowski twierdzi: „Usłyszenie akordu durowego zbudowanego wyłącznie z czystych tercji i kwint jest doświadczeniem niemalże mistycznym. Subiektywny odbiór i ocena muzycznej przydatności takiego akordu może być jednak różna; dla większości uprawianej przez nas muzyki kolor taki może okazać się po prostu monotonny i nużący”[49]. Zatem taki rodzaj stroju z powodzeniem znajdzie zastosowanie w muzyce renesansu bądź w konsorcie trąbek, gdzie zazwyczaj operuje się w obrębie jednej tonacji.

Stosowane w XVII w. temperacje otwarte wyraźnie opierały się na proporcjach wynikających z pochodów szeregu tonów naturalnych. Porównanie odmian temperacji mezotonicznej ze strojem trąbki naturalnej wydaje się najwłaściwsze, bowiem częstotliwości czystej tercji utworzonej przez czwarty i piąty składnik pochodu alikwotów, czyli dźwięki c^1–e^1, są w proporcji matematycznej 4:5. Zgodnie ze współczesnym systemem, w którym operuje się centami (setnymi częściami, gdzie 100 centów oznacza półton temperowany), miara ta wynosi 386,3 centa. Czysta tercja mała (e^1–g^1) opiera się na proporcjach 5:6, czyli wynosi 315,6 centa. Gdy porównamy te wartości z danymi wynikającymi ze stroju równomiernie temperowanego, typowego dla współczesnych fortepianów, otrzymamy odpowiednio 400 i 300 centów. Czyste tercje wielkie są zatem węższe niż w stroju równomiernie temperowanym (386,3 zamiast 400), zaś czyste tercje molowe są szersze o mniej więcej podobną odległość (315,6 zamiast 300)[50]. Tak więc

---

[47] Tamże, s. 75.

[48] Tamże, s. 63.

[49] Tamże, s. 64.

[50] E. Tarr, *The Art of Baroque Trumpet Playing*, t. 2, Schott, Mainz 2000, s. 6.

strojenie interwałów na trąbce naturalnej względem stroju równomiernie temperowanego jest niewłaściwe.

Według E. Tarra czynnikiem determinującym problematykę intonacji na trąbce barokowej, niezależnie od systemu historycznego stroju, jest umiejętność spojrzenia na interwał tercji. Tarr twierdzi także, iż najwłaściwsze dla trąbki są odmiany temperacji mezotonicznej. System średniotonowy można było spotkać w wielu organach jeszcze w połowie XVIII wieku, zatem należy poważnie wziąć go pod uwagę w kompozycjach sakralnych. Również dla kompozycji drugiej połowy XVII w. najbardziej odpowiednie są temperacje mezotoniczne ¼, ⅕, czy ⅙ komatu. Jednak na dzieła z kręgu muzyki operowej i kantatowej początku XVIII w. powinno się spojrzeć z innej perspektywy. M. Toporowski twierdzi, iż dla temperacji zamkniętych, preferowanych w pierwszej połowie XVIII w., w tonacjach operujących małą liczbą znaków przykluczowych priorytetem było użycie bardzo dobrych, bliskich czystej tercji wielkich. W bardziej odległych tonacjach stosowano tercje szersze, a nawet pitagorejskie, które zazwyczaj łagodzono przez czyste akustycznie kwinty. Osiągano to przez pomniejszanie niewielkiej liczby kwint i pozostawienie pozostałych kwint czystych. Takie podejście pozwala na stosunkowo łatwą współpracę instrumentów klawiszowych z innymi instrumentami w najczęściej używanych tonacjach[51], czego przykładem jest chociażby trąbka.

Często dyskusja na temat właściwości poszczególnych temperacji pomija fakt, że artysta musi być świadomy konieczności dopasowania środków muzycznych do danej temperacji. Jak twierdzi Toporowski, w ten sposób „można sprawić, że w subiektywnym odbiorze (decydującym dla percepcji koncertu jako całości) gorzej brzmiące tonacje staną się ekspresyjnym atutem”[52].

Możliwości dostrajania trąbek są oczywiście większe niż instrumentów klawiszowych, ma to jednak swoje dalsze konsekwencje. Oznacza to w praktyce, że podczas gry, szczególnie gdy używa się dwóch lub trzech trąbek, trzeba być nieustannie świadomym funkcji każdego dźwięku w akordzie, który on współtworzy. Chcąc zatem w odniesieniu do współczesnej praktyki wykonawczej świadomie posługiwać się „naturalnym”[53] strojem trąbki, należy nabrać umiejętności postrzegania i słyszenia czystych interwałów, z czystymi tercjami na czele. W praktyce wykonawczej trzeba ściśle koncentrować się na tonach kombinowanych (ton kombinowany to trzeci dodatkowy dźwięk, słyszalny jako suma częstotliwości dwóch zagranych dźwięków). Częstotliwość tonu kombinowanego jest różnicą między dwoma zagranymi dźwiękami, stąd właśnie pochodzi

---

[51] M. Pilch, M. Toporowski, *Dawne temperacje*…, dz. cyt., s. 112.

[52] Tamże, s. 114.

[53] Należy rozróżnić pomiędzy skalą naturalną a strojem trąbki naturalnej, który wynika z jej właściwości akustycznych.

jego nazwa. Szczególnie w zestawieniu dwóch trąbek tony kombinowane pojawiają się w każdym zagranym interwale.

Edward Tarr podaje następującą praktyczną zasadę określania tonów kombinowanych podczas gry: „jeśli dwie zagrane nuty pasują do triady durowej, ton kombinowany zwykle będzie toniką”[54]. Reguła ta, nazywana zasadą toniczną, oznacza, że ton kombinowany C zawsze zabrzmi jednocześnie przy dźwiękach c^1–e^1 (pryma i tercja w akordzie C-dur), c^1–g^1 (pryma i kwinta) oraz e^1–g^1 (tercja i kwinta). Istnieje jednak wyjątek: gdy seksta zabrzmi z toniką na górze, np. e^1–c^2, wtedy tonem kombinowanym będzie dźwięk g. Najmniejsze rozbieżności w wysokości granych dźwięków powodują znaczne różnice w brzmieniu tonów kombinowanych.

Na początku XVIII w. zaczęto dopatrywać się wad temperacji nieregularnych. Zwracano bowiem uwagę na spore trudności we współpracy instrumentalistów grających na instrumentach dętych z muzykami grającymi na instrumentach klawiszowych. Trudności te potęgowane były często także różnicą wysokości a^1; w wielu ośrodkach organy strojone były najczęściej w Chortonie, a pozostałe instrumenty w Kammertonie.

Z trąbką barokową są związane dwa rodzaje wysokości stroju: Chorton i Kammerton. Zgodnie z opisem Altenburga Chorton w brzmieniu jest o cały ton wyższy niż Kammerton[55]. W dalszej części opisu autor ten dodaje, iż brzmienie Chortonu jest bardziej donośne i świeże niż Kammertonu. Oto zestawienie obu wysokości stroju według Altenburga[56]:

Kammerton: C cis D Es E F fis G as A B h;

Chorton: B h C des D Es E F ges G as A.

Tak więc zapisane przykładowo jako pierwsze c^2 w stroju kamertonowym brzmi w stroju chortonowym jako b^1 itd. W swoim zestawieniu Altenburg zaznacza, że najczęściej używane były tonacje zapisywane wielką literą. Z Chortonem związane jest pojęcie trąbek chortonowych, które brzmiały o cały ton wyżej od kamertonowych. Ponadto Altenburg zaznacza, że trąbki chortonowe przeznaczone były do wykonywania bardzo różnorodnych kompozycji – od utworów wojskowych, poprzez *principale* aż do *clarino* w muzyce koncertowej[57].

Na przełomie XVII i XVIII w. do zmiany i regulowania stroju trąbki używano tzw. krąglików i nasadek. Michael Praetorius w swym traktacie *Syntagama musicum* podaje

---

[54] E. Tarr, *The Art of Baroque*…, dz. cyt., s. 5.

[55] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 84.

[56] Tamże, s. 84.

[57] Tamże, s. 85.

informację, iż powszechnie używano trąbek, które mogły być przedłużane lub użyte z krąglikami[58]. Niewątpliwie dalszym krokiem usprawniającym zmianę wysokości stroju trąbek naturalnych było zastosowanie tzw. nasadek. Jak pisze Altenburg, „są to proste, krótkie mosiężne rurki, za pomocą których można obniżyć strój trąbki. Gdy wkładamy te nasadki jedna w drugą, obniżamy coraz bardziej brzmienie instrumentu. Jednak przez zestawienie ze sobą zbyt wielu nasadek trąbka staje się nieporęczna i niewygodna w użyciu, dlatego też do większego obniżania brzmienia (a tym samym przestrajania instrumentu) służą krągliki, które są zgięte w krąg [*zirkelförming*] lub owalne [*krummgebogen*]"[59]. Tak więc do przestrajania trąbki naturalnej w sąsiednie tonacje służyły tzw. krągliki, a nasadki pełniły funkcję elementu korygującego wysokość stroju w bardzo wąskim zakresie. Zatem powszechną praktyką było zmienianie stroju trąbki za pomocą krąglików; nader często przestrajano np. trąbkę francuską (in F), gdy potrzebna była do utworów w tonacji Es-dur, jak również trąbkę D, którą przestrajano do C.

Podobnie jak wypracowano sposoby na obniżenie brzmienia trąbek naturalnych, tak również znaleziono metodę podwyższania go o jeden ton: wkładano do czary głosowej trąbki drewniany tłumik w kształcie kielicha, z wydrążonym w środku, cylindrycznym kanałem. Ten zabieg dawał efekt zarówno podwyższenia stroju, jak i wytłumienia dźwięku. Pierwszym kompozytorem, który zaproponował użycie trąbki z tłumikiem, był Claudio Monteverdi, o czym świadczy jego przypis umieszczony na partyturze opery *Orfeusz* (*L'Orfeo*; 1607).

2.3. Rodzaje i sposoby artykulacji

Kolejnym zagadnieniem wykonawczym charakteryzującym technikę clarino i mającym zasadniczy wpływ na sposób wydobycia dźwięku była zasada naśladowania głosu ludzkiego. Dzięki odpowiedniej technice gry połączonej ze zróżnicowanym doborem właściwych sylab trębacze uzyskiwali z jednej strony łatwość gry od strony technicznej, z drugiej zaś, nawiązując do stylu wokalnego, osiągali pożądaną estetykę brzmienia, konieczną do odpowiedniej interpretacji fraz i motywów korespondujących z głosem wokalnym.

Wrażenie podobieństwa brzmienia trąbki w wysokich rejestrach do głosu ludzkiego starano się osiągnąć za pomocą stosowania zróżnicowanych środków wykonawczych i wyrazowych, niejako imitując na instrumencie popisowe motywy koloraturowe czy też liryczne. Aby uzyskać taki efekt, stosowano przede wszystkim specjalny sposób zróżnicowanej artykulacji dźwięków, co w przypadku trąbki było bardzo specyficzne i odnosiło się tylko do barokowej techniki gry. Sposób ten polegał na tym, iż w pochodach ósemek bądź szesnastek artykułowano je poprzez wymawianie na przemian sylab twardych i miękkich, co dawało podwójne grupowanie szybkich pasaży i w efekcie

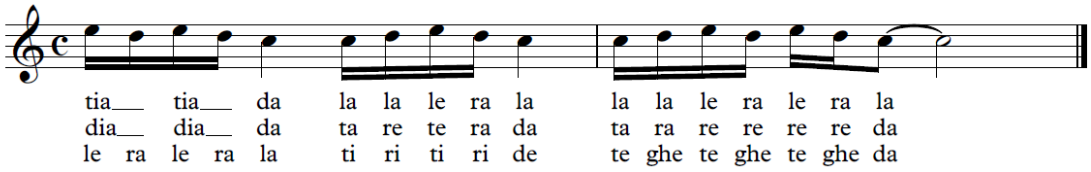
---

[58] Cyt. za: E. Tarr, *Die Trompete*…, dz. cyt., s. 40.

[59] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 83.

miękką i śpiewną artykulację. Doskonale ilustruje to fragment dzieła Girolamo Fantiniego *Modo per Imparare a sonare di Tromba* z 1638 r[60]. Autor ten, w swoim czasie uznany i ceniony wirtuoz trąbki, już w początkowej części swojego traktatu, zatytułowanej *Modo di battere la lingua puntata in diversi modi*, podaje przykłady użycia artykulacji.

Przykład nutowy 4. Girolamo Fantini, fragment przykładu zróżnicowanej artykulacji ze zbioru *Modo per Imparare a sonare di Tromba*

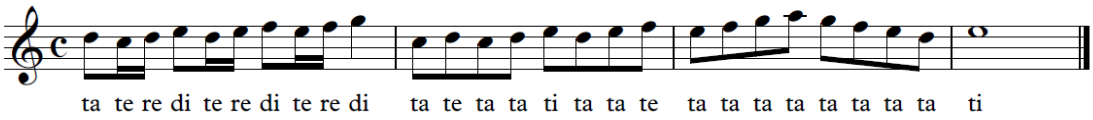


Źródło: E. Tarr, *The Art of Baroque Trumpet Playing*, t. 1, Mainz 1999, s. 116.

W przykładzie nutowym 4 do interwałów granych w dół odnosi się połączenie sylaby „ti" ze śpiewną samogłoską „a", gdzie „ti" jest pod względem charakteru mocniejsze aniżeli „a". Takie zestawienie sylab pozwala na bardzo precyzyjne przechodzenie z dźwięku na dźwięk, dzięki czemu uzyskuje się wrażenie artykulacji wokalnej. Ten rodzaj artykulacji odnosi się do wolnego tempa o charakterze lirycznym. W odniesieniu do szybszego tempa autor proponuje użycie bardziej miękko brzmiących sylab „dia" – „dia" – „da" bądź „ta" – „ra" – „te" – „re" – „da". Z kolei dla tempa szybkiego autor poleca użycie sylab pozwalających na zastosowanie bardziej ruchliwego i precyzyjnego „języka": „lera" – „lera" – „la" bądź „teghe" – „teghe" – „da"[61].

W kolejnym przykładzie Fantini proponuje zestawić całą jakby serię sylab w ósemkowych motywach wznoszących się: „ta" – „te" – „re" – „di", gdzie oparciem są twarde sylaby – pierwsza „ta" i trzecia „re", zaś „te" i „di" stanowią jakby ich uzupełnienie[62].

Przykład nutowy 5. Girolamo Fantini, fragment przykładu zróżnicowanej artykulacji ze zbioru *Modo per Imparare a sonare di Tromba*



Źródło: E. Tarr, *The Art of Baroque Trumpet Playing*, t. 1, Mainz 1999, s. 116.

---

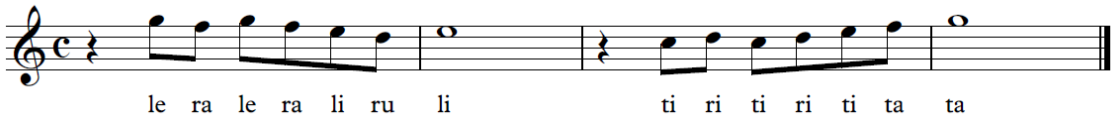
[60] E. Tarr, *The Art of Baroque…*, dz. cyt., s. 111.

[61] Tamże, s. 116.

[62] Tamże.

Z kolei szybkie przebiegi w ruchu sekundowym były według Fantiniego grane zwyczajowo legato bądź artykulacją zbliżoną do legato. Przedstawione przez autora zróżnicowane sylaby pozwalają na jednoznaczne stwierdzenie, iż w wysokim górnym rejestrze regułą było granie wznoszących się grup dźwięków z zastosowaniem ułożenia języka w najwyższej pozycji, z przemienną artykulacją dostosowaną do tempa wykonania. Aby uzyskać w wolnym tempie przy motywach opadających należycie brzmiące dźwięki, Fantini zaleca użycie sylab „la" – „la" – „le" – „ra", a dla szybszego tempa wykorzystanie sylab „teghe" – „teghe" bądź „ti" – „ri".

Przykład nutowy 6. Girolamo Fantini, fragment przykładu zróżnicowanej artykulacji ze zbioru *Modo per Imparare a sonare di Tromba*



Źródło: E. Tarr, *The Art of Baroque Trumpet Playing*, t. 1, Mainz 1999, s. 116.

Dzieło Fantiniego zawierające proponowaną przez niego artykulację jest jednym z najstarszych tego rodzaju opracowań teoretycznych. Niestety, do naszych czasów nie przetrwało żadne opracowanie z przełomu XVII i XVIII w. dotyczące techniki artykulacji na trąbce. Problemy artykulacyjne i wykonawcze poruszył dopiero w 1795 r. Johann Ernst Altenburg. Autor ten, którego w sztuce gry clarino kształcił ojciec, był niewątpliwie jednym z ostatnich clarinistów. Wspominał, że gdy wrócił z wojny siedmioletniej do Niemiec w 1763 r., sztuka clarino zanikała i odchodziła w zapomnienie. Altenburg zmuszony był podjąć pracę jako organista w Bitterfeld i tam zmarł 14 maja 1801 r.[63]. Za wiarygodnością sposobu gry przedstawionego przez Altenburga niezbicie przemawia fakt, iż niespełna 120 lat wcześniej podobnie do problematyki artykulacji podchodził Fantini.

Zajmując się samą techniką gry, Altenburg uwzględnia wiele ważnych szczegółów związanych z praktyką wykonawczą, różnorodne rodzaje artykulacji, takie jak *detache, legato* czy układanie się dźwięków w grupy rytmiczne. Proponuje, aby pochody albo fragmenty oparte na łamanych trójdźwiękach czy skoki interwałowe wykonywane były zazwyczaj jednorodną artykulacją zbliżoną do staccato[64]. W celu zwiększenia wyrazistości artykulacji Altenburg proponuje stosowanie naprzemienności nut mocnych i słabych, grupowania poprzez zmienianie natężenia siły brzmienia: fp, fp itd., co ilustruje przykład nutowy 7. Była to zresztą powszechnie stosowana i szeroko opisywana w źródłach praktyka.

---

[63] Tamże, s. 47.

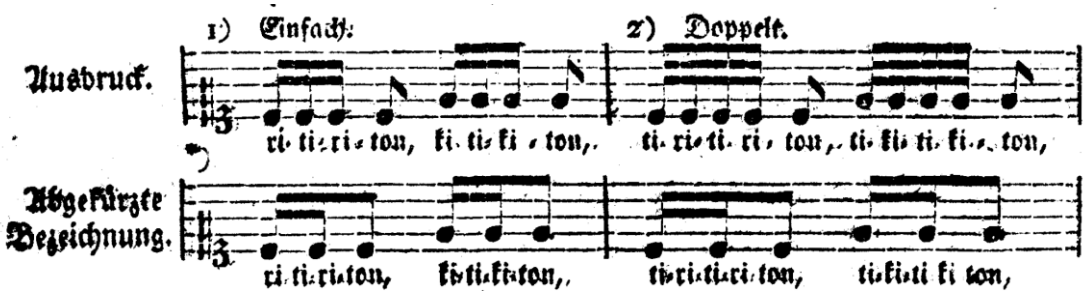
[64] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 97.

Przykład nutowy 7. Przykład mocnych i słabych dźwięków według J. E. Altenburga

Źródło: J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimileausgabe mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Frieder Zschoch, Leipzig 1972, s. 97.

Według Altenburga zróżnicowaną artykulację powinno się także stosować w dźwiękach repetowanych, używając „pojedynczej" bądź „podwójnej" artykulacji, którą w świetle współczesnej metodyki można zaklasyfikować jako artykulację wspomagającą. Nierzadko bowiem, gdy stosuje się szeregi repetowanych nut i używa jednorodnej artykulacji, dochodzi do napięć języka. Zastosowanie na przemian sylab twardych i miękkich w połączeniu z naprzemiennością nut mocnych i słabych powoduje odprężenie mięśni języka, dzięki czemu znacznie polepsza się jego skuteczność. Prezentowany przez Altenburga zapis odnosi się do grania dźwięków pisanych w dolnym i średnim rejestrze. Należy go wyjaśnić następująco: grając pojedyncze staccato, wykonawca wymawia cztery sylaby: „ri" – „ti" – „ri" – „ton" albo „ki" – „ti" – „ki" – „ton", zaś grając podwójne – wymawia sylaby „tiri" – „tiri" – „ton" albo „tiki" – „tiki" – „ton".

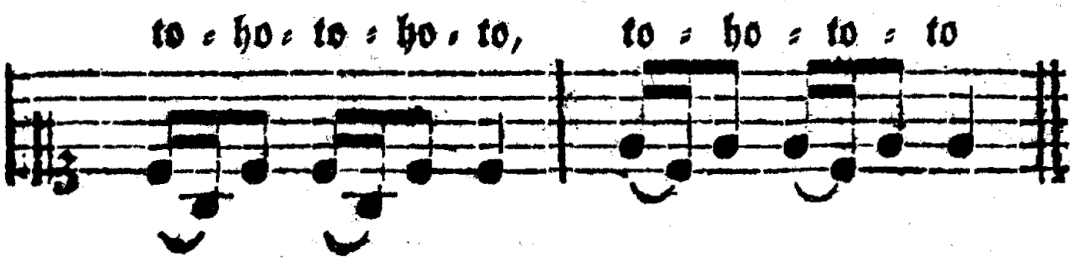
Przykład nutowy 8. Jeden z przykładów artykulacji z dzieła Johanna Ernsta Altenburga



Źródło: J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimileausgabe mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Frieder Zschoch, Leipzig 1972, s. 92.

W przykładzie odnoszącym się do niskiego rejestru Altenburg proponuje użycie, podobnie jak w wyższym rejestrze, spółgłoski „t", jednakże wraz z samogłoską „o". Użycie samogłoski „o" pozawala na utrzymanie języka w wysokiej pozycji, dzięki czemu wymusza przepływ powietrza pomiędzy dźwiękami.

Przykład nutowy 9. Artykulacja w rejestrze principale według J. E. Altenburga



Źródło: J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimileausgabe mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Frieder Zschoch, Leipzig 1972, s. 93.

Kolejną pozycją teoretyczną, która wyczerpująco przedstawia problematykę historycznej artykulacji i praktyki wykonawczej, jest traktat Johanna Joachima Quantza *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* z 1752 r. Dzieło to stanowi pierwszą w historii niemieckojęzyczną szkołę gry na instrument dęty. Gdy porówna się traktat Quantza z opracowaniami autorstwa Altenburga i Fantiniego, szczególnie od strony użycia artykulacji, można doszukać się wielu analogii. Quantz nie tylko dokładnie przedstawił na przykładach muzycznych rodzaje artykulacji, ale również opatrzył je niezwykle starannym i wyczerpującym opisem. Jego zasady dotyczące artykulacji są zbieżne z twierdzeniami zawartymi w dziełach Fantiniego i Altenburga. Ponadto bardzo precyzyjnie wyjaśnił od strony fizjologii problematykę aparatu zadęcia. Dzięki współczesnej wiedzy o aperturze zadęcia trąbkowego i jej porównaniu z dziełem Quantza (napisanej z przeznaczeniem na flet), jednoznacznie można stwierdzić, iż opisał on technikę gry identyczną z aperturą języka na trąbce opracowaną dopiero w XXI w. przez V. Puskhareva. Niestety taki rodzaj rozumienia sposobu gry na trąbce nie jest jeszcze powszechnie i świadomie używany przez trębaczy. Za uniwersalnością metody Quantza, w której doszukiwać się można także prawideł sztuki clarino, przemawia fakt, iż autor ten, będąc miejskim muzykiem w Merseburgu, nie tylko zetknął się ze sztuką clarino, ale również sam był trębaczem miejskim: „Podczas nauki w Merseburgu młody Quantz nauczył się grać na wielu rodzajach instrumentów, skrzypcach, wiolonczeli, violi da gamba, kontrabasie, flecie podłużnym, oboju, fagocie, trąbce, kornecie, puzonie i waltorni. […] Jednak największe sukcesy Quantz osiągał w grze na oboju, trąbce i skrzypcach”[65]. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że dzięki znajomości gry na trąbce i skrzypcach ten młody muzyk zaznajomił się ze stylem włoskich i niemieckich kompozytorów drugiej połowy XVII w., w tym Heinricha Ignaza Franza von Bibera[66].

---

[65] J. J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2012, s. XI.

[66] J. J. Quantz, *O zasadach…,* dz. cyt., s. XI.

Quantz w rozdziale VI swego traktatu, zatytułowanym *O użyciu języka w grze na flecie*, przedstawia trzy rodzaje artykulacji, poprzedzając jej przykłady niezwykle trafnym komentarzem: „Język jest narzędziem, dzięki któremu można ożywić dźwięk […]. Artykulacja językiem jest niezbędna przy tworzeniu muzycznej wypowiedzi […]”[67]. Trafnie i z dużą dozą znajomości tematu opisuje też kwestie techniczne i stylistyczne związane z artykulacją. Konkludując, odnosi się również do kwestii estetycznych oraz do teorii afektów, z którą sposób wydobycia dźwięku jest mocno związany: „Dlatego to właśnie jego [języka – przyp. T. Ś] [zadaniem] jest ożywianie namiętności we wszystkich rodzajach utworów, zarówno wzniosłych, jak i smutnych, radosnych czy pełnych spokoju”[68]. Postrzeganie artykulacji w tym kontekście jest bardzo ważnym aspektem ówczesnej praktyki wykonawczej, nie tylko na flecie, ale także na trąbce czy innych instrumentach dętych.

Autor wyszczególnia trzy rodzaje artykulacji, odnosząc ich użycie do tempa. Pierwsza sylaba „ti” bądź „di” odnosi się do wolnego tempa, w którym „ti” powinno być stosowane dla dźwięków krótkich, a „di” należy stosować wtedy, kiedy wymagana jest miękka artykulacja („gdy dźwięki mają charakter przyjemny i są dłużej wytrzymywane”[69]). W dalszej części Quantz precyzuje dość szczegółowo sposób wymawiania i zastosowania sylab w odniesieniu do kształtowania słupa powietrza. Zauważa także, iż nie sposób opisać wszystkich różnic między sylabami „ti” i „di”. Charakteryzując je, zaznacza, iż występuje więcej pośrednich sposobów ich wymawiania pomiędzy ostrą a łagodną artykulacją[70].

Dla tempa umiarkowanego i szybkich figuracji Quantz proponuje użycie połączonych sylab „tiri”, jednocześnie w kontekście kształtowania frazy zaznacza, iż w połączeniu „tiri” akcent pada na drugą sylabę; „ti” jest w brzmieniu krótkie, a „ri” długie. Stąd też w grupowaniu szesnastek należy używać „ri” przy dźwiękach przypadających na mocną część taktu, a „ti” – na słabą[71]. Trzecim rodzajem artykulacji proponowanym przez Quantza dla bardzo szybkich pochodów gamowych i figuracji jest zestawienie sylab w słowo „did’ll”, określane jako „artykulacja podwójnym językiem”[72]. Charaktery-

---

[67] Tamże, s. 62.

[68] Tamże.

[69] Tamże, s. 63.

[70] Tamże, s. 65–66.

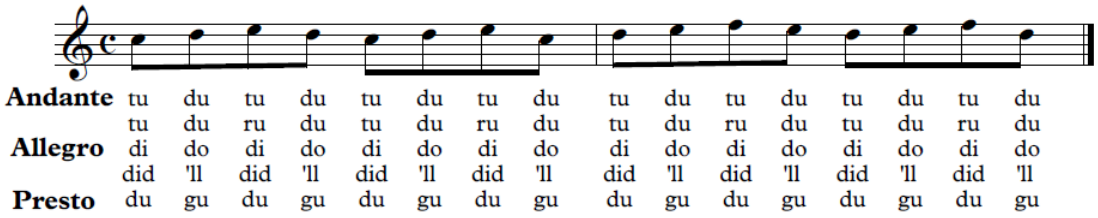
[71] Tamże, s. 67.

[72] Tamże, s. 68.

styczną cechą tego rodzaju artykulacji jest kładzenie akcentu na pierwszej sylabie, którą Quantz zaleca stosować na „nutach dobrych”[73].

W celu przedstawienia historycznej artykulacji i uszeregowania jej w zależności od tempa dokonano syntezy wszystkich jej rodzajów opisanych w traktatach Fantiniego, Quantza i Altenburga (zob. przykład nutowy 10).

Przykład nutowy 10. Tabela syntezy historycznej artykulacji według Paula Plunketta



Źródło: P. Plunkett, *Technical and Musical Studies for the Baroque Trumpet*, Musikverlag Spaeth/Schmid, Herrenberg-Kuppingen 1995, s. 11.

Oddzielnym zagadnieniem, ściśle powiązanym ze sposobem wydobycia dźwięku, które nastręczało trębaczom nie lada trudności, były problemy z wykonywaniem tryli. Fantini porusza od strony technicznej wykonawstwo ornamentów, rozróżniając technikę wykonania *groppo* od tryla: „Groppo powinno być grane przy użyciu końcówki języka, a tryl siłą klatki piersiowej; powinien być uderzany mięśniami gardła oraz dopasowany do wszystkich nut na instrumencie[74]. Altenburg nie wspomina o sposobie ich wykonywania od strony technicznej, podkreśla jedynie, że należy zwracać szczególną uwagę na to, aby „zaatakowanie było precyzyjne i jednakowe”[75]. O wykonawstwie tryla dużo informacji przekazuje Georg Daniel Speer w swym dziele *Unterricht der musicalischen Kunst* z 1687 r. Uważa on, że „dobre i długie tryle, które wykonuje się za pomocą poruszania żuchwą, są niezbędne do prawidłowego posługiwania się trąbką. […] Do tryli dobrych i długich, a wykonywanych za pomocą drgającego i trzęsącego się podbródka, trzeba przywyknąć”[76].

Tryle mogły być wykonywane na wszystkich tonach naturalnych w oktawie dwukreślnej; zazwyczaj rozpoczynano od nuty wyższej, szczególnie w muzyce powstałej po ro-

---

[73] Tamże, s. 69.

[74] Cyt. za: Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721*, Frits Knuf, Buren, 1988, s. 84.

[75] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 116.

[76] D. Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfache musikalisches Kleeblatt*, Edition Peters, Leipzig 1974, s. 21, tłum. autora.

ku 1700. Od strony technicznej wykonawstwo tryli jest bardzo podobne do sposobu artykułowania dźwięków z użyciem sylab: język opierający się o dolne zęby powinien być rozluźniony, zrelaksowany i nienapięty; poprzez popychanie końcówką języka dolnej wargi przy równoczesnym ruchu szczęki osiągamy szybką zmianę dźwięków. Niezwykle istotnym odczuciem podczas wykonywania tryli jest zachowanie stałego słupa powietrza pomiędzy wykonywanymi dźwiękami, z jednoczesnym odczuwaniem szybkiego strumienia powietrza na końcu języka.

2.4. Formowanie języka oraz jego znaczenie w kształtowaniu dźwięku w wysokim rejestrze trąbki

Omawiając historyczne sposoby artykulacji, należy uwzględnić jeszcze jeden ważny aspekt praktyczny, który stanowi podstawę zrozumienia historycznej artykulacji na trąbce. We współczesnej technice gry właściwe formowanie języka jest pomijane; ogranicza się rolę języka jedynie do narządu tworzącego artykulację, odpowiedzialnego tylko za początek dźwięku. W większości współczesnych metodyk nie jest także poruszana problematyka współdziałania języka i nagłośni w procesie tworzenia dźwięku w wysokim rejestrze trąbki. Analizując pod tym kątem trzy historyczne traktaty, bez wątpienia można stwierdzić, iż ich autorzy w pełni zdawali sobie sprawę z konieczności i ważności kształtowania aparatu gry przy uwzględnieniu współdziałania nagłośni i pozycji języka. Jednakże Altenburg czy Fantini nie opisywali tego procesu od strony fizjologii, ale odnosili się do niego, proponując świadome użycie charakterystycznych sylab, co oczywiście wpływało na kształt języka i nagłośni. Quantz natomiast z wielką dbałością o szczegóły anatomiczne i praktyczne doskonale opisuje zależność pozycji języka i nagłośni. Połączenie informacji przedstawionych przez Fantiniego i Altenburga oraz dokonanie ich syntezy przez pryzmat traktatu Quantza (który doskonale znał technikę gry na trąbce) pozwoli zrekonstruować od strony warsztatowej oraz historycznej praktyki wykonawczej barokową sztukę gry w wysokim rejestrze na trąbce.

Fanitini nie opisuje bezpośrednio sposobu czy samego rodzaju kształtu ułożenia języka, proponuje jednak zastosowanie dość zróżnicowanej artykulacji, określając proponowane ćwiczenia jedynie terminem *la lingua puntata*[77]. Różnicując artykulację ze względu na rejestr, zachowuje początkową spółgłoskę „t", „l" bądź „d" i jednocześnie zmienia w sylabie samogłoskę „a", „o" bądź „i". Gdy zanalizujemy cały szereg sylab przedstawionych przez Fantiniego, możemy dostrzec zasadniczą prawidłowość, a mianowicie, że w niskim rejestrze pojawia się w sylabach samogłoska „o", w średnicy „a" bądź „e", zaś w najwyższym – samogłoska „i". Takie zastosowanie samogłosek w oczywisty sposób wpływa na kształt języka, który ze względu na rejestr albo opada, albo przy wysokim rejestrze unosi się ku górze podniebienia.

---

[77] E. Tarr, *The Art of Baroque*…, dz. cyt., s. 116.

Podobnie ten rodzaj użycia języka opisywał Altenburg, jednoznacznie twierdząc, że to właśnie język bierze zasadniczy udział w tworzeniu niejednokrotnie skomplikowanej gry w wysokich rejestrach: „Pracą języka jest to nazywane dlatego, że nie można tego inaczej nazwać, albowiem przez wymawianie krótkich sylab do ustnika powstaje coś w rodzaju uderzenia, które w efekcie daje pożądane dźwięki. Takie uderzenie języka bywa różnego rodzaju i jest ono inne w tzw. pojedynczym, a inne w podwójnym staccato, i powstaje za pomocą wymawiania różnych sylab. Nie mam wątpliwości, że ujawnienie tej tajemnicy nie przyniesie nikomu szkody”[78]. W rozdziale zatytułowanym *Die Zunge* Altenburg praktycznie rozgranicza jedynie dwie samogłoski: „o” dla niskiego rejestru oraz „i” dla wysokiego, nic nie wspominając o kształcie języka[79].

Niezwykle trafne stwierdzenia dotyczące profilowania języka można znaleźć w dziele Quantza. Zwraca on szczególną uwagę na kształt języka i znaczenie jego użycia w zależności od rejestru: „w niskim jak i wysokim rejestrze należy używać języka tak, jak używa się warg i brody”[80]. W ten sposób potwierdza jednoczesne użycie szczęki i pracy języka, które w połączeniu z wymawianiem sylab odpowiedzialne są za różnicowanie rejestru. W dalszej części rozwija swoje twierdzenie następująco: „grając gamę w kierunku wznoszącym się od najniższego dźwięku do najwyższego, należy umieścić język […] z końcówką podkręconą w stronę podniebienia. Podczas [wykonywania] najniższych dźwięków […] należy znacznie rozszerzyć usta”[81]. Proponuje więc, aby idąc w wysoki rejestr, zmieniać kształt języka poprzez formowanie go blisko podniebienia. W innym miejscu dalszą pracę aparatu gry opisuje następująco: „Podczas gry […] dźwięk kształtuje się za pomocą ruchu warg. [Wszystko] zależy od stopnia ich otwarcia podczas wdmuchiwania powietrza do otworu zadęciowego”[82]. Chociaż Quantz posługuje się terminem „ruch warg” i proponuje otwarcie ust przy schodzeniu w dolny rejestr, to jednak należy to jednoznacznie odnieść do ruchu opadającej szczęki.

W procesie kształtowania pozycji języka, wypowiadania sylab, niezwykle ważną rolę odgrywa także inna część aparatu zadęciowego, a mianowicie nagłośnia. Quantz bardzo precyzyjnie opisuje działanie tego narządu w kontekście kształtowania słupa powietrza: „Niski dźwięk powstaje, gdy rozszerzy się otwarcie tchawicy za pomocą odpowiednich mięśni […]; im niższy [dźwięk], tym bardziej otwarta tchawica. Wyższy dźwięk powstaje, gdy zwęzi się otwarcie tchawicy za pomocą innych mięśni”[83]. Należy wyjaśnić,

---

[78] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 92.

[79] Tamże, s. 94.

[80] J. J. Quantz, *O zasadach gry*…, dz. cyt., s. 63.

[81] Tamże, s. 64.

[82] Tamże, s. 43.

[83] Tamże.

iż przez działanie tchawicy autor ten rozumie czynność nagłośni, czyli narządu, w którym znajdują się struny głosowe. Quantz użył zapewne zwyczajowej, ogólnie przyjętej w XVIII w. nazwy tego organu. W rozdziale czwartym swego traktatu Quantz, charakteryzując współdziałanie nagłośni i pozycji języka, posługuje się przykładem zaczerpniętym z techniki wokalnej i tym samym potwierdza podobieństwo gry na instrumentach dętych do techniki wokalnej. Podobnego porównania, zresztą zapewne nie tylko w kwestii estetycznej, używa Altenburg, pisząc: „za wzór wszystkim instrumentom powinien służyć głos śpiewany, dlatego clarinista musi go naśladować i starać się ze swego instrumentu wydobywać tzw. cantabile”[84]. Quantz idzie w swoich rozważaniach jeszcze dalej, zwraca bowiem szczególną uwagę na to, aby podczas gry nie osiągać wyższego rejestru poprzez zwiększanie siły zadęcia, lecz czynić to poprzez „naciąganie” brody i warg. Należy to jednoznacznie rozumieć jako ruch języka i szczęki. W dalszej części swego dzieła słusznie twierdzi, iż pod tym względem flet przypomina głos ludzki. Podkreślając tę zależność w kontekście, oczywiście, głosu męskiego, pisze: „Istnieją dwa rodzaje głosu: piersiowy i falsetowy. W tym drugim, kiedy tchawica ulega większemu niż zwykle zwężeniu, można, bez wysilania się, zaśpiewać nieco więcej nut w wysokim rejestrze, niż byłoby to możliwe za pomocą rejestru piersiowego”[85]. Następnie wyjaśnia, iż rejestr piersiowy jest naturalnym rodzajem głosu adekwatnym do mowy, falset zaś, który „zaczyna się tam, gdzie kończy się rejestr piersiowy”[86], jako głos nienaturalny znajduje zastosowanie w śpiewie. Niezwykle trafny i drobiazgowo wyjaśniający zależność między pozycją nagłośni a kształtowaniem wysokiego rejestru jest kolejny cytat z traktatu Quantza: „Chociaż krtań staje się węższa i dłuższa za każdym razem, kiedy wchodzi się w wysoki rejestr głosem piersiowym, podczas [śpiewu] falsetowego ulega ona znacznie większemu ściśnięciu i utrzymuje się to w wysokim rejestrze. Powietrze nie wypływa z płuc silniej, lecz raczej szybciej”[87].

Przedstawione poglądy trzech teoretyków, a zarazem czynnych muzyków mają zasadnicze znaczenie dla zrozumienia techniki clarino. Ich analiza od strony historycznej praktyki wykonawczej w kontekście współczesnej wiedzy o technice gry na instrumentach dętych pozwoli dokonać gruntownej syntezy sposobu gry na trąbce w epoce baroku. Informacje podane przez Fantiniego i Altenburga odgrywają tu kluczową rolę, opierają się bowiem na przekazywanej ustnie tradycji, która w XVII i XVIII w. była podstawą kształcenia trębaczy. Niektóre opisy techniki gry mogą wydawać się niezrozumiałe bądź niemożliwe do odtworzenia. Dopiero ich synteza i porównanie z informacjami zawartymi w dziele Quantza pozwalają na pełny ogląd problemów związanych z techniką clarino.

---

[84] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 96.

[85] J. J. Quantz, *O zasadach gry*…, dz. cyt., s. 49.

[86] Tamże, s. 50.

[87] Tamże.

2.5. Synteza historycznej sztuki clarino i formowanie dźwięków w wysokim rejestrze trąbki w świetle współczesnej praktyki wykonawczej

Opisywane przez osiemnastowiecznych teoretyków elementy aparatu gry – gardło, język, wargi, żuchwa – i ich wspólne zależności, rozpatrywane w kontekście fizjologii i praw fizyki, pozwalają współczesnemu muzykowi na lepsze zrozumienie i omówienie kwestii osiągania dźwięków w wysokim rejestrze trąbki. Autorzy wielu znanych współcześnie metodyk gry na trąbce wyjaśniając problematykę osiągania wysokiego rejestru na tym instrumencie, często poruszają jedynie problem pracy warg bądź umieszczenia ustnika na wargach. Często odnoszą się tylko do kwestii wadliwego zadęcia jako pracy samych warg. Pod tym właśnie względem apertura języka bywa niestety często mylona z procesem artykulacji. W dziełach Altenburga czy Fantiniego nie znajdujemy żadnej informacji o samych wargach i ich ułożeniu, zaś podane przez tych autorów przykłady sylab dowodzą, iż mieli oni inne podejście do tych zagadnień niż twórcy niektórych dzisiejszych metodyk. Należy bowiem świadomie połączyć sposób artykulacji z kształtem języka i jednoczesnym formowaniem się nagłośni. Jako pierwszy w XX stuleciu wszystkie elementy prawidłowego operowania językiem i nagłośnią, o których wspominali Fantini, Altenburg czy Quantz, opisał od strony fizjologii i zasad fizyki słynny tubista Arnold Jacobs. Charakteryzując aperturę języka w kontekście aparatu gry, Jacobs sięga do powstałego na początku XVIII w. prawa mechaniki płynów, odkrytego przez szwajcarskiego matematyka Daniela Bernoullego. Jego równanie, ogłoszone w 1738 r., znalazło zastosowanie w wielu dziedzinach nauki, m.in. posłużyło do sformułowania reguły sprężania powietrza odnoszącej się do działania aparatu oddechowego u śpiewaków czy muzyków grających na instrumentach dętych[88]. W aparacie gry gardło (łac. *pharnyx*), nagłośnia (łac. *epiglottis*) oraz język i usta tworzą niejako rurę, czyli przewężenie Bernoullego. W momencie, gdy słup powietrza płynący z gardła napotyka nasadę języka, zaczyna wzrastać w gardle ciśnienie, następnie powietrze natrafia na uformowany język, położony delikatnie na dolnych zębach i zawinięty lekko ku podniebieniu, wtedy w jamie ustnej zaczyna również wzrastać ciśnienie, które wychodząc przez szczelinę pomiędzy zębami a językiem, pobudza wargi do grania. Obniżając tym samym pozycję języka razem ze szczęką, zmniejszamy ciśnienie panujące w jamie ustnej i tym samym możemy osiągnąć niższy dźwięk. Z kolei zaś kiedy zaczynamy ściągać szczękę przy jednoczesnym podwyższeniu pozycji języka, ciśnienie w jamie ustnej będzie wzrastać, dzięki czemu możliwe stanie się uzyskanie wyższych dźwięków. W efekcie cofnięcia języka bądź niewłaściwego jego formowania powstaje powszechne u trębaczy, którzy mają problemy z wysokim rejestrem, uczucie zaciskania się dźwięku w oktawie trzykreślnej. Uczucie to jest niczym innym jak brakiem prze-

---

[88] B. Frederiksen, J. Taylor, *Arnold Jacobs: Song and Wind* (*Śpiewać i Dmuchać*) tłum. Ł. Michalski, skrypt i tłumaczenie do użytku prywatnego, Bydgoszcz 2001, s. 127.

pływu w wargach powietrza o wysokim ciśnieniu. Reasumując, w grze na trąbce język powinien być używany jako narzędzie skupiające, nie jako wentyl służący do zatrzymywania słupa powietrza. Jeśli zaś podawane powietrze zostanie sprężone znacznie wcześniej aniżeli nadejdzie chwila rozpoczęcia dźwięku, to musi być ono jakoś utrzymywane z dala od aparatu zadęcia – albo przez zamykanie językiem (cofanie), albo przez napinanie i zamykanie nagłośni.

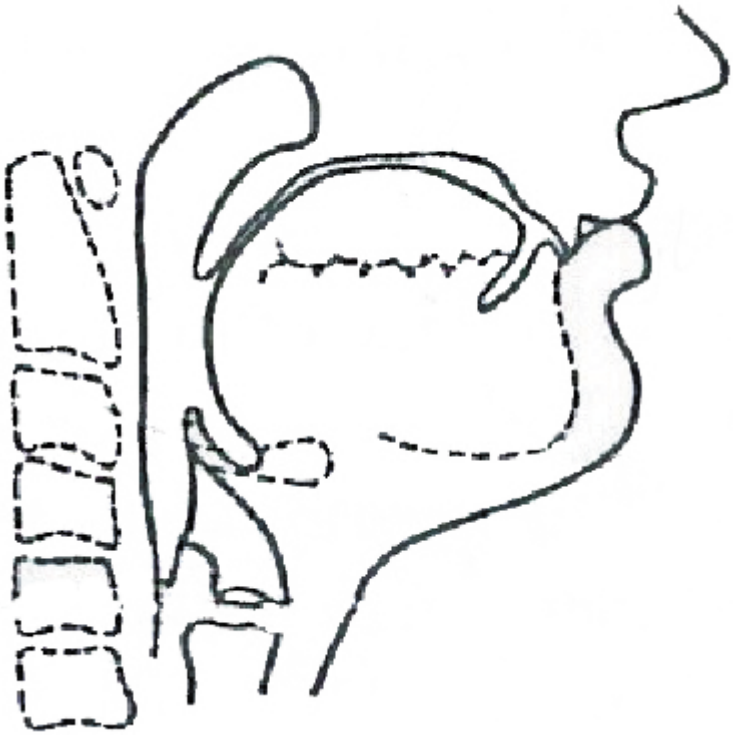
Zablokowanie słupa powietrza językiem może spowodować szorstki bądź nieprecyzyjny początek dźwięku oraz zmusza do nadmiernego wysiłku podczas grania w wysokim rejestrze. Dużo poważniejszym problemem jest to, że przy jednoczesnym cofnięciu języka i zamknięciu nagłośni może wystąpić zjawisko nazwane przez Jacobsa próbą Valslava[89]. Polega ono na tym, że zamknięte gardło pozwala ciśnieniu powietrza z płuc niejako popychać przeponę w dół klatki piersiowej. Efektem tego jest mały dźwięk, charakteryzujący się brakiem brzmienia w wysokim rejestrze, bądź całkowite przerwanie słupa powietrza.

Proponowane przez Fantiniego i Altenburga sylaby w zależności od wykonywanego rejestru odnosiły się bezsprzecznie do takiego uformowania języka, aby miał on za zadanie skupianie i formowanie słupa powietrza, a nie jego blokowanie. Jednoczesne wymawianie otwartych samogłosek, takich jak „o", „a", „i", pozwalało właściwie formować język przy równoczesnym kształtowaniu pozycji nagłośni na wzór techniki wokalnej.

Zamieszczone poniżej rysunki ukazują rodzaje kształtu i formowania języka z uwzględnieniem jego znaczenia dla sposobu gry na trąbce. Na rysunku 9 język jest w stanie spoczynku, mięśnie są naturalnie rozluźnione. Na rysunku 10 przedstawiono podstawową pozycję jego kształtowania, adekwatnego do pozycji stosowanej podczas gry: przednia część języka znajduje się przy zębach i jest lekko wygięta wzdłuż górnych zębów i podniebienia.

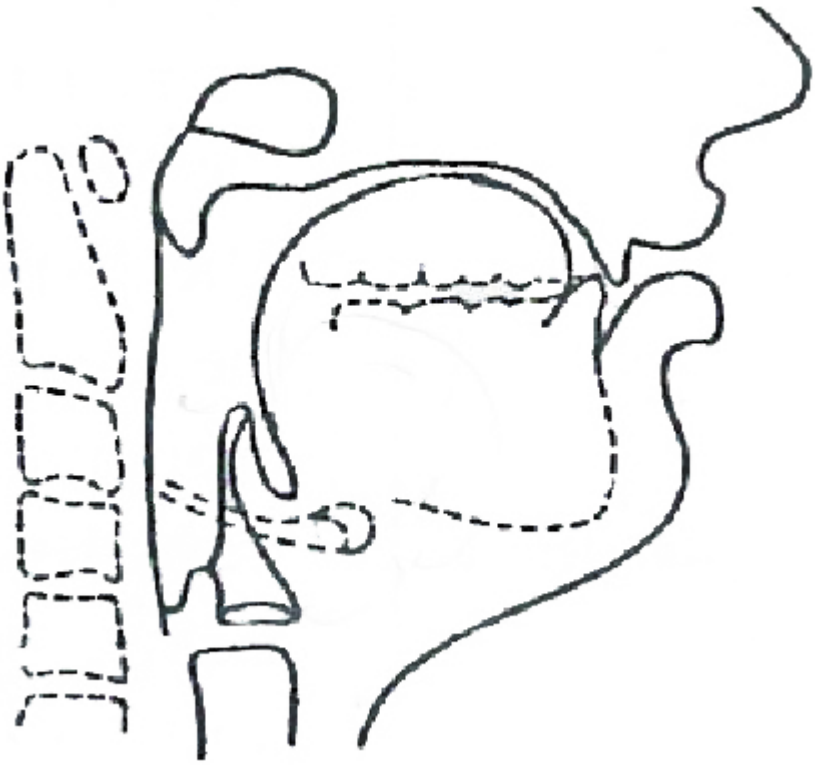
[89] B. Frederiksen, J. Taylor, *Arnold Jacobs: Song and Wind*, dz. cyt., s. 129.

Rysunek 9. Język i aparat oddechowy w stanie spoczynku



Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 7.

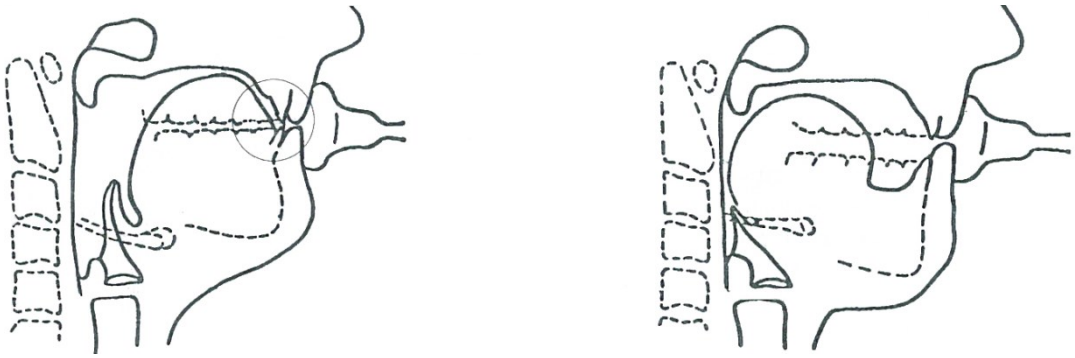
Rysunek 10. Kształtowanie pozycji języka stosowanej podczas gry



Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 7.

Jak już wcześniej wspomniano, częstym uczuciem u trębaczy, którzy mają problemy z grą w wysokim rejestrze, jest wrażenie zaciskania się dźwięku bądź całkowita niemożność jego wydobycia. Jest to wywołane niewłaściwym położeniem języka przy jednoczesnym znikomym wydychaniu powietrza. Cofnięty trzon języka zamyka przepływ powietrza i powoduje natychmiastowe usztywnienie mięśni gardła i żuchwy. Efektem braku przepływu słupa powietrza jest niemożność wprawienia warg w drgania, przy jednoczesnym wrażeniu silnego zaciskania bądź nadmiernego spinania warg grającego. Ponadto cofnięty język powoduje także automatyczne cofnięcie się żuchwy i naruszenie pozycji posadowienia ustnika na wargach.

Rysunek 11. Z lewej – właściwe kształtowanie pozycji języka, z zaznaczonym miejscem, w którym skupia się słup powietrza; z prawej – nieprawidłowe kształtowanie, z cofniętym językiem i zamkniętą nagłośnią



Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 8.

Tego rodzaju niewłaściwe kształtowanie języka zostało współcześnie opisane przez rosyjskiego wirtuoza trąbki, Vladimira Pushkareva. Potwierdził on w swojej metodyce, że twarde wymawianie samogłosek przy jednoczesnym napinaniu mięśni języka powoduje także naruszenie aparatu gry; proponuje więc, podobnie zresztą jak Quantz, wymawianie brzmiących (otwartych) samogłosek[90]. Na rysunku 12 zaprezentowano pozycję języka przy twardo wymawianych samogłoskach.

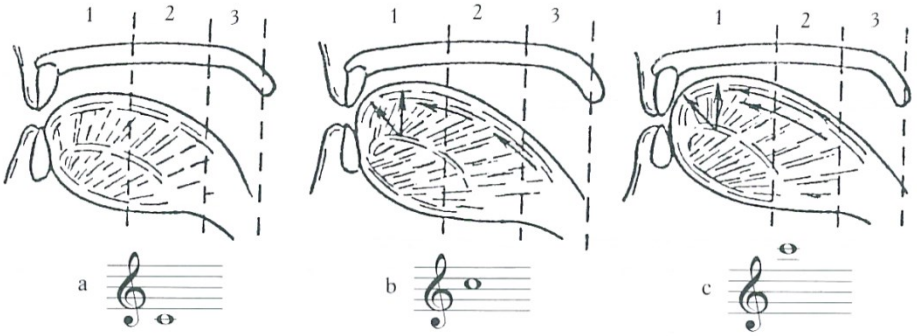
Rysunek 12. Ułożenie języka i nagłośni podczas wymawiania „twardych" samogłosek „ a" „o" „y"

Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 9.

[90] V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 9.

Aby uzyskać brzmiące, otwarte samogłoski, należy uformować język przy dolnych zębach, zawijając jego zakończenie lekko w kierunku górnych zębów i podniebienia. Według Fantiniego i Altenburga samogłoska „o" jest właściwa dla niskiego rejestru, dla dźwięków pomiędzy c–g^1, samogłoska „a" jest pomocna przy środkowym rejestrze, c^1–c^2, zaś samogłoska „i" jest odpowiednia dla wysokiego rejestru clarino, c^2–e^3.

Rysunek 13. Ułożenie języka w zależności od wykonywanego rejestru; cyframi oznaczono poszczególne części języka, które biorą udział w jego formowaniu: 1) przód, czubek języka, 2) środek języka, 3) trzon, nasada języka



Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 39.

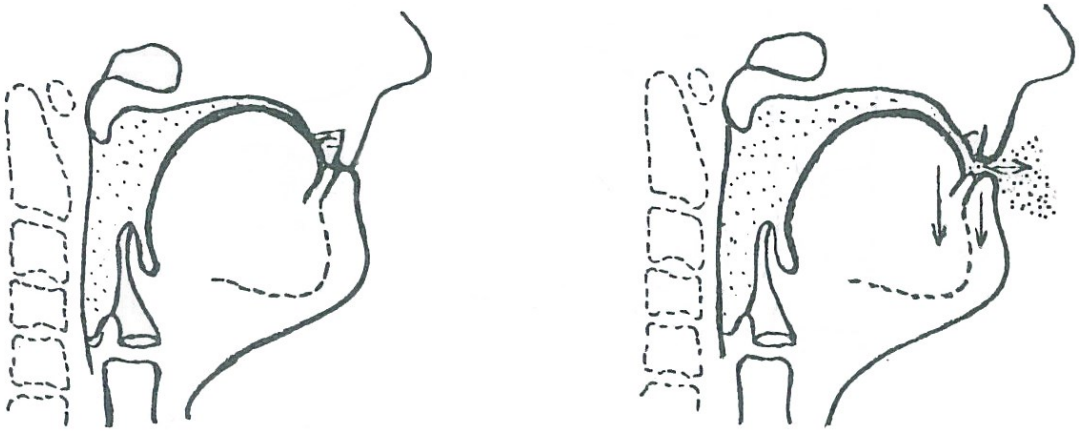
Przednie formowanie języka należy w praktyce rozumieć jako stałe utrzymywanie jego zakończenia tuż za dolnymi zębami. Aby zmieniać rejestr, np. zagrać melodię w dół, trzeba język utrzymać w jednolitym kształcie, wymawiając sylabę adekwatną do niższego rejestru, przy jednoczesnym lekkim rozwarciu dolnej szczęki. Z kolei w celu uzyskania dźwięków brzmiących wyżej należy formować język w stronę podniebienia i górnych zębów, przy jednoczesnym zwieraniu szczęki. Jeśli zatem chcemy skutecznie posługiwać się rejestrem clarino, musimy w świadomy sposób nabrać umiejętności posługiwania się wysoką pozycją języka.

Omawiając ułożenie języka przy kształtowaniu dźwięku w rejestrach wykorzystywanych na trąbce naturalnej, nie można zapomnieć o właściwym rozumieniu procesu artykulacji. Wielu trębaczy i metodyków uważa, iż w przypadku trąbki istnieje zjawisko artykulacji opisywane jako „atak języka". Jest ono często tłumaczone jako ruch całego języka, który ma wykonać jakby rodzaj uderzenia: cofając cały język, trzeba samą końcówką uderzać o krawędź górnych zębów. Jeśli dokonamy syntezy informacji podanych przez Fantiniego, Altenburga i Quantza, to z łatwością dostrzeżemy, że takie rozumienie tej kwestii jest błędne. Quantz z właściwą sobie precyzją jednoznacznie stwierdza, iż nie należy odciągać języka: „Niektórzy [fleciści] wykorzystują sposób artykulacji polegający na umieszczaniu języka między wargami i wytwarzaniu dźwięku poprzez jego odciąganie. Uważam to za złe. Metoda ta przeszkadza w wydobyciu pełnego okrągłego i męskiego dźwięku, zwłaszcza w niskim rejestrze; ponadto język zostaje również zmuszony do wykonywania intensywnych ruchów w przód i w tył, co uniemożliwia grę

w szybkim [tempie]”[91]. Pisze też, że w celu nadania dźwiękowi właściwego wyrazu muzycznego zarówno w wysokim, jak i w niskim rejestrze „należy używać języka tak, jak używa się warg i brody”[92]. Taki opis jednoznacznie dowodzi, iż ruch języka przy artykulacji powinien być tożsamy z ruchem szczęki. A zatem należy używać języka tak, aby jego aktywność nie zaburzała słupa powietrza.

Zastosowanie historycznej artykulacji omówionej w traktatach Fantiniego i Altenburga należy rozumieć jako wykonanie jednoczesnego ruchu języka i szczęki, ukierunkowanego jako rozwarcie żuchwy, a w odczuciu język ma podążać za ruchem szczęki. To rozwiązanie sprawia, że można z powodzeniem i z łatwością zmieniać rejestry trąbki, a sama artykulacja będzie niezwykle skuteczna, szczególnie w wysokim rejestrze. Taki właśnie sposób artykulacji zastosował w swojej metodyce Vladimir Pushkarev, bardzo szczegółowo opisując działanie języka we współczesnej praktyce wykonawczej. Metoda zaproponowana przez Pushkareva jest identyczna z opisywanymi przez Fantiniego i Quantza. Stanowi ona niezbity dowód na uniwersalność barokowej techniki gry na trąbce. Rysunek 14 unaocznia, jak od strony technicznej powinien wyglądać początek dźwięku na trąbce. Przy wdechu nosem utrzymujemy język przy dolnych i górnych zębach, jednocześnie lekko odczuwając podniebienie, zaś przy wydechu język razem ze szczęką opada zaledwie 3 mm, otwierając swobodny przepływ powietrza do warg, przy jednoczesnym wypowiadaniu sylaby „ti”.

Rysunek 14. Sposób wydobycia dźwięku przy jednoczesnym opadnięciu języka, szczęki i warg



Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 16.

Konkludując, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt wykonawczy. Przy wielu odmianach stosowanych sylab oraz przy różnorodności artykulacji – pojedynczej bądź podwójnej – zachodzą zasadnicze różnice w wymowie sylab. Szczególnie wymowa samogłosek otwartych jest problematyczna, np. w języku włoskim samogłoski „o”

[91] J. J. Quantz, *O zasadach gry*…, dz. cyt., s. 63.

[92] Tamże, s. 63–64.

bądź „i” są wymawiane bardzo miękko. Niestety język polski ze swoją twardą wymową nie najlepiej się do tego nadaje, dlatego należy posiąść umiejętność wymawiania i artykułowania sylab w językach, którymi posługiwali się autorzy cytowanych dzieł. Aby uniknąć znacznych problemów z tym związanych, trzeba stosować historyczną artykulację tak, by sam czubek języka był lekko oparty o dolne zęby. Takie położenie sprawi, iż artykułowanie sylab odbywać się będzie tylko samym końcem języka, w kierunku górnych zębów i podniebienia. W efekcie cały język wraz z jego trzonem będzie nieruchomy, a jedynie jego końcówka weźmie udział w procesie artykulacji. Stabilność języka i jego formowanie w przedniej pozycji bezpośrednio przyczyni się do stałego odczuwania słupa powietrza w aparacie gry i sprawi, że wysoki rejestr trąbki będzie łatwy i efektowny w grze.

Rysunek 15. Sposób kształtowania języka w najwyższym rejestrze trąbki oraz oznaczone miejsce, które jest odpowiedzialne za artykulację (cały język jest stabilny, a tylko jego końcówka jest odpowiedzialna za początek dźwięku)

Źródło: V. Pushkarev, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000, s. 20.

Rozdział 3. Aria z koncertującą trąbką – geneza i symbolika

Przejawem wzrastającego znaczenia sztuki clarino w ciągu XVII wieku są licznie powstające kompozycje kameralne z udziałem trąbki, której kompozytorzy powierzają coraz bardziej wirtuozowskie partie. W drugiej połowie stulecia zyskuje popularność aria z trąbką obligato – efektowna odmiana gatunku, wchodząca w skład utworów wieloczęściowych (opery, oratoria, kantaty) lub tworzona jako samodzielna kompozycja. Połączenie głosu ludzkiego i trąbki pozwala wniknąć głębiej w zagadnienia estetyki brzmienia i rozwiązań technicznych związanych z techniką clarino przez odniesienie do warstwy słownej. Determinuje ona określony charakter (afekt) utworu, bezpośrednio wpływający na sposób umuzycznienia tekstu. Zastosowanie trąbki wiąże się tu z określonymi rodzajami afektów, a ich ujęcie muzyczne jest w równym stopniu świadectwem kunsztu wokalnego epoki, jak i możliwości technicznych i interpretacyjnych korespondującego z głosem instrumentu, wskazując na ścisłe powiązanie estetyki śpiewu i gry na trąbce. To właśnie powiązanie jest przedmiotem niniejszej pracy, w której sztuka clarino pokazana jest na przykładzie wyboru arii z koncertującą trąbką. Pochodzą one z twórczości kompozytorów przełomu XVII i XVIII wieku pozostających we włoskiej orbicie stylistycznej i poprzedzają powszechnie znane, „klasyczne" osiągnięcia Johanna Sebastiana Bacha czy Georga Friedricha Händla.

Aria z koncertującą trąbką pojawia się najpierw we włoskich operach około roku 1640[93]. Genezy tej odmiany gatunku można jednak doszukiwać się znacznie wcześniej. Według Ellen Rosand wiąże się ona z naśladowaniem w muzyce odgłosów wojennych czy bitewnych; Claudio Monteverdi określił styl wyrażający tego rodzaju afekty *stile concitato*[94]. Należy podkreślić, iż trąbki w bardzo jeszcze ograniczonym zakresie zaczęły się pojawiać właśnie w operach Francesca Sacratiego, Francesca Cavallego i Claudia Monteverdiego. W pierwszych dekadach XVII wieku nie używano ich natomiast w ariach. Arie związane treściowo z wojną czy walką operowały wprawdzie odpowiednią motywiką, najczęściej o charakterze fanfarowym lub eksponującą szybkie repetycje dźwięków, ale te jednoznacznie „trąbkowe" motywy naśladowane były przez instrumenty smyczkowe, a często również przez głos wokalny. Tworzono zatem pewnego rodzaju iluzję, odwołując się do powszechnie znanego idiomu kojarzonego z trąbką, ale nie wykorzystując samego instrumentu. Imitację dźwięku trąbki zastosowano na przykład w arii *Suona d'intorno la fiera tromba* z napisanej w 1641 r. opery *La finta pazza* Francesco Sacratiego. Do momentu powstania jego opery *Il Giasone* w 1649 r. co najmniej jedna taka aria musiała, zgodnie z ówczesnymi wymogami, znaleźć się w każdej

---

[93] E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 329.

[94] E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century*…, dz. cyt., s. 330.

operze weneckiej[95]. Najprawdopodobniej właśnie z takich prostych fanfar militarnych rozwinęła się w operach drugiej połowy XVII wieku aria z trąbką. Chociaż w wykorzystujących trąbkę ariach z tego okresu dominowała tematyka batalistyczna o charakterze patetycznym bądź heroicznym, to jednak uwypuklano także metaforyczne znaczenie walki jako wojny emocji czy choćby walki o miłość. Na przykład we wspomnianej już operze Sacratiego *Il Giasone* pojawia się duet o charakterze batalistycznym, w którym dwoje kochanków walczy o swoją miłość[96].

Od drugiej połowy XVII stulecia styl arii z trąbką został zaadaptowany do ukazywania jeszcze większej różnorodności emocji i afektów – od radości, w przypadku której figuracje trąbki wzmagały uroczysty nastrój, poprzez wzniosłość i heroizm, aż do zemsty czy zazdrości, często przywołujących obrazy walki i zmagań emocjonalnych. Tego rodzaju afekty znalazły się np. w arii Rodopa z opery *Le fortune di Rodope e Damira* Pietra Andrei Zianiego z roku 1657[97]. Tematyka wojenna oraz symbol walki miłosnej przewijają się także w innych operach z tego okresu, w których motywy trąbkowe występują nie tylko w recytatywach czy ariach, ale także w sinfoniach, np. w operze *Il Medoro* Francesca Lucia (1658).

Pierwsze arie z trąbką mogą się wydawać mało wyraziste z uwagi na prostą, zwrotkową budowę i obsadę składającą się wyłącznie z głosu, trąbki i continuo. Natomiast już w operach z lat 1660–1670 trąbce zazwyczaj towarzyszą smyczki, a sama forma arii bywa rozbudowywana o kontrastujący odcinek środkowy oraz powtórzenie *da capo* pierwszej cząstki. Taka droga ewolucji charakteryzuje gatunek arii operowej w drugiej połowie XVII wieku i wiąże się ze stopniową standardyzacją afektów. Miejsce panującego w pierwszej połowie stulecia ścisłego podążania muzyki za znaczeniem poszczególnych słów tekstu, związanego z różnymi formami jego naśladowania, zajmuje teraz odmalowywanie przede wszystkim ogólnego charakteru ewokowanego przez tekst arii, przy czym odcinek środkowy formy ABA często wiązał się ze zmianą lub kontrastem charakteru.

W ścisłym związku z tą ewolucją pozostaje również kwestia realnego użycia trąbki. Dopóki bitewny charakter nie określał całej arii, a nadrzędnym celem ujęcia muzycznego była ścisła symbioza z niuansami tekstu, dopóty idea naśladowania dźwięku trąbki przez instrumenty smyczkowe lub głos ludzki za pomocą odpowiedniej, rozpoznawalnej motywiki wpisywała się doskonale w ów nurt. Dopiero potrzeba przekonującego odmalowania afektu walki dominującego w całej arii i skontrastowania go z charakterem innych arii w operze wymusiła użycie trąbki – „rzeczywistej", a nie, jak dotąd, „wyobrażonej" – jako instrumentu niezbędnego w tym celu ze względu na powszechnie

---

[95] Tamże, s. 331.

[96] Tamże, s. 330.

[97] Tamże.

znane konotacje. W dalszej zaś kolejności zaczęto wykorzystywać trąbkę w ariach operujących charakterem radosnym, uroczystym lub podniosłym, co z kolei wiązało się ze znaną już od starożytności rolą trąby jako instrumentu towarzyszącego szczególnie doniosłym i radosnym wydarzeniom. W rezultacie wachlarz afektów, które można było ewokować przy pomocy trąbki, znacznie się poszerzył, co przyczyniło się do dużej popularności arii z trąbką nie tylko wewnątrz form cyklicznych, ale również jako samodzielnych kompozycji o zróżnicowanym charakterze.

Zróżnicowanie to okazało się też kluczowe dla ustalenia związku pomiędzy estetyką śpiewu i gry na trąbce w drugiej połowie XVII wieku. Rezygnacja z muzycznego odzwierciedlania poszczególnych słów tekstu i koncentracja na szerzej pojętym charakterze arii doprowadziła do wykształcenia nowego typu melodyki, charakteryzującej się długimi, melizmatycznymi frazami o nierzadko śpiewnym charakterze i niewielkim zróżnicowaniu rytmicznym, które operowały przede wszystkim ruchem łącznym i wymagały zarówno większej dyscypliny aparatu głosowego, jak i szerszego użycia legato. Ten rodzaj śpiewu, określany chętnie mianem *bel canto*, musiały również naśladować instrumenty towarzyszące arii i operujące podobnym materiałem muzycznym. Również w przypadku trąbki doprowadziło to do powstania kompozycji wymagających gry śpiewnej i miękkiej, wymaganej zazwyczaj w wysokim rejestrze instrumentu, w odróżnieniu od panujących wcześniej motywów fanfarowych wiązanych najczęściej z niższymi dźwiękami szeregu alikwotów. W taki sposób sztuka clarino stała się przede wszystkim sztuką gry *cantabile*, delikatnej, szlachetnej w brzmieniu i ściśle powiązanej ze śpiewem. Trąbka, kojarzona dotąd niemal wyłącznie z motywami bitewnymi, naśladowana przez głos ludzki i inne instrumenty, odtąd sama naśladuje śpiew, konkurując z tradycyjnie stawianymi w tej roli skrzypcami i odchodzącym do muzycznego lamusa kornetem.

Rozdział 4. Analiza wybranych arii z koncertującą trąbką

4.1. Uwagi wstępne

Wykorzystanie trąbki w arii z koncertującą trąbką sprowadza się do dwóch podstawowych środków: operowania trąbką jako instrumentem obligato w ritornelach oraz dialogu trąbki z głosem wokalnym. Dialog ten może wykorzystywać motywikę zaczerpniętą z partii wokalnej lub względem niej kontrastującą. Ze względu na ograniczone możliwości dźwiękowe trąbki naturalnej kompozytorzy mogli stosować jedynie bardzo charakterystyczne zwroty melodyczne. Na podstawie arii będących przedmiotem niniejszej pracy można wyodrębnić trzy rodzaje trąbkowych zwrotów melodycznych. Pierwszy z nich to motywy poruszające się ruchem łącznym i wykorzystujące naturalne alikwoty w oktawie dwu- i trzykreślnej. W praktyce wykonywanie takich motywów, szczególnie w wysokim rejestrze, sprawiało grającym nierzadko wiele trudności związanych z intonacją i wydobyciem dźwięków. Szczególnie problematyczny był jedenasty alikwot, niejednoznaczny pod względem wysokości stroju i powodujący najwięcej problemów podczas gry, nie jest on bowiem ani czwartym stopniem skali, ani kwartą zwiększoną, ale znajduje się pomiędzy nimi. Podobne relacje zachodzą na alikwotach trzynastym (który także sprawia spore trudności wykonawcze), oraz czternastym, który jest obniżoną septymą skali. Drugi rodzaj motywów wynikających z szeregu tonów naturalnych to regularne stosowanie skoków interwałowych w obrębie łamanego akordu C-dur lub D-dur – jest on przykładem najpopularniejszego idiomu trąbkowego. Trzecim i najbardziej charakterystycznym rodzajem motywów jest wykorzystanie zarówno skoków, szczególnie w niskiej oktawie, jak i ruchu łącznego. Pierwszy przykład motywów dotyczy stylu gry *clarino*, drugi przykład dotyczy stylu gry *principale,* natomiast ostatni odnosi się zarówno do stylu gry *clarino* i *principale*. Trzy wymienione rodzaje motywów występują szczególnie wyraziście w ritornelach z udziałem trąbki.

Utwory wybrane do nagrania dzieła artystycznego zostały w dalszej części tego rozdziału poddane analizie, której punkt ciężkości spoczywa na związkach słowno-muzycznych wyrażających się w użyciu figur muzycznych związanych z poszczególnymi zwrotami tekstu lub afektem danego odcinka. Rolę trąbki ukazano w kontekście jej zastosowania w strukturalnych punktach utworu oraz zależności od głosu wokalnego w warstwie melorytmicznej i afektywnej.

4.2. Damian Stachowicz (1658–1699), *Veni Consolator*

Utwór ten w formie wieloodcinkowego koncertu kościelnego został skomponowany na sopran, trąbkę i basso continuo. Jest to jedna z najpopularniejszych i najdłużej znanych kompozycji Stachowicza i jedyna polska XVII-wieczna aria z koncertującą trąbką. Fundamentalną funkcję wyrazową pełni w niej dialog między sopranem a trąbką. W zrozumieniu formy nadrzędną rolę odgrywa tekst inwokacji do Jezusa Chrystusa; w części

początkowej tekst ma formę prośby, zaś w środkowej przybiera formę błagalną, jest to bowiem zwrócenie się o pomoc do Pocieszyciela, Odkupiciela:

Veni, veni, Consolator,	Przybądź, przybądź, Pocieszycielu,
veni, veni, o Redemptor,	Przybądź, przybądź, o Odkupicielu,
ad te omnes nunc clamamus, miseri.	Do Ciebie wołamy teraz wszyscy, nieszczęśliwi.
Nunc clamamus et suspiramus, da iuvamen nobis, te petentibus.	Wołamy teraz i wzdychamy, okaż pomoc nam, błagającym Cię.
Te rogamus et suspiramus, da iuvamen nobis, te petentibus.	Prosimy Cię i wzdychamy, okaż pomoc nam, błagającym Cię,
Veni, veni, Consolator,	Przybądź, przybądź, Pocieszycielu,
veni, veni, o Redemptor,	Przybądź, przybądź, o Odkupicielu,
ad te omnes nunc clamamus, miseri.	Do Ciebie wołamy my wszyscy, nieszczęśliwi[98].

Veni Consolator jest utworem, który jak na czasy, kiedy powstał, miał formę dość nowoczesną. Widać w nim wyraźne wpływy muzyki operowej, inspirowane twórczością kompozytorów włoskich. Jak pisze Zygmunt Marian Szweykowski, „*Veni Consolator* jest pierwszym znanym u nas przykładem, gdzie symetryczne ukształtowanie koncertu wieloodcinkowego przybrało formę zbliżoną do formy da capo: A B A[1]"[99].

Kompozycja Stachowicza stanowi więc interesujący przykład koncertu solowego o większej liczbie odcinków, powstałego pod wpływem weneckiej arii operowej. Wzorem jest tu aria budowana na zasadzie przeciwstawienia trąbki bądź dwóch trąbek głosowi wokalnemu. Często takie arie były oparte na melodyce fanfarowej, wynikającej z charakteru instrumentu[100]. Ważną funkcję w tym koncercie kościelnym pełni technika koncertująca, realizowana za pomocą dialogu głosu z trąbką. Zazębianie fraz wokalnych i instrumentalnych prowadzi do ukształtowań zbliżonych do kanonicznych, szczególnie na tle statycznej harmonii wywołanej nutą pedałową „d"[101]. W omawianym dziele polega ona zasadniczo na powtarzaniu pewnego fragmentu melodycznego (np. motywu czy tematu), występującego w jednym głosie, przez inny głos lub kolejno przez różne (wszystkie) głosy[102].

---

[98] Tłumaczenie z języka łacińskiego Katarzyna Wiwer-Monita.

[99] Z. M. Szweykowski, *Wstęp*, [w:] *Damian Stachowicz, Veni Consolator: a canto e clarino con basso continuo*, przygotował do wydania A. Chybiński, wstępem opatrzył Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1978, s. 4.

[100] Z. M. Szweykowski, *Wstęp…*, dz. cyt., s. 4.

[101] M. Jochymczyk, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 101.

[102] J. Habela, *Słowniczek muzyczny,* PWM, Kraków 2009, s. 79–80.

Od strony kształtowania frazy i praktyki wykonawczej nadrzędną czynnością trębacza jest podążanie za partią wokalną i jej korelacją z tekstem sakralnym, zaś od strony praktycznej istotną rolę odgrywa zrozumienie i wykorzystanie akcentów charakterystycznych dla języka łacińskiego. Pierwsze pojawienie się trąbki stanowi powtórzenie frazy sopranowej, w której oparcie metryczne występuje na drugim *Veni*; użycie przez kompozytora figury *exclamatio* dobitnie podkreśla błagalne wołanie do Ducha Świętego.

Kolejną frazę stanowi czterotaktowa sopranowa koloratura oparta na tekście *nunc clamamus*; imitując głos sopranowy, trębacz powinien podkreślać charakter wołania: „Do Ciebie wołamy teraz wszyscy [...]", z zachowaniem artykulacji imitującej głos, w której skoki ósemkowe należy wykonać dość krótko, a motywy szesnastkowe – bardzo śpiewnie, z wykorzystaniem sylab „di" – „dil", dzięki którym owe figury nabiorą charakteru wokalnego.

Dwugłosowy kanon między sopranem a trąbką został wykorzystany w trzeciej frazie pierwszej cząstki, również powiązanej z tekstem *nunc clamamus*. Odcinek ten został zbudowany na rozłożonych wznoszących się akordach, które są nawiązaniem do motywu rozpoczynającego kompozycję. Tam pełni on funkcję chwalebnej prośby, a w omawianym odcinku – radosnego wołania. Stachowicz, stosując w tym fragmencie figurę wznoszącą *anabasis*, chce podkreślić charakter wzniosłego wołania. Użycie techniki kanonicznej w głosach koncertujących w tym właśnie odcinku może symbolizować przenikanie się wymiaru boskiego z wymiarem ludzkim, przy czym trąbka to symbol Odkupiciela, zaś głos – błagającej grzesznej ludzkości. W wykonaniu utworu celowo posłużono się także artykulacją wokalną z zastosowaniem na całym odcinku crescenda, aby podkreślić znaczenie figury *anabasis* jako radosnego wołania.

W środkowej cząstce charakter zmienia się z radosnego na błagalny; afekt uniżenia i błagania symbolizują opadające motywy zarówno w głosie wokalnym, jak i w partii trąbki. Jedynym nawiazaniem do poprzedniej cząstki są szesnastkowe kolaratury, pozbawione jednakże radosnych skoków. Motywy te, występujące z tekstem *et suspiramus* („wzdychamy"), powinny być wykonywane zarówno w głosie wokalnym, jak i w partii trąbki bardzo delikatnie, z zachowaniem szerokiej artykulacji legato. Symboliczne jest także to, iż motyw trąbkowy pojawia się zawsze wyżej aniżeli w partii wokalnej: za pierwszym razem jest to odległość kwinty, a za drugim – oktawy. Motywom clarino w tym miejscu należy także nadać delikatny i śpiewny charakter, gdyż w warstwie słownej występuje zaimek z imiesłowem *te petentibus* – „błagającym Ciebie". Po 18 taktach odcinka błagalnego powraca cząstka A^1, której materiał muzyczny i słowny jest powtórzeniem pierwszej części A, różniącej się jedynie dodaniem motywu opartego na rozłożonych akordach. Chcąc uzyskać rodzaj napięcia emocjonalnego, zastosowano przy powtórzeniu tego samego motywu dynamikę *subito piano* z szerokim *crescendo.*

Użycie w *Veni Consolator* wielu niespotykanych w innych utworach Stachowicza, innowacyjnych rozwiązań kompozytorskich spowodowało, że muzykolodzy wyciągają nierzadko dość zaskakujące wnioski. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Macieja Jochymczyka: „Nie ulega wątpliwości, że gdyby *Veni Consolator* przetrwało wyłącznie w odpisie anonimowym, autorstwo o. Damiana nie byłoby brane pod uwagę, a samą kompozycję datowalibyśmy zapewne na pierwsze dziesięciolecia XVIII wieku”[103].

Veni Consolator to przykład świadczący o tym, że trąbka należała do ulubionych instrumentów Stachowicza i często wiodła prym w jego utworach, przejmując rolę używanych przez innych twórców skrzypiec: „Melodyka utworów Stachowicza jest w silnym stopniu przesiąknięta melodyką fanfarową, poruszającą się na rozrzuconym trójdźwięku. Dzieje się to w dużej mierze dzięki zastosowaniu w większości kompozycji clarinów i przydzielaniu im pierwszoplanowej roli, nawet przed skrzypcami”[104].

W związku z tym, że zachował się jedynie odpis *Veni Consolator*, gdyż oryginał kompozycji spłonął podczas II wojny światowej, pojawiły się wśród badaczy wątpliwości, czy partia trąbki nie mogła być zastępowana skrzypcami. Jednakże większość muzykologów zdecydowanie odrzuca taką ewentualność. Maciej Jochymczyk pisze w swoim opracowaniu, że Zygmunt Marian Szweykowski wprawdzie wspominał, iż na karcie tytułowej oryginału *Veni Consolator* widniał zapis sugerujący możliwość zastąpienia trąbki skrzypcami, lecz mimo to uważał, że „nie ma wątpliwości, że zamysł partii był wyłącznie trąbkowy, zaś uwaga o skrzypcach jest najprawdopodobniej ingerencją kopisty lub wykonawców. […] O tym, że pierwotnie utwór był przeznaczony na clarino świadczy niezbicie fakt, że omawiana partia ogranicza się wyłącznie do wąskiej puli dźwięków łatwo wykonalnych na tym instrumencie, a ponadto w odpisie b.c. wielokrotnie pojawiają się oznaczenia clarino”[105].

Stachowicz jako zakonnik bardzo odważnie odniósł się do muzyki świeckiej inspirowanej kulturą muzyczną Włoch. Z pewnością świadczy to o jego otwartości na osiągnięcia dominujących ośrodków europejskich. *Veni Consolator* można postawić w jednym rzędzie z kompozycjami takich twórców, jak Alessandro Melani czy Marc’Antonio Ziani. Wpływy operowej muzyki włoskiej w utworach polskiego pijara są widoczne jedynie w tej kompozycji; pozostałe jego utwory, w których występują trąbki, mają zupełnie odmienny styl i charakter. Nie widać w nich wpływów włoskiej muzyki scenicznej. „Jak wskazują nowsze badania, clarini w weneckich zespołach teatralnych zaczęły się pojawiać stosunkowo późno. Wśród muzykaliów łowickich figurują wprawdzie utwory kompozytorów weneckich, jednak nie znajdujemy w nich oczekiwanych analogii obsa-

---

[103] M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*…, dz. cyt., s. 182.

[104] Z. M. Szweykowski, *Wstęp*..., dz. cyt., s. 4.

[105] M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*…, dz. cyt., s. 67.

dowych. Co więcej, jedynym kompozytorem stosującym obsadę na chór czterogłosowy, dwoje skrzypiec i dwie trąbki, którego nazwisko obecne jest w tej grupie rękopisów, jest właśnie Stachowicz”[106].

Nasuwa się więc pytanie, skąd czerpał inspiracje ojciec Damian, komponując swoje utwory religijne, w których eksponowaną pozycję otrzymały trąbki. Należy zwrócić uwagę, że w tamtych czasach zakon pijarów prężnie działał na terenie Moraw. W Ołomuńcu funkcjonowała kapela biskupia Karola Liechtensteina-Castelcorna (1664–1695), który rezydował również w Kromieryżu. Ołomuniec i Kromieryż były z kolei bardzo ważnymi ośrodkami rozwoju wirtuozostwa w dziedzinie gry na trąbce. „Działali tu m.in. – jak pisze Maciej Jochymczyk – kompozytor i trębacz wirtuoz Pavel Josef Vejvanovský, a także – jeszcze przed »ucieczką« do Salzburga – H. I. F. Biber”[107]. Związek Stachowicza z Morawami jest niewątpliwy, co potwierdza jego pobyt w klasztorze pijarów w Podolińcu, gdzie w roku 1676 złożył profesję zakonną[108]. Ponadto od roku 1678 do 1681 przebywał w klasztorze w Prievidzy, co potwierdza także duża liczba jego kompozycji wzmiankowanych w tamtejszym inwentarzu[109]. Można zatem z dużą dozą prawdopodobieństwa twierdzić, iż Stachowicz musiał znać twórczość kompozytorów działających w kapeli arcybiskupa. Nawet powierzchowne porównanie dzieł wokalno-instrumentalnych Vejvanovskiego i Bibera z kompozycjami Stachowicza potwierdza, że dominującą rolę odgrywa w nich trąbka.

4.3. Johann Rosenmüller (1619–1684), *O felicissimus paradysi aspectus*

Kompozycja ta jest najstarszym przykładem koncertu kościelnego z trąbką zachowanego na terenie Niemiec i prawdopodobnie stanowi archetyp późniejszych kantat z koncertującą trąbką powstałych na potrzeby liturgii protestanckiej. Napisana została na zespół smyczkowy, sopran i koncertującą trąbkę. Na karcie tytułowej rękopisu widnieje następujący opis obsady: „Canto solo, 2 Violini, 2 Violette, Tromba e Organo”[110]. Utwór ma formę wieloodcinkową, nawiązującą do wczesnobarokowej włoskiej kantaty, z charakterystycznym przeplataniem się arii i recytatywów. Analogie ze stylem włoskim od strony budowy formalnej i stylistycznej są oczywiste i bardzo wyraziste. Nie bez znaczenia jest fakt, że Rosenmüller przez 26 lat działał we Włoszech. W 1658 r.

---

[106] Tamże, s. 170.

[107] Tamże, s. 175.

[108] Tamże, s. 17.

[109] Tamże, s. 24.

[110] J. Rosenmüller (1619–1684), *O felicissimus paradysi aspectus. Geistliches Konzert für Sopran, Trompete und Orgel (Klavier)*, Hrsg. J. Plietzsch, Edition Walhall, Magdeburg 1997, s. 8.

został wymieniony jako puzonista w zespole bazyliki św. Marka w Wenecji[111], a już w dwa lata później wspomniano o nim jako o kompozytorze[112]. Do Niemiec powrócił w 1682 r. i tam na dworze w Wolfenbüttel piastował funkcję kapelmistrza dworskiego (*Hofkapellmeister*). Zmarł w 1684 r.

Układ poszczególnych części koncertu wygląda następująco:

1) sinfonia,

2) recytatyw 1,

3) aria,

4) recytatyw 2,

5) ritornel i aria o formie ABA,

6) recytatyw 3,

7) aria.

Sinfonia jest instrumentalnym wprowadzeniem z koncertującą trąbką, początkowo o charakterze majestatycznym, dostojnym i surowym. Zasadniczo powinna być wykonana w łagodnym stylu clarino, bowiem pierwsze takty są zapowiedzią melodii i słów, które pojawią się w późniejszym wokalnym *Accompagnato*. Początkowo spokojne motywy trąbki ewoluują od 5 taktu w coraz bardziej wirtuozowskie figuracje w partii solowej, dążące do kulminacji w takcie 7, czego wyrazem jest poprowadzenie głosu solowego aż do końca skali, czyli c^3. Rodzaj faktury oraz sposób narracji pomiędzy głosem trąbki a zespołem smyczkowym powoduje, że ta część stanowi podniosłe otwarcie.

Accompagnato I

O felicissimus Paradysi aspectus!	O szczęśliwe raju oczekiwanie!
O Sanctissima beatifica visio!	O najświętsza błogosławiona wizjo!
Cupio esse cum Christo	By zabranym być wraz z Chrystusem
et mori ut vivam, divina venite.	I umrzeć, aby żyć! Przybądźcie cudownie[113]!

Występuje tu jedynie sopran z towarzyszeniem zespołu smyczkowego i continuo. W odróżnieniu od sinfonii, w recytatywie następuje jakby nagłe zatrzymanie akcji, zaś partia sopranu, zdominowana początkowo przez długie wartości, przywołuje na myśl wieczność i niezmienność zaświatów, wyśpiewując tekst o szczęściu czekającym śmiertelników w raju. Dopiero takcie 14 z jednego długiego dźwięku wyłania się melodia kształtowana kilkutaktowymi frazami. Pierwsze napięcie harmoniczne w postaci dyso-

---

[111] J. Rosenmüller, *O felicissimus*…, dz. cyt., s. 8.

[112] Tamże.

[113] Tłumaczenie Katarzyna Wiwer-Monita.

nującego opóźnienia występuje dopiero w takcie 25, kiedy w tekście pojawia się wzmianka o śmierci. Ostatnie zdanie, mówiące o nadchodzącej boskości, staje się zapowiedzią nadchodzącej arii.

Aria I

Divina venite, Solamina portate	Cudownie przybądźcie, pociechę przynieście
ac gaudia parte, non coedes abite	Na radość gotujcie, a nie zwlekajcie
Tormenta venite, Martyria portate	Męki przybądźcie, cierpienia przynieście
ac gaudia parate, non coedes abite	Na radość gotujcie, a nie zwlekajcie

Radosny charakter tej arii łączy się z tekstem mówiącym o nadejściu raju. Trąbka powtarza każdą frazę sopranu. W takcie 61 na słowie *gaudia* („radość") pojawiają się figuracje, powtórzone następnie przez trąbkę. Wyróżnione przy pomocy oddzielonych pauzami, izolowanych nut zostało również słowo *non* („nie"), które zgodnie z siedemnastowieczną konwencją kompozytor kilkakrotnie powtarza (takt 49), zanim zaprezentuje cały fragment tekstu *non coedes abite.* Po instrumentalnym komentarzu takt 54 przynosi zmianę charakteru, ponieważ w tekście pojawia się słowo *tormenta* oznaczające męki. Tutaj kompozytor sięga po efekt z poprzedniego recytatywu: wprowadza dysonujące opóźnienie. Wszystkie te zabiegi bardzo prosto i przejrzyście podkreślają wymowę tekstu, co niewątpliwie ma swoje korzenie we wczesnobarokowej ilustracyjności. Zakomponowanie partii solowych jasno określa hierarchiczną rolę w zespole, stawiając głos wokalny – jako nośnik treści i emocji – na najwyższym miejscu, trąbkę w roli równorzędnego, komentującego partnera, a pozostałe instrumenty w roli akompaniamentu. Warto tu przywołać symboliczną rolę trąbki, która od starożytności jest kojarzona ze sferą sacrum. Zapewne chęć zakomponowania tekstu mówiącego o raju była bezpośrednim powodem doboru trąbki jako partnera głosu solowego.

Recitativo

Dealbaverunt pii stoles suas in Sanguine Agni.	I wybielili pobożni szaty swoje we krwi Baranka.

To jedynie krótki recytatyw, o długości ośmiu taktów (78–85), jednak tekst jest tu bardzo znaczący i stanowi treściowe sedno całego koncertu. Jest on parafrazą słów z Apokalipsy św. Jana: „[…] przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swoje szaty, i wybielili je w krwi Baranka"[114]. Słowa te są punktem wyjścia poetyckich rozważań będących podstawą następnych części kompozycji. Tak lapidarny charakter wypowiedzi znajdującej się w centralnym punkcie kompozycji można wytłumaczyć jedynie poprzez odniesienia starożytne. Wers ten stanowi najważniejszy element tekstu obudowany komentarzami w celu jego uwypuklenia. Ten sposób rozumowania jest obcy dzisiejszemu światu, lecz czasy, w których powstał koncert Rosenmüllera, są okresem przełomowym,

[114] *Pismo Święte*…, Ap 7, 14.

w którym podstawą edukacji była wciąż teologia. Dlatego kompozytor uwypuklił najważniejszy element koncertu w sposób starożytny, jednocześnie komentując go w nadchodzących częściach, aby został lepiej zapamiętany.

Ritornello, Aria, Ritornello

Si feroces, si crudeles	Jeśli zuchwałym i straszliwym jest
Sunt discesus servis Christi	Poniechać służby Chrystusowej
Sunt beati, sunt fideles	Tak wierni są błogosławieni
purpuratae horum vestes	I w purpurę będą odziani

Jak już wcześniej wspomniano, ta część ma budowę ABA, z czego w skrajnych cząstkach dominuje ruchliwa imitacja między trąbką a resztą zespołu, zaś środkowe ogniwo opiera się na dialogu sopranu i instrumentu solowego. Wspomniany fragment B jest oparty na bardzo emocjonalnych określeniach: *feroces* („zuchwali") i *crudeles* („straszliwi"), co doskonale tłumaczy wspomnianą ruchliwość i figuracyjność wyeksponowaną przez głos trąbki.

Recitativo

Effuderunt sanguinem velut aquam	Ich krew rozlali jak wodę
in circuita Jerusalem	Wokół Jeruzalem
et coronati gaudent sine fine.	I uwieńczeni radują się bez końca.

Ten recytatyw ma za zadanie przeprowadzić słuchacza z mrocznego nastroju poprzednich fragmentów do chwalebnego finału. Oparty jest na tekście mówiącym o chwale męczenników, koronacji i radości z niej płynącej, jest to kolejny biblijny cytat z Księgi Psalmów – Ps. 79. Słowa „uwieńczeni" i „radość" zostały znowu podkreślone figuracjami.

Aria III

Heic Martyrum palmae coelorum, heic flores	Oto palma męczeństwa, oto kwiat niebiański
radices eternae,	Przedwieczne korzenie
hic Santi superni emittunt odores.	Tak oto wonieją święci prześwietni
Heic Martyrum palmae, coelorum heic flores,	Oto palma męczeństwa, oto kwiat niebiański
florete, frondete,	Kwitnie i zielenieje
in aeternum gaudete.	W radości wiecznej.

Ostatnia aria pod względem warstwy muzycznej i wyrazowej jest podobna do arii pierwszej, co stanowi element spajający wieloczęściową kompozycję. To jedyna część, w której imitacje głosu i trąbki rozpoczyna właśnie instrument, co ma wymowę symboliczną i konstytuuje władzę Boga, który po męce króluje nad stworzeniem. Występuje tu oczywiste nawiązanie do starotestamentalnej symboliki trąby jako głosu Boga. Jest to najdłuższa aria, ma ona bowiem aż 55 taktów (135–190). Głos wysławia świętych męczenników, podkreślając figuracjami słowa „święty" i „radość", a po każdej kilkutaktowej frazie następuje podsumowanie trąbki, oparte na figuracjach w wysokim rejestrze.

Owe motywy w głosie trąbkowym nierzadko poprzedzone są rytmem punktowanym, który w odróżnieniu od jasno i miękko brzmiących figuracji powinien być wykonany w stylu *principale* – ma to niejako przypomnieć o chwale męczenników, której dostąpią w raju. Dopiero pod koniec arii pojawia się nowy tekst: *in aeternum* („na wieczność"), który wraz z ozdobnie opracowanym słowem *gaudete* dominuje w zakończeniu utworu. Stanowi on nawiązanie do pierwszego recytatywu i jest deklamacją na jednym dźwięku, co przywodzi na myśl niezmienność i wieczność raju. Motyw ten jako pierwszy podejmuje trąbka, a odpowiada głos symbolizujący pierwiastek ludzki. W nastroju wiecznej radości koncert kończy się radosnym zawołaniem: *Gaudete, gaudete!*

4.4. Jacek (Hyacinthus) Szczurowski (1716–1773), aria *Speculum iustitiae* z *Litaniae in D*

Aria *Speculum iustitiae* z *Litanii* na dwie trąbki, alt i basso continuo Jacka Szczurowskiego to najpóźniejsza z arii wybranych do prezentacji w niniejszej pracy. Nie jest ona samodzielną kompozycją, lecz częścią większej formy liturgicznej, niemniej jednak za jej wykorzystaniem w tej pracy przemawia wiele interesujących czynników. Spośród 50 znanych kompozycji Szczurowskiego do dzisiejszych czasów zachowało się zaledwie 8 dzieł[115]. *Litaniae in D* jest najnowszym odkryciem. Rękopis znajduje się obecnie na Słowacji, w Archiwum Państwowym w Modrej, wśród popijarskich archiwaliów i rękopisów muzycznych pochodzących z klasztoru w Podolińcu[116]. W świetle obecnego stanu wiedzy jest ona trzecią znaną polską arią z trąbką *obligato*, oprócz *Veni Consolator* Damiana Stachowicza i *Ave maris stella* Marcina Józefa Żebrowskiego, i prawdopodobnie jedyną, w której występują dwie koncertujące trąbki. Innym ważnym aspektem potwierdzającym jej unikalność i znaczenie dla rozwoju sztuki clarino jest niezwykle kunsztownie zakomponowana partia trąbki, świadcząca o dobrej znajomości problemów wykonawczych związanych szczególnie z wykorzystaniem najwyższego rejestru trąbki. Jeśli przyjmiemy, iż była pisana z myślą o polskich trębaczach z jakiegoś bliżej nieznanego nam ośrodka muzycznego z pierwszej połowy XVIII w., dowodzi to ich niezwykle wysokiego poziomu gry. Taki rodzaj zastosowania rejestru clarino na terenie ówczesnej Rzeczypospolitej jest pewnego rodzaju precedensem, bowiem wszystkie znane kompozycje z pierwszej połowy XVIII w., w których użyto trąbek, odznaczają się dość ograniczonym ambitus, sięgającym zaledwie do a^2, bez rozbudowanych technicznie idiomatycznych motywów stylu clarino. Analogią mogą być wszakże kompozycje Żebrowskiego wykorzystujące najwyższe dźwięki skali trąbki, np. sonaty *pro processione* czy jego aria *Ave maris stella*, jednakże w porównaniu z litanią Szczurowskiego mogą one być o całe 20 lat późniejsze, a ponadto z zachowanych dokumen-

---

[115] K. Szarysz, *Litaniae in D Jacka Szczurowskiego*, „Młoda Muzykologia" R. 2013, s. 57.

[116] K. Szarysz, *Związki słowno-muzyczne w „Litaniae in D" Jacka Szczurowskiego*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ" nr 19 (9/2013), dz. cyt., s. 2.

tów wiemy, iż Szczurowski nie miał żadnych związków z klasztorem na Jasnej Górze. Wiadomo natomiast, iż dwukrotnie przebywał w Gdańsku, w latach 1742–1746 oraz 1749–1751[117], czyli w okresie, w którym niezwykle prężnie działało w tym mieście kilka zespołów instrumentalnych: kapela Rady Miasta Gdańska, kapela kościoła św. Trójcy (w ich skład wchodziło wielu znakomitych trębaczy), a przede wszystkim cech trębaczy miejskich, nazywanych *Stadtpfeifer*, dbający o ich wysoki poziom wykształcenia. Sposób wykorzystania wysokiego rejestru trąbki przez Szczurowskiego jest od strony stylistycznej i problemów wykonawczych analogiczny do partii trąbek, jakie stosował w swoich kompozycjach Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764): podobne pochody i figuracje, szczególnie w najwyższym rejestrze od dźwięku g^2, imitacje pomiędzy głosami pierwszej i drugiej trąbki oraz tryle, szczególnie na dźwiękach a^2, h^2 i c^3. Uznać należy zatem za bardzo prawdopodobne, że omawiana *Litaniae in D* powstała podczas pobytu kompozytora w Gdańsku, zaś aria *Speculum iustitie* napisana została zapewne z myślą o gdańskich trębaczach. Inną wskazówką, potwierdzającą także skalę trudności patii trąbki, jest to, iż w istniejącym odpisie głosów zachowała się jeszcze wersja arii z fletami, oznaczona w rękopisie inskrypcją *Speculum Flauto solo*[118]. Całość zachowanych kart głosowych opatrzono inicjałami kopisty J. K., zaś głosy fletowe zostały napisane przez innego, anonimowego skryptora[119]. Partie trąbek w pozostałych częściach litanii nie przekraczają dźwięku a^2; operują one elementami koncertującymi, jednak o mniejszym stopniu trudności, i stanowią przykład typowego użycia trąbek w XVIII w. Natomiast sama aria zdecydowanie odbiega charakterem i sposobem wykorzystania najwyższego rejestru trąbki i wymaga od trębacza wybitnych zdolności i umiejętności operowania w wysokim rejestrze. Zapewne te względy zadecydowały o przypisaniu patii trąbek fletom w późniejszym czasie, kiedy zanikła już sztuka gry clarino: ten sam skryptor, który skopiował głosy fletów, dopisał na karcie tytułowej datę 1783[120].

Aria *Speculum iustitiae* ma bardzo zwartą budowę formalną. Składa się z pięciu zróżnicowanych odcinków, w których występują przemiennie opracowania instrumentalne i wokalno-instrumentalne. W warstwie tekstowej aria oparta jest na sześciu wersetach Litanii do NMP:

Speculum iustitiae	Zwierciadło sprawiedliwości
Sedes sapientiae	Stolico mądrości
Causa nostrae laetitiae	Przyczyno naszej radości

[117] K. Szarysz, *Litaniae in D* ..., dz. cyt., s. 55.

[118] Tamże, s. 58.

[119] Tamże.

[120] Tamże.

Vas spirituale	Naczynie duchowne
Vas honorabile	Naczynie poważne
Vas insigne devotionis	Naczynie osobliwe nabożeństwa
Ora pro nobis	Módl się za nami

Pierwszy, szesnastotaktowy odcinek swoim charakterem odbiega stylistycznie od pozostałych części litanii, wprowadzając podniosły i uroczysty charakter. Odcinek ten przedzielony jest zaledwie jednotaktowym wezwaniem głosu solowego, opartym na słowach „Zwierciadło sprawiedliwości". Motyw wznoszący pojawiający się w pierwszym takcie w głosie trąbki stanowi zapowiedź melodii głosu wokalnego – właśnie jego kształt i symbolika niosą ze sobą implikacje dla całej arii. Fraza wokalna w takcie 16 *Speculum iustitie* jest identyczna z frazą w takcie 8, tyle że ze zmienionym tekstem: *Sedes sapientiae.* Motyw głosu solowego rozpoczyna się od dźwięku fis^1 i opada o sekundę wielką w dół, aby następnie wspiąć się do dźwięku h^1, który pełni funkcję kulminacji. Następnie melodia zaczyna opadać do dźwięku fis^1, powodując tym samym powstanie lustrzanego odbicia pierwszego motywu. Takie zakomponowanie frazy niesie ze sobą głęboką symbolikę odbicia lustrzanego, bowiem odbiciu ulega właśnie słowo *speculum*, czyli „zwierciadło". Motyw odbicia lustrzanego pojawia się na początku pierwszego odcinka instrumentalnego w głosie pierwszej trąbki, a w kolejnym takcie podejmuje go druga trąbka. W kolejnych taktach jest on przetwarzany poprzez dodanie figur *exclamatio*, które uwypuklają radosny, uroczysty charakter. Kulminacja owych figuracji następuje w takcie 5, zastosowane pochody oparte na figurze *anabasis* doprowadzają do tryli na wysokim dźwięku c^3. Powtórzenie odcinka instrumentalnego po jednotaktowym motywie wokalnym odnosi się także do symboliki odbicia lustrzanego.

Od taktu 16 do 20 następuje kolejny odcinek wokalny, oparty na wezwaniach: „Przyczyno naszej radości", „Naczynie duchowne", „Naczynie poważne", zakończony wezwaniem *Ora pro nobis*, czyli „Módl się za nami". Od taktu 20 rozpoczyna się trzeci odcinek instrumentalny, rozłożony akord C-dur z figuracjami dąży do najwyższego dźwięku trąbki – jest on rozwinięciem ostatniego wezwania: „Naczynie poważne". Szczególne podkreślenie symbolu chwały kompozytor uzyskał stosując wznoszące się figuracje oparte na rytmie triolowym. Druga trąbka powtarza ten sam motyw, przez co dobitnie zostaje podkreślone znaczenie chwały Matki Bożej. Mamy tu do czynienia z figurą *assimilatio*, czyli obrazem tęczy symbolizującym przymierze Boga z ludźmi, oraz *anabasis* – wznoszeniem podkreślającym ważność tekstu muzycznego, który z rozdrobnieniem motywicznym doprowadza do kolejnej cząstki. Od połowy 22 taktu następuje zmiana charakteru poprzez użycie licznych pochodów opadających; taki rodzaj powtórzeń, określanych jako *repetitio* czy też *anaphora*, ma za zadanie symbolizować stałość prawd bożych w odniesieniu do Matki Boskiej. W takcie 25 kadencja trąbek bazująca na motywach wznoszących doprowadza do kolejnego motywu wokalnego, opartego na wersie „Naczynie osobliwe nabożeństwa". W kolejnym takcie trąbki imitują głos wokalny i jest to jedyny w tym dziele przykład dialogu między głosem wo-

kalnym a instrumentami. Od taktu 30 rozpoczyna się 4-taktowy trąbkowy ritornel, w którym przeplatają się i krzyżują głosy pierwszej i drugiej trąbki, oparte na wznoszących się figuracjach, idiomatycznych dla rejestru clarino – pomimo że wykorzystują one nowy materiał motywiczny, to jednak od strony interpretacyjnej powinny być niejako imitacją głosu solowego. Kadencja trąbek wprowadzająca do kolejnej cząstki jest kulminacją 5-taktowej cząstki instrumentalnej, wykorzystanie figury *exlamatio* w takcie 33 poprzez skok pierwszej trąbki z e^2 na c^3 podkreśla radosny charakter. Od taktu 34 rozpoczyna się ostatnia wokalna cząstka czwartego odcinka. Głos wokalny wykorzystuje tekst z poprzedniej cząstki, jednakże w nieco odmiennym, radosnym charakterze, który uwypuklony zostaje poprzez skoki o interwał tercji i kwarty. W dalszej części odcinka pojawiające się na słowach *Ora pro nobis* figury *katabasis* obrazują i symbolicznie podkreślają błagalne motywy wezwania: „Módl się za nami".

Ostatni, ośmiotaktowy odcinek jest powtórzeniem początkowej cząstki instrumentalnej. Taki rodzaj powtórzenia uważać można za rodzaj klamry kompozytorskiej, który z jednej strony zamyka formalnie całą arię, z drugiej zaś odnosi się do symboliki odbicia lustrzanego jako zwierciadła sprawiedliwości.

4.5. Alessandro Melani (1639–1703), *All'armi Pensieri*, Cantata a Voce con una Tromba

O ogromnej popularności kantaty włoskiej w XVII w. zadecydowało kilka ważnych czynników, przede wszystkim silna więź z poezją, teatrem i operą oraz jej społeczny i kulturowy charakter. Pod koniec XVII stulecia ewoluowała ona w kierunku formy cyklicznej, w związku z czym następowało różnicowanie się części utworu. Z opery, z którą kantata rozwijała się równolegle, przejęła podstawowe składniki formalne: recytatyw, arię oraz arioso. Zgodnie z duchem epoki i obowiązującą wówczas estetyką kantata *All'armi Pensieri* Alessandro Melaniego składa się z kilku arii przedzielonych recytatywami. Układ poszczególnych części przedstawia się następująco:

1) aria I,

2) recytatyw,

3) aria II,

4) recytatyw,

5) aria III,

6) recytatyw,

7) aria IV.

Aria I

All'armi, pensieri,	Do broni, myśli (moje)!
Ardire, mio core,	Zbierz się na odwagę, moje serce

Pugnando si speri	Poprzez walkę pozwól mieć nadzieję
Vittoria in amore.	na zdobycie zwycięstwa w miłości
La tromba rimbomba,	Trąbka rozbrzmiewa:
A Guerra mi sfida	Zabójcze piękno
Bellezza homicida,	wyzywa mnie na bój;
E intiman' l'assalto	a dwójka czarnych wojowników
Al petto di smalto	wypowiada wojnę
Due mori guerrieri.	piersi z kamienia.
All'armi, pensieri.	Do broni, myśli!
Quel dio si disarmi	Tego bóg sam rozbroi
Che nudo di fede	kto – pozbawiony wszelkiej wiary –
Si crede piagarmi	sądzi, że może mnie zranić
Con l'armi di barbari arcieri.	bronią (dwóch) barbarzyńskich łuczników.
All'armi, pensieri.	Do broni, myśli (moje)[121]!

Takty 1–21 stanowią pierwszy odcinek wstępnej arii, utrzymanej w radosnej tonacji D-dur. Istotny dla przebiegu całości jest inicjalny motyw sopranu, oparty na interwale kwinty, który powracać będzie w omawianej kantacie, występuje on bowiem na słowach *All'armi!*, czyli „Do broni!", i jest typowym idiomem trąbkowym kojarzonym z walką. Kolejne wznoszące się motywy wypełnione są fanfarowymi, bohaterskimi strukturami rytmiczno-melodycznymi, których charakter jest ściśle implikowany użytym przez kompozytora tekstem: „Zbierz się na odwagę, moje serce, / Poprzez walkę pozwól mieć nadzieję na zdobycie zwycięstwa w miłości!". Podobnie jak w innych kompozycjach z udziałem trąbki, także i w tej pojawiają się charakterystyczne dla niej, idiomatyczne zwroty rytmiczne i melodyczne, np. liczne w omawianych taktach sekundowe przebiegi szesnastkowe, które w ramach obowiązującej tonacji prowadzone są w równoległych tercjach między sopranem a trąbką.

Dalsza część opisywanej arii, od taktu 22 do 37, ma równie popisowy charakter jak jej początek. Efektownym figuracjom sopranu towarzyszy głównie basso continuo – rola trąbki sprowadzona jest do dialogująco-imitacyjnego komentarza. Istotnym elementem tego fragmentu są takty 22–23, w których wejście trąbki zapowiada słowa opisujące to zdarzenie muzyczne: *La tromba rimbomba*, czyli „Niech rozbrzmiewa trąbka". Słowa te zostały podłożone pod sugestywne, figuracyjne frazy, którym co kilka taktów odpowiada trąbka lub z którymi prowadzi ożywiony dialog, oddalony o interwał tercji bądź seksty.

Takty 38–44 to odcinek wyłącznie sopranowy, mający podobnie jak w poprzednich taktach charakter podniosły i bohaterski, jak również nieco waleczny, bowiem tekst poetycki mówi o metaforycznej wojnie. Opiera się na charakterystycznych dla tej kantaty interwałach, głównie kwinty, oraz szesnastkowych, sekundowych figuracjach melodycznych. Takty 45–63 to ponownie ożywiona dialogowo-imitacyjna współpraca mię-

[121] Tłumaczenie Anna Mikołajczyk.

dzy trąbką a głosem solowym. Oparta jest na założeniach podobnych do tych, jakie występowały w omawianych już ogniwach (np. w taktach 27–37).

Istotną różnicę kontrapunktyczno-melodyczną wprowadzają takty 57–61, gdzie w głosie trąbki powtarzany jest pełniący funkcję nuty pedałowej stojący dźwięk, na którym występuje długi tryl. Nałożone są na niego przebiegi szesnastkowe sopranu, do tej pory kontrapunktowane w równoległych konsonansach niedoskonałych. Długie tryle trąbki, oparte na figuracjach sopranu, stanowią kulminację pierwszego odcinka, doprowadzając do kadencji.

Takty 64–81 przynoszą zmianę rytmiki na trójmiarową, a tonacja zmienia się na A-dur. Ten fragment został rozpisany przez kompozytora jedynie na sopran i basso continuo. Zmiana tonacji podyktowana została odmiennym w wyrazie tekstem poetyckim: „Tego Bóg sam rozbroi, / Kto pozbawiony wszelkiej wiary / Sądzi, że może mnie zranić"; odniesienie do symboliki zranienia podkreślone jest przez opadające motywy ósemkowe. Trąbka powraca dopiero w takcie 82 – sygnałowa i ascendentalna początkowo melodyka partii trąbki przeciwstawiona jest strukturom descendentalnym sopranu, ale cały czas w ramach używanych przez Melaniego szesnastkowych przebiegów sekundowych. Tego rodzaju dialog trwa aż do końca arii. W ostatnich jej taktach występuje również nuta pedałowa nawiązująca do taktów 57–61.

Recytatyw I

Ma vano è ogni difesa,	Lecz daremna jest wszelka obrona
Se con soave forza,	jeśli z łagodną siłą
Dolce foco nel seno accende l'alma,	dusza rozpali słodki płomień w piersi
Et ogni ardire ammorza,	i wszelka zuchwałość blednie
E di quei rai brillanti	A myśli miłosne nie palą mniej
Non men del cor sono i pensieri amanti.	niż promienie serca

Następujący po wyżej omówionej arii jedenastotaktowy recytatyw utrzymany jest w tonacji G-dur. Podzielić go można wyraźnie na dwie połowy: stricte recytatywną i – od połowy 6 taktu – ariosową.

Aria II

Se d'un volto mi struggo all'ardore,	Jeśli trawi mnie namiętność oblicza,
Nel core l'incendio estinguer non sò;	nie mogę ugasić ognia w moim sercu;
Discior le catene non può	Nie może zrzucić łańcuchów
Chi brama le pene e bacia lo strale	ten, kto błaga o ból (miłości)
che'l sen gli piago.	i całuje strzałę, która przebiła jego pierś.

Kolejna aria utrzymana jest w metrum $\frac{3}{2}$ i w tonacji D-dur. Rozpoczyna się od trąbkowej introdukcji, opartej na niezwykle spokojnej, łagodnej melodii, która jest zapowiedzią partii sopranu. Cała aria przez pierwsze 50 taktów opiera się prawie wyłącznie na partii sopranowej z akompaniamentem, zaś partia trąbki po solowym wstępie ograniczona jest do krótkich, komentujących motywów. Odpowiedzi trąbki bazują na repetowanych dźwiękach i opadających motywach, które są muzycznym zobrazowaniem na-

miętności i bólu. W takcie 51 rozpoczyna się pierwszy duet trąbki i sopranu, w większości utrzymany w równoległych tercjach i sekstach.

Recytatyw II

Crescan'le fiamm' in seno,	Niech bucha ogień w mej piersi
Che fra le fiamm' avvolto	gdyż, owinięte w płomień,
Olocausto il mio cor sarà d'un volto.	moje serce przyniesie zagładę obliczu.
In un ciel di bellezza	W niebiosach piękna
La pieta venga meno,	niech zniknie żal,
Adorerò l'asprezza.	miłować będę szorstkość.
Vibri fulmini irato, e dardi scocchi,	Niech (miłość) uderza z gniewem i przeszywa włócznią
Che sempre a questo core	tak, by dla tego serca
Strali saran' gli sguardi, arco quegl'occhi	strzałami były jej spojrzenia a łukiem jej oczy.

Następny recytatyw ponownie rozpoczyna się tonacją G-dur, kończy zaś w e-moll. W ramach jego trzynastu taktów rozpięty jest stosunkowo najbardziej rozbudowany plan tonalny. Taki rodzaj harmoniki konweniuje bardzo mocno z tekstem, odnosząc się do gorących uczuć.

Aria III

Se un petto constant si fa,	Jeśli pierś pozostanie niezłomna,
Non tempe di sorte lo stral':	nie będzie lękać się zabójczej strzały
A colpo fatal'.	przy śmiertelnym ciosie.
La mia speme dal cor nor si divelle	Moja nadzieja nie opuszcza mego serca
Cifre del mio gioir sono due stelle.	Symbolem mojej radości są dwie gwiazdy

Przedostatnia aria w omawianej kantacie rozpoczyna się dialogiem sopranowo-trąbkowym, melodią utrzymaną w spokojnym charakterze, opartą na funkcjach toniki i dominanty D-dur – A-dur. Rola trąbki ogranicza się początkowo, podobnie jak w poprzednich ariach, do odpowiedzi (np. takty 4–7) i komentarza (np. takty 11–12). Duet między trąbką i sopranem rozpoczyna się dopiero w takcie 70, początkowo wychodząc – w materii partii trąbki – jeszcze od roli komentującej. Od taktu 77 do końca, tak jak w arii poprzedniej, występuje interwalika przeważnie tercjowa. Istotnym elementem omawianej arii jest wprowadzony po raz pierwszy w takcie 15 descendentalny motyw figuracyjny o interwalice sekundowej, który pod koniec arii – właśnie w tercjach – rozgrywany jest *nota contra notam* przez trąbkę i sopran.

Recytatyw III

Negl'arcani sovrani del cielo,	Wśród najwyższych tajemnic nieba
D'un bel volto a quest'alma penante	okrucieństwo pięknego oblicza wobec pełnej bólu duszy zbiera oznaki udręki.
Registra l'empietà note d'affanni.	Będę pragnął was jako dręczycieli, o srogie światła (oczu).

Tiranni v'amerò, lumi severi.	Wśród najwyższych tajemnic nieba

Ostatni recytatyw, tak jak i poprzedni, podzielić można na segment pierwszy – niefiguracyjny, i drugi – figuracyjny, bardziej ariosowy. Jest to jedyny w opisywanej kantacie przykład przejścia *attaca* między recytatywem a arią (ostatnią arią utworu).

Aria IV

All'armi, pensieri,	Do broni, myśli moje!
Ardire, mio core,	Zbierz się na odwagę, moje serce
Pugnando si speri	by odnieść zwycięstwo w miłości
Vittoria in amore.	poprzez walkę-pozwól mieć nadzieję.

Końcowa część oparta jest na tych samych założeniach co pierwsza, otwierająca kantatę aria; spina ona klamrą całe dzieło. *All'arme pensieri* stanowi wzorcowy przykład włoskiej kantaty z końca XVII w., w której retoryczne potraktowanie tekstu poetyckiego znalazło swoje odzwierciedlenie w postaci figur muzycznych wyraziście podkreślających poszczególne afekty.

4.6. Alessandro Melani, *La Tromba d'Amore. Quai bellici accenti ascolti, mio core?* Canto solo con Tromba.

Opisywana kantata to jedna z dziewięciu zachowanych kompozycji Alessandro Melaniego, w których występuje koncertująca trąbka. W swoim charakterze i wymowie osadzona jest głęboko w tradycji operowej, bowiem w całości opiera się na zestawieniu i współzawodnictwie między trąbką, symbolizującą gorącą miłość, a głosem sopranowym, który w symbolice stanowi obiekt miłosnych westchnień. Takie zestawienie może być odczytane jako metafora walki o miłość ukochanej. Ten rodzaj symboliki i odniesienia do skrajnych uczuć są nieodłącznym elementem estetyki włoskiej końca XVII w.

Układ poszczególnych części prezentuje się następująco:

1) aria I – sopran, trąbka;

2) aria II – sopran, trąbka;

3) recytatyw;

4) aria III – sopran, trąbka;

5) recytatyw;

6) aria IV – sopran, trąbka;

7) aria V – sopran, trąbka.

Aria I

Quai bellici accenti ascolti, mio core?	Jakich to wojennych tonów słucha moje serce?
La tromba che senti è tromba d'amore.	Trąbka, która brzmi, to trąbka miłości[122].

Kantatę rozpoczyna triumfalna fanfara trąbki, o charakterystycznej strukturze rytmicznej zbudowanej z rytmów punktowanych i *figura corta*, które stanowić będą główny budulec całości utworu. Taki rodzaj rytmów odnosi się do idiomatycznych trąbkowych motywów, odzwierciedlających wojnę bądź walkę. Pierwsze 13 taktów to uroczysty wstęp, w którym zróżnicowane motywy trąbkowe w rejestrach principale i clarino odnoszą się do burzliwych afektów miłosnych. Podniosły charakter linii melodycznej trąbki łączy się w sposób naturalny z prostotą harmoniczną, co podkreśla dobitniej specyfikę początku kantaty.

Wejściu sopranu od taktu 13 towarzyszy uproszczenie melodyki. Rozpoczyna się zarazem długi, trwający aż do 68 taktu, fragment koncertujący z wydatną rolą dialogu między solistami, w którym przeplatają się motywy liryczne i westchnieniowe. W dialogujących strukturach, mimo zrównoważenia znaczenia obu głosów dla przebiegu całości utworu, to sopran odgrywa rolę prowadzącą, intonując zazwyczaj „komentowane" przez trąbkę frazy. Warto przy tym zwrócić uwagę, że imitacji podlega zazwyczaj końcowy, częstokroć charakterystyczny rytmicznie fragment, jeśli fraza trwa dłużej niż 1–2 takty. Jedynym odstępstwem od tej reguły jest ogniwo początkowe (takty 13–21), w którym imitacji podlega cała śpiewana przez sopran fraza. Kompozytor, zapewne chcąc uwypuklić trąbkowy charakter, stosuje w taktach 13–68 prostą harmonię, ograniczającą się do akordów tonicznych, subdominantowych i dominantowych tonacji D-dur, z nielicznymi wtrąceniami do tonacji dominanty.

Aria II

A guerra ti sfida bellezza omicida ch'è senza pietà,	Piękny, bezlitosny zabójca wyzywa cię na bój,
tiranna sì fiera che vuol prigioniera la tua libertà.	Zajadły wielce tyran pragnie uwięzić twoją wolność.

Fragment zawarty w taktach 69–90 opiera się na drugiej z dwóch struktur rytmicznych prezentowanych w introdukcji – ósemce i dwóch szesnastkach, która to struktura symbolizuje wojnę i bezpośrednio nawiązuje do słowa *guerra*, czyli „wojna". Na tym motywie zbudowana jest większość przebiegów i figuracji zarówno głosu wokalnego, jak i trąbki w opisywanym odcinku. Utrzymana zostaje prostota harmonii, podkreślająca charakter walki i napięcia uczuć.

[122] Tłumaczenie Anna Mikołajczyk.

Recytatyw

Non ti fidar, no, no,	Nie ufaj sobie, nie, nie,
ché sebben miri	Byłoby lepiej, byś zwrócił spojrzenie
in angelico volto un paradiso accolto,	Ku aniołom na łagodnym rajskim sklepieniu,
un ciel sereno in due stellati giri,	Które w mgnieniu dwóch obrotów gwiazd
tosto però si cangia e in un momento	Mogą zmienić natychmiast,
divien tutto furor, tutto spavento.	W jednej chwili rozproszyć cały twój gniew i strach.

W taktach 91–101, będących solowym recytatywem sopranu, trąbka pauzuje. Zmienia się natomiast tonacja – do G-dur, czyli tonacji subdominanty.

Aria III

Torvo sguardo di bel ciglio	Moje spojrzenie płynące z pięknej twarzy
presto o tardo nel periglio	Prędzej czy później zaprowadzi każde serce
sempre l'anime assortì.	w niebezpieczeństwo.
Sì sdegnoso, minaccioso,	Pełne pogardy i grozy bóstwa
tuona e fulmina ogni dì.	Ciskają gromy i wyją.

Trzecia aria składa się dwóch odcinków. Pierwszy (takty 102–112) stanowi w dużej mierze popis wokalisty; nie występuje tu trąbka. Omawiany dziesięciotaktowy odcinek operuje w ramach akordów tonacji A-dur i utrzymany jest w dość spokojnym charakterze. Wznoszące i urytmizowane figuracje na słowach *l'anime assorti* oddają nastrój niebezpieczeństwa. Drugi odcinek arii, utrzymany w metrum parzystym w taktach 113–133, wnosi burzliwy, ruchliwy charakter, powracając do idei dialogu głosów solowych, znanej już z taktów 13–68 czy 69–90. Zmienia się jednak budulec rytmiczny, którym w omawianych taktach jest zarówno struktura ósemki z kropką i szesnastki, jak i ósemki i dwóch szesnastek, do których dołączone jest swoiste spoiwo w postaci równych przebiegów szesnastkowych, o charakterystycznej, sekundowej interwalice, które w całym tym fragmencie ulegają typowym dla gustu epoki imitacjom. Opisywane takty wyróżnia także o wiele żywszy dialog między solistami, niż miało to miejsce w ustępach poprzednich. Struktury szesnastkowe podkreślają dramatyzm ruchu, oparty na słowach „Pełne pogardy i grozy bóstwa / Ciskają gromy i wyją". Harmonia pozostaje w omawianym fragmencie w orbicie tonacji D-dur. Basso continuo zaś bierze odważniej udział w kreowaniu jego przebiegu.

Recytatyw

Ma pur si venga all'armi, o mio cor generoso,	Lecz moje szczodre serce niech chwyci za broń
e per sempre goder dolce riposo	I by wygrać słodką rozkosz wytchnienia,
A fatiga, a sudor non si risparmi.	Niech nie szczędzi potu i wysiłku.
A disvelar l'ingannovanne, audace mio core,	By wykryć fałsz, przybądź teraz,
in te confido	o serce moje niezłomne –
Tu di donna infedele scuoti il giogo crudele.	pokładam w tobie nadzieję!

Né più si sveneranno vittime umane al vincitor Cupido!	Niech więcej ofiar ludzkich nie ginie przy Zwycięskim Kupidynie!

Kolejna część to recytatyw w taktach 134–149, wprowadzający spokój i rodzaj wytchnienia, wymagający przy tym od solisty wirtuozerii wokalnej. Rozpoczyna się nieoczekiwanym akordem a-moll, by w toku prostych modulacji zakończyć się w tonacji G-dur. Wznoszące się figuracje, poczynając od taktu 146 oparte na słowie *vincitor Cupido*, czyli „zwycięski Kupidynie", doprowadzają do następnej części.

Aria IV

Lo stral di Venere non ha virtù	Strzała Wenus traci moc, jeżeli zadaje śmiertelny cios
che colga in cenere l'alme quaggiù l'affetto vendere e poi pretendere la servitù.	Duszom na ziemi sprzedającym uczucia, wymagając następnie zniewolenia.

Takty 150–188 to dialog trąbki i sopranu charakteryzujący się dużą intensywnością: odpowiedzi trąbki występują tu co dwa lub trzy takty. Charakter dialogu wynika również z zastosowania przez kompozytora krótszych fraz, które dobrze nadają się do imitacji, nawiązując do techniki wokalnej. Cały odcinek utrzymany jest w spokojnym i dostojnym charakterze wynikającym z tekstu poetyckiego („traci moc").

Aria V

Già che debole è il nemico all'assalto non temer;	Wróg jest słaby, więc nie bój się ataku.
non ti vinca, o cor pudico, la dolcezza del piacer.	Niech czystego serca nie zwycięży słodka przyjemność.
Chi d'amor soggiace all'ira	Ten, który nie ulegnie żarowi głodu miłości,
mai la pace può sperar;	Niech nigdy nie ma nadziei na pokój.
pur si gode, si respira,	Mimo to człowiek może odnaleźć radość, oddychać
pur si vive senz'amor.	I dalej żyć nawet bez miłości.

Część zawarta w taktach 189–250 przynosi zmianę nastoju i charakteru: pierwszy raz w kantacie słychać nie tylko dialogi oparte na regule pytanie – odpowiedź, ale również przebiegi duetowe, w których obydwa głosy solowe prezentują swoje frazy symultanicznie. Przy tym partie sopranu i trąbki charakteryzują się dużą autonomią, wynikającą z luźnego powiązania materiałem melodycznym. Taki sposób zakomponowania głosów jednoznacznie odnosi się do symboliki walki o uczucia, bowiem w motywach zarówno trąbki, jak i sopranu dostrzegalne są wznoszące się figuracje, a także rozłożone akordy odpowiadające stylistyce *principale.* Takty 220–250 są powtórzeniem pierwszej cząstki, cechują się zbliżoną treścią muzyczną, występują w nich takie same zależności rytmiczne, imitacyjne, duetowe i kontrapunktyczne jak w cząstkach wcześniejszych.

Od strony praktyki wykonawczej kantata Melaniego stanowi doskonały przykład kompilacji zróżnicowanych technik gry w operowaniu zarówno artykulacją, jak i odniesieniem

do teorii afektów. Aby zrozumieć zróżnicowanie rodzajów artykulacji, należy podążać za tekstem poetyckim – to jego znaczenie narzuca charakter i sposób wydobycia dźwięku.

4.7. Alessandro Scarlatti (1660–1725), Arie con Tromba

4.7.1. *Mio tesoro per te moro*

Mio tesoro per te moro!	Skarbie mój, przez ciebie umieram!
Vieni presto, presto a consolar	Przybądź prędko na ratunek
questo cor che tanto brama e ti chiama,	Temu sercu, które tak płonie i błaga cię,
e ti chiama a ristorar, a ristorar.	Błaga cię, byś je pokrzepił, byś je pokrzepił[123].

Aria ujęta jest w formę tańca o spokojnym i emocjonalnym charakterze, oddającym ból i cierpienie miłosne. Rozpoczyna ją długi, dwunastotaktowy wstęp trąbki, prezentujący podstawowy materiał motywiczny całej kompozycji. Wstęp jest wewnętrznie podzielony na trzy czterotaktowe frazy. Każdą z nich wieńczy kadencja mała doskonała: pierwsza do dominanty, zaś dwie kolejne do toniki. Plan harmoniczny tego odcinka oscyluje wokół głównych akordów tonacji D-dur.

Cały pierwszy odcinek zbudowany jest na ciągu motywów opartych naprzemiennie na figurach retorycznych *anabasis* i *katabasis* – odnoszą się one w warstwie symbolicznej do napięć w uczuciach miłości, nadziei i marzeń, natomiast często pojawiająca się figura *exclamatio* w postaci opadających kwint, kwart czy sekst staje się symbolem tęsknoty, błagania. Dziesięć kolejnych taktów (13–23) zawiera dialogującą progresję wstępującą, na bazie wzoru będącego inwersją sekundowych motywów obecnych po raz pierwszy w partii sopranu kilka taktów wcześniej (takt 19). Takt 23 wprowadza wymianę motywów między trąbką a sopranem; są one obrazem ruchu z wcześniejszych słów „Przybądź prędko na ratunek".

Odcinek środkowy (takty 42–53), przeznaczony na sopran i basso continuo, utrzymany jest w tonacj paralelnej (h-moll). Charakter tego odcinka determinuje melodia frazy wokalnej do słów *e ti chiama a ristorar, a ristorar*, czyli „błaga cię, byś je pokrzepił, byś je pokrzepił". Największą ekstrawagancją harmoniczną tego ogniwa jest akord neapolitański (C-dur; takt 51–52) jako element kadencji wieńczącej środkowy odcinek arii. Takty 54–57 to coda przeznaczona na trąbkę i basso continuo, bez udziału sopranu, będąca dokładnym powtórzeniem taktów 5–8 i 9–12. Kompozytor rozpoczyna ją od tonacji dominanty A-dur, by na przestrzeni tych kilku taktów powrócić do tonacji toniki D-dur i nią zakończyć całe dzieło.

[123] Tłumaczenie Katarzyna Wiwer-Monita.

4.7.2. *Si riscaldi il Tebro*

Si riscaldi il Tebro	Kiedy cieplej robi się nad Tybrem,
e l'onda de suoi flutti al mormorar	To fale mrucząc w swym nurcie,
Canti a lui lodi d'amor.	Niosą pieśń miłości.
Vezzosetta poi risponda	A potem uroczo odpowiadają
questi cantici d'onor	Tym pieśniom o honorze,
delle aurette al sussurar.	Które szepcze bryza[124].

Aria ta ma formę ABA z kontrastującym odcinkiem środkowym. Cząstka B przynosi zmianę harmonii z D-dur na h-moll oraz afektu z radosnego na smutny i podniosły.

Arię rozpoczyna głos solowy drobnymi wartościami opartymi na pochodzie gamowym. Pierwszy dłuższy melizmat w takcie 2 tłumaczy taki dobór środków rytmicznych: jest to barokowa figura retoryczna *assimilatio*, mająca obrazowo ilustrować fale Tybru. Trąbka w następnym takcie podejmuje tę samą, lekko uproszczoną motywikę. Po jeszcze jednej wymianie basso continuo milknie, pozostawiając jedynie dwójkę solistów (takt 8) wymieniających między sobą krótkie urywane motywy. Sopran wykonuje figuracje oparte na słowie *mormorar*, przywołując obraz niekończących się fal Tybru, z których jedna rodzi drugą i ledwo pierwsza zniknie, już gna ją następna. Ta sytuacja utrzymuje się przez 5 taktów. Można również rozumieć ją bardziej metaforycznie, ponieważ sopran śpiewa wcześniej tekst „To fale mrucząc w swym nurcie, niosą pieśń miłości". Wymienianie krótkich motywów można zatem kojarzyć z relacją oblubieńczą: zakochani ukradkiem wymieniają spojrzenia lub dotykają się na ułamek sekundy, a ich myśli splatają się nierozerwalnie.

W taktach 14–17 sopran powtarza ten sam fragment tekstu, doprowadzając do wyraźnej kadencji, po której trąbka natychmiast podejmuje narrację, z początku prowadząc te same szczątkowe dialogi, tym razem z basso continuo, jednak potem rozwijając je aż do podobnej kadencji w takcie 20. Następnie obserwujemy powrót frazy otwierającej utwór, tu jednak kompozytor stosuje mikstury tercjowe pomiędzy głosami solowymi, co wywołuje wrażenie kulminacji w zakończeniu odcinka A.

Kontrastująca cząstka B jest delikatna i subtelna. Podkreślają to kantylenowe frazy rozwijane przez solistów na przemian przez pierwsze pięć taktów. Po nich następuje znów proste naśladownictwo. Słowo *risponda* w sopranie, domagające się odpowiedzi, słyszy ją w partii trąbki powtarzającej te same dźwięki: opadający motyw potwierdzenia, jakby ktoś kończył zdanie. Melizmaty powoli wracają na słowie *susurrar*, czyli „szeptać". Kojarzą się one z szelestem wiatru lub szmerem liści. Z punktu widzenia formalnego zapowiadają powrót części A, który odnajdujemy cztery takty później.

Scarlatti zakomponował tę arię wyjątkowo oryginalnie, umiejętnie podkreślając dwuznaczny tekst za pomocą efektownego dialogu głosów solowych. Przełamanie odcinka

[124] Tłumaczenie Katarzyna Wiwer-Monita.

A w takcie 30 następuje nagle i jest niezwykle trafnym zabiegiem. Zgodnie z duchem tamtej epoki wręcz szokuje w sferze napięć emocjonalnych. Kiedy słuchacz chciałby się spodziewać drugiego takiego szoku, kompozytor bawi się, przechodząc płynnie z powrotem do części A.

4.7.3. *Faró la vendetta*

Farò la vendetta	Zemszczę się
che a me s'aspetta	Tak, jak należy
di quel perfido traditor	Na tym ohydnym zdrajcy,
che mi ha sì vilipesa	Który tak mną pogardziwszy,
fammi star così sospesa	W samotności zostawiwszy,
ed ha dato ad altri il cor.	Innej pragnie serce dać.

Omawiana aria w warstwie metrorytmicznej i motywicznej opiera się na prostym, częstokroć powtarzanym motywie rytmicznym: ósemka – dwie szesnastki, zazwyczaj także wieńczonym motywem dwuósemkowym. Motyw ten, pojawiający się na samym wstępie i symbolizujący zemstę, kompozytor niejednokrotnie rozbudowuje poprzez przetwarzanie motywiczne w dalszej części kompozycji. Obok tego motywu, wyraźnie dominującego, umieścił Scarlatti jeszcze jeden, nieco prostszy motyw – dwie szesnastki i sześć ósemek; po raz pierwszy został on wprowadzony w takcie 21 przez głos wokalny. Jest to motyw wyłącznie sopranowy – kompozytor ani razu nie powierzył go trębaczowi.

Aria *Faró la vendetta* od samego początku wskazuje na silne inklinacje kompozytora w kierunku imitacyjnej kontrapunktyki, powierzonej w tej arii sopranowi i trąbce. Początkowo, do taktu 12, dialog trąbki i sopranu odbywa się przez wymianę krótkich motywów. Istotnym zabiegiem jest tu efekt echa, uzyskany powtarzaniem tej samej, krótkiej frazy i eksploatowany przez Scarlattiego w taktach 1–4, opartych na słowach *Farò la vendettache a me s'aspetta*, czyli „Zemszczę się tak, jak należy". Głos trąbki poprzez taki rodzaj zakomponowania pełni rolę moralizatorską, podkreślając afekt poruszenia i zemsty zaproponowany przez głos wokalny. Mimo iż partia trąbki została zapisana w wysokim rejestrze, to jednak odpowiednie jest użycie dość wyrazistej i twardej artykulacji, utrzymanej w stylu *principale.* Od taktu 5 szybki dialog rozwija się do dłuższych wypowiedzi. W taktach 13–28 występują trzy frazy wymieniane pomiędzy sopranem a trąbką, które wnoszą spokojny i uczuciowy charakter. Pierwszy motyw sopranu bazujący na opadających interwałach podkreśla słowo „wzgarda". W kolejnych taktach na słowach „w samotności zostawiwszy" występują w dalszym ciągu opadające pochody interwałów, zaś w takcie 19 trąbka podejmując motyw głosu sopranowego, delikatnym brzmieniem podkreśla uczucie wzgardy. Opisywany utwór od strony harmonicznej nie wykracza poza podstawową tonację D-dur, raz tylko modulując do paralelnej tonacji h-moll w taktach 21–26. Ten odcinek, oparty na motywach wznoszących i opadających, uwypukla tekst „W samotności zostawiwszy, innej pragnie serce dać", doprowadzając tym samym do kulminacji. Pojawiający się w takcie 26 motyw trąbki w stylu clarino jest zakończeniem tego odcinka obrazującym żal i osamotnienie.

Powtórzenie *da capo* cząstki A kończy się rozbudowaną codą, w której figurację sopranu komentuje pięciotaktowe solo trąbki, wieńcząc zarazem całe dzieło.

4.7.4. *Rompe Sprezza*

Rompe sprezza con un sospir
ogni cor benché di pietra;
essa i numi l'alma impetra
ogni grazia a suoi desir.

Ona niszczy i gardzi z westchnieniem
I każde serce druzgocze, nawet to z kamienia,
Czyżby niebiosom spodobało się
W zimny głaz zakląć całą twą łaskawość?

Jest to najkrótsza aria z całego zbioru, utrzymana w charakterze dość ruchliwym i rubasznym. Ze względu na tekst poetycki powinna być zasadniczo wykonana w surowym stylu principale. Pierwsze motywy dialogu między sopranem a trąbką, oparte na słowach „zniszczenie" i „wzgarda", mają dobitnie podkreślić ów afekt. W pierwszym szesnastkowym motywie trąbki pojawia się nawet fałszywy dźwięk h^1, którego zasadniczo nie ma w szeregu tonów naturalnych, a który należy wykonać z rodzajem przedęcia, tracąc oczywiście na jakości brzmienia. Początkowe motywy sopranu i trąbki ewoluują w coraz bardziej wirtuozowskie figuracje, dążące do kulminacji w takcie 8, czego wyrazem jest opadający motyw na słowach „I każde serce druzgocze". Skok interwału o tercję wielką w dół w głosie sopranowym, a potem jego powtórzenie w trąbce, bardzo wyraziście podkreśla słowo „druzgocze". Po kolejnym opadającym motywie głosu wokalnego pojawia się w takcie 9 spokojny i delikatny motyw trąbki, który jest zapowiedzią frazy sopranu opartej na słowach „Czyżby niebiosom spodobało się w zimny głaz zakląć". W dalszym przebiegu trąbka po każdej frazie sopranu imituje melodię głosu, podsumowując niejako każdy fragment. Od połowy taktu 20 wznoszące sopranowe figuracje, oparte na słowach „całą twą łaskawość", wprowadzają radosny i optymistyczny nastrój i doprowadzają w takcie 23 do powtórzenia całej frazy w głosie trąbki. Trąbka, imitując głos sopranu, poprzez użycie delikatnej i śpiewnej artykulacji podkreśla słowa odnoszące się do łaskawości. Ostatnia fraza trąbki, oparta na idiomatycznych motywach stylu clarino, zamyka całą formę, nadając wyraz radości i dostojeństwa.

Mając na uwadze mały rozmiar arii *Rompe Sprezza*, w załączonym nagraniu wykorzystano powtórzenie całego utworu.

Rozdział 5. Instrumentarium

5.1. Charakterystyka trąbek użytych w nagraniu

Rozpatrując historyczną praktykę wykonawczą, odniesiono się w niniejszej pracy nie tylko do zachowanych traktatów omawiających problemy wykonawcze czy też do prób dokonania interpretacji dzieł na podstawie barokowej retoryki i teorii afektów. Oprócz tego posłużono się kopiami oryginalnych trąbek i ustników, ponieważ rodzaj użytych instrumentów oraz ustników zasadniczo wpływa na kształtowanie brzmienia i sposobu gry. Dobór właściwego instrumentarium jest niezwykle ważny, bowiem wierna kopia z zachowanymi wszystkimi proporcjami i zależnościami w budowie pozwoli zrozumieć przynajmniej w jakiejś mierze historyczny sposób gry. Chociaż współcześnie istnieje dość rozpowszechnione przekonanie (o czym świadczą zresztą zachowane instrumenty), iż użycie otworów intonacyjnych w trąbce jest pewnym kompromisem, który nie ma swojego ugruntowania w historii, to jednak fakt ten nadal jest nie do końca potwierdzony i kwestia ta wymaga dalszych dogłębnych badań. Wśród uznanych autorytetów w dziedzinie gry na trąbce naturalnej zdania są podzielone. W ocenie barokowej techniki gry na trąbce miarodajny nie jest bowiem fakt używania otworów bądź ich nieużywania, lecz zrozumienia podstawowych aspektów historycznej artykulacji i kształtowania brzmienia. Użycie otworów intonacyjnych należy postrzegać jedynie jako element, dzięki któremu można dopasować naturalny strój trąbki barokowej do współczesnych upodobań estetycznych. Współcześnie wielu uznanych trębaczy posługuje się z przyczyn praktycznych instrumentami z otworami, częstokroć używając także ustników o współczesnych rozmiarach. W tym wypadku, niestety, są to w większości instrumenty niemające swoich odpowiedników historycznych, często bowiem mają one menzurę odpowiadającą współczesnym trąbkom oraz wiele elementów budowy, których nie stosowano w instrumentach historycznych. Celowe zatem jest użycie instrumentów wykonanych według barokowej menzuracji, z zachowaniem wszystkich proporcji i technologii wykonania.

Na potrzeby nagrania dzieła artystycznego, posłużono się kopiami następujących trąbek: Johanna Leonharda Ehego II (1664–1724) z 1695 r., wykonaną w Wielkiej Brytanii przez Matthew Parkera, i Johanna Leonharda Ehego III (1700–1771) z 1746 r., skonstruowaną także Wielkiej Brytanii przez Davida Staffa. Wybór taki został podyktowany względami praktycznymi, bowiem instrumenty te należą do grupy najpopularniejszych modeli trąbek stosowanych na przełomie XVII i XVIII stulecia. Z drugiej strony odznaczają się one znakomitymi walorami brzmieniowymi, szczególne w wysokim rejestrze. Ponadto kształtem roztrąbu odpowiadają instrumentom, które były w powszechnym użyciu na przełomie XVII i XVIII w.

Kopia trąbki Johanna Leonharda Ehego II z 1695 r. została wykorzystana do nagrania dwóch kompozycji: Damiana Stachowicza *Veni Consolator* oraz Johanna Rosenmüllera *O felicissimus paradysi aspectus*. Jest to instrument charakteryzujący się średnio szero-

kim roztrąbem, utrzymanym w stylu trąbek z drugiej połowy XVII w. Taki rodzaj roztrąbu sprawia, iż dźwięk jest ciemniejszy, przez co brzmienie wysokiego i niskiego rejestru jest dość jednolite i stopliwe. Wysoki rejestr odznacza się natomiast ciepłym, aksamitnym brzmieniem i większym natężeniem niskich alikwotów, przez co nie jest nadto jaskrawy, ale bardziej stonowany. Taki rodzaj instrumentu nadaje się do wykonywania muzyki z końca XVII w.; szczególnie dzięki jego walorom brzmieniowym można go stosować w kompozycjach z udziałem głosu wokalnego, co odpowiada estetyce imitowania głosu ludzkiego.

Do nagrania pozostałych kompozycji posłużono się kopią instrumentu Johanna Leonharda Ehego III z 1746 r. Jest to instrument o jasnym i ciepłym brzmieniu. Mimo że został wykonany w połowie XVIII w., to jednak swoim kształtem nawiązuje do instrumentów z początku XVIII w. Należy do najdoskonalszych spośród licznych współcześnie stosowanych trąbek, odznacza się bowiem smukłym roztrąbem i stosunkowo rozwiniętą czarą głosową. Pierwowzór tego instrumentu, znajdujący się obecnie w zbiorach Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, również charakteryzuje się jasnym, aksamitnym brzmieniem oraz doskonałą proporcją szeregu alikwotów, dzięki czemu jest niezwykle strojny. Najważniejsza jego cecha to łatwość wydobywania najwyższego rejestru[125].

5.2. Współczesne kopie historycznych ustników użytych w nagraniu i ich charakterystyka

Edward Tarr słusznie uważa, iż narzędziem, „którego bezspornie potrzebuje trębacz do wykonywania swej sztuki, jest nie tylko sama trąbka, ale przede wszystkim ustnik. Przez ustnik bowiem wprowadzamy i pobudzamy powietrze w instrumencie. To on właśnie kształtuje rodzaj dźwięku”[126]. Altenburg pisał, że używano ustników wykonanych ze srebra, mosiądzu, cyny i rogu. Najczęściej wykorzystywano ustniki mosiężne, nie były one bowiem tak drogie jak pozostałe, a ponadto w porównaniu z ustnikiem zrobionym z rogu dźwięk ustnika z mosiądzu nie był stłumiony[127].

Niestety w piśmiennictwie brakuje precyzyjnych informacji na temat budowy i wielkości ustników używanych w dawnych wiekach do gry clarino. Mało jest też zachowanych do naszych czasów oryginalnych egzemplarzy ustników – najwięcej pochodzi z drugiej połowy XVIII stulecia. Najobszerniejszą kolekcję zgromadziły Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze oraz Museum für Musikinstrumente przy Uniwersytecie w Lipsku.

---

[125] Charakterystyka brzmienia oryginalnego instrumentu Johanna Leonharda Ehego III według Davida Staffa, uzyskana podczas prywatnej rozmowy z autorem niniejszej pracy.

[126] E. Tarr, *Die Trompete*…, dz. cyt., s. 80.

[127] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung*…, dz. cyt., s. 81.

Gdy podda się analizie najstarsze oryginalne ustniki, zwraca uwagę ich dość prymitywny wygląd i sposób wykonania, zwłaszcza w zestawieniu z ich późniejszymi opisami sporządzonymi przez ówczesnych teoretyków. Pierwszym istotnym elementem budowy takiego ustnika jest jego bardzo szeroki, płaski brzeg o wymiarach dochodzących do 6 mm – była to zresztą cecha powszechna wszystkich ówczesnych ustników stosowanych w instrumentach dętych blaszanych. Szeroki brzeg otacza wargi, co zdecydowanie ogranicza ich drganie do stosunkowo małej powierzchni. Średnica kielicha ustnika barokowego wynosi ok. 23 mm, a ustnika współczesnego – 16,25 mm. Nasuwa się zatem pytanie, co dawała taka wielkość kielicha barokowego. Z pewnością cały aparat gry był bardziej stabilny. Mocniejsze było oparcie w wysokim rejestrze, ponieważ w większej części ustnik napinał mięśnie warg. Szeroki brzeg ustnika zmuszał też do pracy mięśnie okrężne ust, przez co był stabilnie oparty na dolnej wardze. Wewnętrzna średnica kielicha barokowego ustnika wynosiła od 17 do 23 mm. Co do szerokości brzegu, przytaczany już wcześniej Altenburg twierdzi, że nie można przesadzić z szerokością ustnika, bowiem zbyt szeroki za bardzo zasłania wargi, a za wąski – męczy wargi[128].

Według współczesnych trębaczy używanie takiego ustnika do gry clarino było wielkim wyzwaniem dla trębacza. Mimo utrudnień, takich jak chociażby szeroka szczelina wargowa, ostre krawędzie ustnika i dość spora głębokość, musiał on uzyskać odpowiednie zadęcie. Uważa się także, iż niełatwo było grać w górnym rejestrze ze względu na samą budowę trąbki. Takiemu zadaniu mogli sprostać tylko naprawdę najzdolniejsi trębacze. Wielu współczesnych trębaczy twierdzi, że z takim ustnikiem, ograniczającym drgania warg do małej przestrzeni, niemożliwe było osiągnięcie silnego, pełnego brzmienia. Nie można jednak porównywać współczesnych ustników stosowanych powszechnie w trąbkach wentylowych z ich odpowiednikami sprzed trzystu lat. Celowe jest odniesienie się do opisanej wcześniej historycznej praktyki wykonawczej – dopiero połączenie tych aspektów sprawi, iż na pozór niemożliwy do gry barokowy ustnik stanie się niezbędnym, pomocnym atrybutem. Kwestia wielkości czy głębokości ustnika od zawsze zależała od indywidualnych możliwości trębacza. Według Altenburga w dawnych czasach nie wykształcił się jeden wzorcowy model ustnika. Była to sprawa indywidualnego wyboru: trębacze często nawet robili ustniki specjalnie dla siebie[129].

Do nagrania dzieła artystycznego posłużono się dwoma ustnikami: pierwszy z nich jest kopią ustnika z roku ok. 1720, pochodzącego prawdopodobnie z anonimowego warszta-

---

[128] Tamże, s. 82.

[129] Tamże.

tu norymberskiego[130]. Drugi ustnik został wykonany ok. 1660 roku[131]. Datowanie użytych ustników jest problematyczne, gdyż nie posiadają sygnowania i nie można ich przypisać konkretnym budowniczym. Często pewną wskazówką jest zachowanie ustnika wraz z instrumentem, jednakże w tym wypadku jest to niemożliwe. Ekspertyzy porównawczej dokonali Markus Raquet, konerwator Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze i Michael Munkwitz, budowniczy i konserwator historycznych trąbek. Datowania dokonano na podstawie porównania kształtu zewnętrznego i ornamentyki z zachowanymi oryginalnymi ustnikami. Pierwszy z ustników wykazuje podobieństwa z ustnikami warsztatów norymberskich początku XVIII w., charakteryzuje się smukłym kielichem i symetrycznymi ozdobami wokół trzonu. Posiada kociołek średnio głęboki i wlot otworu o średnicy 4,1 mm; średnica krawędzi wewnętrznej wynosi 18,5 mm, natomiast średnica krawędzi zewnętrznej – 27,5 mm. Rant jest płaski, o szerokości tylko 4 mm, co wskazuje na jego późniejsze wykonanie. Ustnik ten odznacza się bardzo jasnym dźwiękiem, o szerokim paśmie wysokich alikwotów, i nadaje się najlepiej do wykonywania wysokich partii clarino. Oryginalny ustnik pochodzący z ok. 1660 roku z rejonu Salzburga jest niezwykle ciekawym egzemplarzem i jednym z niewielu, jakie zachowały się do dzisiejszych czasów. Posiada wszystkie cechy ustników stosowanych w połowie XVII w.: jego długość wynosi 9,5 cm, ozdoby znajdujące się wokół trzonu są nie symetryczne i noszą znamiona wykonania ręcznego, na kielichu widoczne są także rozwarstwienia metalu wynikające zapewne z nienajlepszego wykonania pierwotnego odlewu. Ustnik odznacza się bardzo głębokim kociołkiem o proporcjonalnym kształcie, którego głębokość sięga 14 mm, co jak na ustniki z połowy XVII w. jest ewenementem. Średnica krawędzi wewnętrznej wynosi zaledwie 17 mm, natomiast średnica krawędzi zewnętrznej – 29,5 mm. Średnica otworu wlotowego wynosi 4,9 mm. Najbardziej charakterystyczną cechą omawianego ustnika jest kształt rantu, którego szerokość wynosi 6 mm. Jego płaskie pola poczynając od zewnętrznej krawędzi zgłębiają się konicznie ku wewnętrznej krawędzi. Taki rodzaj wykonania rantu nie znajduje żadnego odpowiednika w zachowanych współcześnie historycznych ustnikach. Nie mniej ważnym elementem jest także średnica wewnętrzna trzonu ustnika, w fachowej terminologii nazywana *backbore.* Dopiero po wykonaniu odlewu gipsowego stwierdzono, iż rodzaj kształtu i średnicy *backbore* jest także niespotykany, bowiem nie jest on idealnie koniczny jak w pozostałych znanych ustnikach, ale przybiera on kształt paraboli. Ponadto widoczne od wewnątrz ślady ręcznej obróbki, charakterystycznej dla najstarszych ustników, potwierdzają niezbicie jego wartość historyczną. Niespotykany kształt rantu oraz jego ostre krawędzie sprawiają, iż trębacze grający na kopiach historycznych ustników

---

[130] Oryginał ustnika znajduje się w prywatnej kolekcji Michaela Münkwitza w Rostocku.

[131] Ustnik przypadkowo odnaleziony w 2005 roku w Bawarii, w miejscowości Aschau, podarowany autorowi pracy przez Petera Baumana.

nie adaptują się dobrze do tego rodzaju ustnika. Z drugiej zaś strony omawiany ustnik oznacza się znakomitymi walorami brzmieniowymi. Dzięki niemu dźwięk jest bardzo okrągły, o szerokim paśmie alikwotów; pomimo głębokiego kielicha wysoki rejestr odznacza się miękkim, aksamitnym brzmieniem oraz świetnymi walorami artykulacyjnymi. Z uwagi na bardzo niekomfortowy rant omawianego ustnika, dzięki uprzejmości Carla Breselmaira wykonano jego wierną kopię, poszerzając jedynie krawędź wewnętrzną do 19 mm, oraz zmieniając kształt rantu na klasyczny stosowany powszechnie w XVIII w. Niestety już przy pierwszej próbie ta udoskonalona kopia okazała się całkowicie niezdatna do gry. Wobec tego dla potrzeb załączonego dzieła artystycznego na oryginalnym ustniku nagrano tylko dwie najstarsze kompozycje: *Veni Consolator* D. Stachowicza i *O felicissimus paradysi aspectus* J. Rosenmüllera.

Analizując zabytkowe ustniki, warto zadać pytanie, gdzie znajduje się najważniejsze miejsce ustnika i jaki ma ono wpływ na kształtowanie brzmienia. Według Hermanna Ludwiga Eichborna jest nim przepust do kanału ustnika. Inne elementy konstrukcyjne ustnika pozostawiono do indywidualnego wyboru przez trębacza, a więc: „dobór właściwego profilu brzegu, wielkości czy kształtu kociołka, jak i jego głębokość lub wielkość kanału oraz wiercenia wnętrza wpustu ustnika”[132]. Z tym twierdzeniem należy się zgodzić, mając współcześnie całe doświadczenie gry na trąbce – trębacz powinien wybrać ustnik odpowiadający jego warunkom i możliwościom. Ustnik musi być dopasowany do warunków anatomicznych muzyka, a wybór powinien wynikać również z preferencji brzmieniowych. Efektem ma być wszakże muzyka, wykonana w sposób artystyczny i wzbudzający zachwyt słuchaczy.

[132] H. L. Eichborn, *Das alte…*, dz. cyt., s. 31.

Zakończenie

W niniejszej pracy podjęto próbę uporządkowania pojęć dotyczących sztuki gry clarino, ukazania warunków, które sprzyjały jej rozwojowi, a także naświetlenia okoliczności, w jakich trąbka – początkowo postrzegana jako instrument sygnalizacyjny czy militarny – zyskała w drugiej połowie XVII w. rangę instrumentu wirtuozowskiego, a w dobie dojrzałego baroku stała się symbolem i nośnikiem uczuć i emocji.

Likwidacja cechów trębaczy i zanik gry clarino w drugiej połowie XVIII w. nie oznaczały wcale upadku sztuki gry na trąbce. Jak się później okazało, czynniki te przyczyniły się nawet do ewolucji w tej dziedzinie. Wprowadzenie do orkiestry klarnetu i waltorni w miejsce trąbki naturalnej sprawiło, że zaczęto poszukiwać nowych rozwiązań technicznych i ulepszeń w budowie trąbek. Jednakże od ok. 1750 r. trąbka naturalna systematycznie traciła popularność, a po 1835 r. została całkowicie wyeliminowana ze składu zespołów muzycznych. Zamiast niej w orkiestrach na terenie Austrii, Niemiec i Francji zaczęto używać kornetu bądź trąbki z wentylami. Dopiero od lat sześćdziesiątych XX w. rozumienie muzyki dawnej i podejście do niej ulegały stopniowym zmianom. Poznawanie odkrywanych na nowo traktatów muzycznych i wnikliwe badania oryginalnych instrumentów stały się inspiracją do poszukiwań w zakresie historycznej praktyki wykonawczej.

Opisany rozwój historyczny sztuki clarino w kontekście historycznej praktyki wykonawczej i dzieł wokalnych z koncertującą trąbką, umożliwia z jednej strony zrozumienie zaginionej sztuki, a z drugiej wykazanie, że dzięki połączeniu dźwięku trąbki naturalnej z muzyką wokalną instrument ten stał się instrumentem wirtuozowskim. Przedstawione w niniejszej pracy tezy dowodzą, iż trąbka właśnie za sprawą zestawienia z formami wokalnymi zyskała rangę instrumentu solistycznego, zaś najważniejszym impulsem rozwoju sztuki clarino było przede wszystkim naśladownictwo głosu ludzkiego. Wprawdzie w połowie XVII w. istniały solowe kompozycje na trąbkę, lecz nie wniosły one do rozwoju sztuki clarino tyle, ile arie z koncertującą trąbką.

W dzisiejszych czasach umiejętność posługiwania się wysokim rejestrem współczesnej trąbki chromatycznej należy także do unikalnej sztuki. Do wykonywania dzieł dawnych mistrzów potrzebni są również doskonali instrumentaliści. Muzycy ci mogą z powodzeniem wykonywać wysoko brzmiące fragmenty partii trąbek na różnych wysokich trąbkach: D, Es, F, G, A. Niewątpliwie dowodzi to, że sztuka clarino nie stała się sztuką martwą. Zdaniem wielu znakomitych współczesnych trębaczy pozostała ona taka, jak przed wiekami. Dawni trębacze clariniści koncentrowali jednak swoją uwagę na wyrazie, symbolice i charakterze muzyki, świadomie wzorując estetykę brzmienia na sztuce śpiewu. Te ważne wówczas konotacje uległy dziś zapomnieniu, wskutek czego wciąż elitarna umiejętność posługiwania się wysokim rejestrem trąbki nabrała skrajnie odmiennych cech brzmieniowych. Powrót do historycznego instrumentarium wraz z symbolicznym kontekstem, w którym było używane, jest zatem nieodzownym warunkiem wskrzeszenia dawnej sztuki clarino.

Ukazanie tego kontekstu było jednym z głównych celów niniejszej pracy. Pełni ona rolę podwójną: z jednej strony omawia samą problematykę instrumentarium oraz spektrum zagadnień technicznych właściwych dla trąbki naturalnej w epoce baroku, z drugiej zaś stanowi próbę odniesienia ich do możliwości interpretacyjnych dotyczących jednej z najbardziej wymagających pod tym względem sfer repertuaru. Praktyczną egzemplifikacją owych możliwości jest nagranie dzieła artystycznego, natomiast ich opis w części pisemnej pracy proponuje tok myślenia, jaki towarzyszył autorowi w pracy nad interpretacją wybranych utworów. Jest to propozycja wynikająca zarówno z umocowanej źródłowo refleksji nad zagadnieniami techniki gry na instrumencie, jak i z dogłębnego przekonania autora, iż współpraca z głosem wokalnym nie tylko służy wykształceniu gry cantabile, ale również, dzięki ścisłej symbiozie z tekstem i ewokowanymi przezeń afektami, prowadzi do interpretacji bardziej świadomej i zróżnicowanej, a przez to artystycznie satysfakcjonującej. Nie jest to, rzecz jasna, propozycja mająca cechy obiektywnej słuszności i wyłączności. Możliwości interpretacji arii z koncertującą trąbką w oparciu o współdziałanie z głosem wokalnym, jego warstwą motywiczną i tekstową, jest z pewnością bardzo wiele. Istotne, by kształtowanie partii instrumentalnej odbywało się w drodze głębokiej refleksji nad dziełem muzycznym we wszystkich jego istotnych elementach. Historyczne instrumentarium i historyczna technika gry powinny zaś służyć pomocą w osiągnięciu tego nadrzędnego celu.

Trębacze grający muzykę barokową mają obecnie swobodny i nieograniczony dostęp do wiedzy teoretycznej z dziedziny gry, znają wiele doskonałych metodyk i zestawów ćwiczeń, muszą także posługiwać się wieloma instrumentami, stale ćwiczyć oddech, ale niestety często kładą nadmierny nacisk na problemy czysto techniczne. Owszem, doskonała wirtuozowska gra wymaga znakomitej techniki, ale znajomość historycznego instrumentarium, odpowiedniej stylistyki, a nade wszystko bogactwa kontekstów, w jakich występuje trąbka, jest niezbędnym warunkiem zaistnienia artystycznej interpretacji, zgodnej nie tylko z literą, ale i duchem epoki. Właśnie dzięki historycznemu umocowaniu współczesna stylistyka gry na trąbce powinna stanowić następstwo dawnej sztuki wirtuozów tego instrumentu. Warto zatem czerpać inspiracje z tego starego, ale wciąż bijącego źródła.

Bibliografia

1. Wydawnictwa nutowe

MELANI ALESSANDRO, *All'armi, pensieri: Cantata a Voce con una Tromba*, edited by E. H. Tarr, Editions Bim, The Brass Press, Nashville 1980.

MELANI ALESSANDRO, *La Tromba d'Amore, Quai bellici accenti ascolti, mio core? Canto solo con Tromba*, Urtext-Edition, Hrsg. J. Plietzsch, Edition Walhall, Magdeburg 1998.

ROSENMÜLLER JOHANN, *O felicissimus paradysi aspectus: Geistliches Konzert für Sopran, Trompete und Orgel (Klavier)*, Urtext-Edition, Hrsg. J. Plietzsch, Edition Walhall, Magdeburg 1997.

SCARLATTI ALESSANDRO, *7 Arie con Tromba Sola*, Edited by H. Meredith, Editions Bim, The Brass Press, London (Canada) 1980.

STACHOWICZ DAMIAN, *Veni Consolator: a canto e clarino con basso continuo*, przygotował do wydania A. Chybiński, wstępem opatrzył Z. M. Szweykowski, PWM, Kraków 1978.

SZCZUROWSKI JACEK, *Litaniae in D*, materiał nutowy opracowany na podstawie rękopisu i udostępniony przez M. Konika, Kraków 2014.

2. Literatura przedmiotu

ALTENBURG JOHANN ERNST, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Faksimileausgabe mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Frieder Zschoch, Leipzig 1972.

BARCLAY ROBERT, *A new species of instrument: The vented trumpet in context*, "Historic Brass Journal" 10 (1998), s. 1–13.

BLOSS LAURA, *Natural trumpet music and modern performer*, praca magisterska, University of Akron 2012, źródło: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=akron-1350316386&disposition=inline, [23.05.2015].

EICHBORN HERMANN LUDWIG, *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894, Neudruck: Brass Press, Nashville 1973.

FREDERIKSEN BRIAN, TAYLOR JOHN, *Arnold Jacobs: Song and Wind* (*Śpiewać i Dmuchać*) tłum. Ł. Michalski, skrypt i tłumaczenie do użytku prywatnego, Bydgoszcz 2001.

H. HICKMANN, *Ägypten*, [w:] *Musikgeschichte in Bildern*, Hrsg. H. Besseler, M. Schneider, W. Bachmann, Bd. 2/1, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961, s. 74–75.

JOCHYMCZYK MACIEJ, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

KAJZER MAŁGORZATA, *Instrumentarium muzyczne starożytnego Egiptu*, „Starożytności" 3 (2012), s. 5–19, źródło: http://www.starozytnosci.pl/wp-content/uploads-/2014/09/Instrumentarium_muzyczne.pdf [1.05.2015].

KRAELING CARL H., MOWRY LUCETTA, *Music in the Bible*, [w:] *The Oxford History of Music*, vol. 1, *Ancient and Oriental Music*, ed. Egon Wellesz, Oxford University Press, London 1957, s. 296.

MATUSIK BENEDYKT, *Muzyka na trąbki i kotły. Historia i znaczenie zawodowej organizacji muzyków w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

MILLER JAMES, *The Brirckholtz Trumpet of 1650: Jean-Francois Madeuf & Ensemble* (recenzja płyty CD Raumklang RK 2805), źródło: http://www.historicbrass.org/The-Stacks/RecordingReviews/RecordingReviews2009/TheBirckholtTrumpetof1650JeanFrancoisMade/tabid/352/Default.aspx [4.05.2015].

MONTAGU JEREMY, *Musical Instruments of the Bible*, Scarecrow Press, London 2002.

NIDECKER H. JOHANN, *Von den Blaser Turmblasen*, Basel Volkslender, Basel 1971.

PAWŁOWSKI JÓZEF, *Trąbka od A do Z*, PWM, Kraków 1969.

PILCH MAREK, TOPOROWSKI MAREK, *Dawne temperacje, Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, red. M. Toporowski, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2014.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1973.

PLASS LUDWIG, *Es blasen die Trompeten. Ein Fanfarenheft*, Voggenreiter, Potsdam 1935.

PRAETORIUS MICHAEL, *Syntagma musicum*, t. 2, *De organographia*, Wolffenbüttel 1619, dodatek „Theatrum Instrumentorum".

PUSHKAREV VLADIMIR, *Tongue aperture method*, VIP Collection, Moscow 2000.

QUANTZ JOHANN JOACHIM, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2012.

ROSAND ELLEN, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991.

SACHS CURT, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, PWN, Warszawa 1975.

SMITHERS DON LEROY, *The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721*, Frits Knuf, Buren 1988.

SPEER DANIEL, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfache musikalisches Kleeblatt*, Edition Peters, Leipzig 1974.

SZARYSZ KAROLINA, *Litaniae in D Jacka Szczurowskiego*, „Młoda Muzykologia" R. 2013.

SZARYSZ KAROLINA, *Związki słowno-muzyczne w „Litaniae in D" Jacka Szczurowskiego*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ" nr 19 (9/2013).

SZLAGOWSKA DANUTA, *Muzyka baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Gdańsk 1998.

SZWEYKOWSKI ZYGMUNT MARIAN, *Wstęp*, [w:] Damian Stachowicz, *Veni Consolator: a canto e clarino con basso continuo*, PWM, Kraków 1978.

TARR EDWARD, *Die Trompete*, Hallwag, Stuttgart 1997.

TARR EDWARD, *The Art of Baroque Trumpet Playing*, vol. 1, Schott, Mainz 1999; vol. 2, Schott, Mainz 2000.

TARR EDWARD, *Trumpet*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 25, Macmillan, London 2001, s. 828.

VIRDUNG SEBASTIAN, *Musica getutscht und außgezogen*, Basel 1511.

WALLACE JOHN, HERBERT TREVOR, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

3. Źródła internetowe

http://www.trumpetjourney.com/?p=991 [30.03.2015]

http://listeningfromthebackrow.com/2013/10/22/j-s-bach-meets-gottfried-reiche/ [2.05.2015]

http://orgs.usd.edu/nmm/UtleyPages/Utleyfaq/brassfaqPerinet.html [1.05.2015].

http://www.crispiansteeleperkins.com/biography/4544763173 [1.05.2015].

http://www.avoiceinthewilderness.org/prophecy/shofar.html [1.05.2015].

https://www.vsl.co.at/en/Piccolo_trumpet/History [1.05.2015].

Indeks osób

W wykazie nie uwzględniono autorów i współautorów dzieł wymienionych w przypisach i bibliografii

Altenburg Johann Ernst, 4, 11, 17, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 82, 83

Bach Johann Sebastian, 27, 55

Bendinelli Cesare, 4, 22, 30, 32

Bernoulli Daniel, 48

Biber Heinrich Ignaz Franz von, 42, 62

Birckholtz Wolf, 20

Carter Howard, 15

Cavalli Francesco, 55

Ehe Johann Leonhard II, 5, 13, 81

Ehe Johann Leonhard III, 5, 13, 81, 82

Eichborn Hermann Ludwig, 85

Fantini Girolamo, 4, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 53

Freislich Johann Balthasar Christian, 67

Fryderyk Wilhelm III, 17

Goeske Hans, 31

Händel Georg Friedrich, 55

Hatszepsut, 14

Haussmann Elias Gottlob, 24, 28

Jacobs Arnold, 48, 49

Jochymczyk Maciej, 61, 62

Laird Michael, 18

Liechtenstein-Castelcorn Karol, 62

Lucio Francesco, 56

Madeuf Jean-François, 33

Melani Alessandro, 61, 69, 71, 73, 76

Mojżesz, 15, 16

Monteverdi Claudio, 38, 55

Neuschel, 30

Nicholson Graham, 33

Parker Matthew, 81

Pawłowski Józef, 29

Plunkett Paul, 33, 44

Praetorius Michael, 22, 23, 38

Pushkarev Vladimir, 50, 51, 52, 53, 54

Quantz Johann Joachim, 4, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53

Reiche Gottfried, 24, 27, 28

Rosand Ellen, 55

Rosenmüller Johann, 62, 64, 81, 85

Sacrati Francesco, 55, 56

Scarlatti Alessandro, 77, 78, 79

Schnitzer Anton I, 22

Speer Georg Daniel, 44

Stachowicz Damian, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 81, 85

Staff David, 18, 33, 81

Steele-Perkins Crispian, 18
Szczurowski Jacek (Hiacinthus), 66, 67
Szweykowski Zygmunt Marian, 59, 61

Tarr Edward, 27, 36, 37, 39, 40, 82
Tutenchamon, 15

Vejvanovský Pavel Josef, 62

Ziani Marc'Antonio, 61
Ziani Pietro Andrea, 56

Żebrowski Marcin Józef, 66