

**Andrzej
Zawisza**

**ZAGADNIENIA INTERPRETACJI
„PRÉLUDE NON MESURÉ”
W KONTEKŚCIE XVII- I XVIII-WIECZNEJ
WŁOSKIEJ I NIEMIECKIEJ
MUZYKI KŁAWISZOWEJ
NA PRZYKŁADZIE
WYBRANYCH KOMPOZYCJI
L. LUZZASCHIEGO,
G. FRESCOBALDIEGO, M. ROSSIEGO,
J.J. FROBERGERA, M. WECKMANNA,
J.C.F. FISCHERA, J.S. BACHA**



Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordinacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2016
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Magdalena Myczka

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-66-7

Wydanie cyfrowe

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

STRESZCZENIE

tytuł pracy:

Zagadnienia interpretacji *Prélude non mesuré*, w kontekście XVII- i XVIII-wiecznej włoskiej i niemieckiej muzyki klawiszowej na przykładzie wybranych kompozycji L. Luzzaschiego, G. Frescobaldiego, M. Rossiego, J. J. Frobergera, M. Weckmanna, J. C. F. Fischera, J. S. Bacha

słowa kluczowe:

preludium niemenzurowane, styl lutniowy, styl brisé, toccata, L. Couperin, J. H. d'Anglebert, muzyka klawesynowa XVII wieku

Niniejsza praca stanowi opis dzieła artystycznego w formie płyty audio z zarejestrowanym programem, na który składają się wybrane kompozycje na instrumenty klawiszowe. W wyborze utworów kierowałem się chęcią przedstawienia złożonego tematu, którym są zagadnienia interpretacji *prélude non mesuré*, najbardziej zagadkowej formy we francuskiej literaturze klawesynowej XVII wieku, w kontekście XVII-wiecznej muzyki włoskiej i XVIII-wiecznej muzyki niemieckiej.

W pierwszej części prezentuję historię *prélude non mesuré* i jego adaptację na klawesyn z literatury lutniowej i gambowej, dokonaną przez najwybitniejszego przedstawiciela tej formy Louisa Couperina, oraz rozwój na przestrzeni kilkudziesięciu lat w kompozycjach innych klawesynistów francuskich. Omawiam również sposób notacji, ornamentację, melodykę oraz harmonikę, co stanowi podstawę do zrozumienia tego złożonego zagadnienia.

W części drugiej przedstawiam XVII-wieczne włoskie toccaty, których improwizacyjny charakter wpłynął na wykształcenie się pełnych wirtuozerii utworów wymagających technicznej biegłości i swobody. Forma toccaty, rozwinięta, udoskonalona i osobiście zaprezentowana na francuskim dworze przez Johanna Jacoba Frobergera, staje się inspiracją dla Louisa Couperina, który w swoich kompozycjach wzoruje się na jego stylu.

W części trzeciej prezentuję, jak swobodny francuski styl preludiowania i XVII-wieczna włoska forma toccaty miała wpływ na twórczość kompozytorów niemieckich w XVIII wieku.

Preludium niemenzurowane, przez swoją wieloznaczność, przenikanie się form i stylów, staje się jedną z najważniejszych form w literaturze klawesynowej XVII wieku.

SUMMARY

Title of paper:

„Analysis of interpretational issues of *Prélude non mesuré* seen in the context of 17th and 18th century Italian and German keyboard music using the examples of selected compositions by L. Luzzaschi, G. Frescobaldi, M. Rossi J. J. Froberger, M. Weckmann, J. C. F. Fischer and J. S. Bach.“

Key words:

Unmeasured or non-measured prelude, lute style (*style luthé*), broken style (*style brisé*), toccata, L. Couperin, J. H. d'Anglebert, 17th century harpsichord music

This paper provides a description of an artistic work recorded on an audio CD including a selection of compositions for keyboard instruments. The selection has resulted from my intention to present a complex issue of the interpretation of *prélude non mesuré* – the most puzzling musical form in the 17th century French harpsichord literature as seen in the context of the 17th century Italian and 18th century German music.

Part 1 of the paper presents the history of *prélude non mesuré* and discusses harpsichord adaptations of pieces originally written for lute or viola da gamba, which were made by Louis Couperin - the outstanding master of that genre. Further, the chapter investigates the development of that genre in the compositions of other French harpsichord composers over several decades as well as notation, ornamentation, melody and harmony, thus creating a basis for understanding of the complexity and intricacy of the matter.

Part 2 includes a presentation of 17th century Italian *toccatas* whose improvisatory character greatly influenced the development of virtuoso pieces requiring technical agility and freedom. Toccata – a genre developed, brought to perfection and presented by Johann Jacob Froberger himself on the French court had become an inspiration for Louis Couperin, who was a keen follower of Froberger's style.

Part 3 provides an analysis of how the French free style preluding and the 17th century Italian *toccata* affected the works of the 18th century German composers.

Unmeasured prelude, through its ambiguity and interplay of forms and styles, has become one of the crucial forms in the 17th century harpsichord literature.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
ROZDZIAŁ I	
<i>PRÉLUDE NON MÉSURE</i>	9
I.1 HISTORIA	10
I.2 ZAGADNIENIA INTERPRETACJI	27
I.3 STUDIA NAD UTWORAMI	
Louis Couperin <i>Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la</i>	38
Nicolas Lebègue <i>Prélude en g re sol ut b Le Pièces de Clavessin (1677)</i>	45
Jean-Henry d'Anglebert <i>Prélude z III Suity d-moll (1689)</i>	48
Louis Marchand <i>Prélude Livre II (1702)</i>	55
ROZDZIAŁ II	
TOCCATA POCZĄTKU XVII WIEKU WE WŁOSZACH	59
STUDIA NAD UTWORAMI	
Luzzasco Luzzaschi <i>Toccata del quarto tuono</i>	60
Girolamo Frescobaldi <i>Toccata terza Libro Primo</i>	64
Michelangelo Rossi <i>Toccata sesta</i>	77
Johann Jacob Froberger <i>Toccata I Première Partie (1649)</i>	83
Johann Jacob Froberger <i>Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche</i>	94
ROZDZIAŁ III	
PRAELUDIUM, TOCCATA, FANTASIA W XVIII WIECZNYCH NIEMCZECH	102
STUDIA NAD UTWORAMI	
Johann Caspar Ferdinand Fischer <i>Praeludium VI ze zbioru Blumen-Büschlein</i>	103
Matthias Weckmann <i>Toccata [IV] in a</i>	106
Johann Sebastian Bach <i>Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903</i>	111
ZAKOŃCZENIE	116
SYLWETKI KOMPOZYTORÓW	118
MATERIAŁ NUTOWY faksimile, wydanie współczesne	149
Louis Couperin <i>Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la</i>	150
Jean-Henry d'Anglebert <i>Prélude z III Suity d-moll (1689)</i>	173
Nicolas Lebègue <i>Prélude en g re sol ut b Le Pièces de Clavessin (1677)</i>	190
Louis Marchand <i>Prélude Livre II (1702)</i>	194
BIBLIOGRAFIA	198

WSTĘP

Zagadnienia związane z wykonawstwem dzieł muzycznych doby baroku to temat tyleż pasjonujący, co niezwykle złożony. Muzyka pisana w tym okresie wzbudza bowiem wśród dzisiejszych artystów liczne kontrowersje na polu interpretacji. Już François Couperin w przedmowie do swojego dzieła *L'Art de toucher le Clavecin* pisał: *Tak jak odległa jest Gramatyka od Deklamacji, tak i niezmiernie daleko jest od tabulatury do sposobu dobrej gry i dobrego grania*. Praktyka w pełni potwierdza te słowa i dowodzi, iż niejednokrotnie długo zgłębialiśmy sposób zapisu, formę oraz kontekst historyczny utworu, zanim ostatecznie podejmiemy decyzję o sposobie jego wykonania.

Epoka baroku obfituje w wieloznaczności. Zapis nutowy jest jedynie szkicem dzieła, zwłaszcza w porównaniu z partyturami wieków późniejszych, przepełnionych licznymi oznaczeniami interpretacyjnymi. Sugeruje to dużą swobodę wykonawczą. W interpretacji utworów barokowych pomaga nam studiowanie wiedzy historycznej oraz dzieł muzycznych w ich kontekście kulturowym. Odczytanie skomplikowanych znaków graficznych, jakimi oznaczano ozdobniki, wymaga zaczerpnięcia wiedzy z traktatów muzycznych, wnikliwie opisujących ich realizację. Przede wszystkim jednak, wykonawca zamierzający dobrze interpretować utwory barokowe, powinien odznaczać się umiejętnością swobodnej improwizacji, na niej bowiem oparta jest literatura muzyczna XVII i XVIII wieku. Wówczas zapis muzyczny stanowił tylko ogólny zarys dzieła, a ostateczny efekt zależał w równej mierze od wykonawcy, co od kompozytora. Zgłębianie wiedzy źródłowej jest pomocne w możliwie wiernym odtworzeniu brzmienia z przeszłości, zawsze pozostaje jednak sporo znaków zapytania – może w dużym stopniu uzasadnionych – jak na przykład, czy intencje wykonawcy, choć w minimalnym stopniu, bliskie są zamierzeniom kompozytora, który w prostym zapisie ledwie sugeruje swoją wizję utworu?

Zapis dzieł barokowych wprawia w zakłopotanie dzisiejszych instrumentalistów i śpiewaków głównie za sprawą swojej wieloznaczności. Słusznie twierdzi Robert Donington w swojej publikacji *A Performer's Guide to Baroque Music*, że: *muzyka baroku posiada znaczenie oczywiste dla nas współczesnych oraz znaczenie, które było oczywiste dla nich (muzyków w epoce baroku)*. Pozostaje nam zadać pytanie, na jak swobodną interpretację możemy sobie pozwolić? W jakim stopniu winna kierować nami chęć uzyskania efektu improwizacji?

Otóż najbardziej zagadkową formą, która swój ostateczny kształt uzyskała w okresie baroku, a której proweniencja sięga epoki renesansu i wywodzi się z praktyki lutniowej i gambowej, jest *Prélude non mesuré*. Klawesyniści francuscy, na

czele z Luisem Couperinem, zaadoptowali tę jakże oryginalną formę zapisu, by komponować preludia na klawesyn solo. Dokonawszy zapisu za pomocą całych nut z szeregiem łuków, autorzy pozostawiają wykonawcy swobodę, zarówno w określeniu długości każdej z rozpisanych nut, jak i przetrzymywaniu współbrzmień czy akordów. Francuscy kompozytorzy często wypowiadali się o swoich kompozycjach, jakoby posiadały one pewne braki w sposobie notowania, porównując do sposobu zapisu ich ojczystego języka. Według François Couperina, muzyka powinna być wykonywana inaczej niż jest zapisywana – czy stwierdzenie to odnosi się tylko do sposobu grania *inégalité*? Taka nieoczywista forma zapisu *Prélude non mesuré* rodzi wiele pytań o właściwy sposób interpretacji, które z pewnością nasuną się każdemu, kto zmierzy się z zagadnieniami wykonawczymi związanymi z tą formą muzyczną. Jaki był cel tak nietypowego zapisu? Jakimi środkami możemy się posłużyć, aby zrealizować ten zapis zgodnie z intencją kompozytora? Jaką rolę w *Prélude non mesuré* będzie miało metrum i puls? Jakie znaczenie mają łuki oraz inne znaki graficzne umieszczone pomiędzy pięcioliniami? Czy *Prélude non mesuré* miały wpływ na twórczość innych kompozytorów i czy do ich interpretacji pomocne będzie studiowanie dzieł innych autorów? Wreszcie – jakie inne formy muzyczne rozwijane w epoce baroku będą kluczem do właściwej interpretacji *Prélude non mesuré*?

Część artystyczna składa się z preludiów niemenzurowanych różnych kompozytorów francuskich oraz innych utworów przedstawionych poniżej wynikających z założeń mojej pracy w przedstawionej poniżej. Wieloznaczność epoki baroku, ze szczególnym przenikaniem się stylów i form, właśnie pod postacią preludium niemenzurowanego nabiera szczególnego znaczenia.

Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) – Toccata del quarto tuono

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) – *Toccata terza* Libro Primo (1615-1637)

Michelangelo Rossi (1601-1656) – *Toccata sesta*

Nicolas Antoine Lebéque (1631-1702) – *Prélude en g re sol ut b* Le Pieces de Clavessin (1677)

Louis Marchand (1669-1732) – *Prélude* Livre II (1699)

Johann Jacob Froberger (1616-1661) – *Tombeau fait à Paris sur la mort de M^r Blancheroche*

Johann Jacob Foberger (1616-1661) – *Toccata I* Première Partie (Livre de 1649)

Louis Couperin (1626-1661) – *Prélude de M^r Couprin à limitation de M^r Froberger en a mi la*

Matthias Weckmann (1616-1674) – *Toccata [IV] in a*

Jean Henry d'Anglebert (1635-1691) – *Prélude* z III Suity d-moll (1689)

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1747) – *Praeludium VI* ze zbioru *Blumen-Büschlein*

Johann Sebastian Bach (1685-1750) – *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV 903

Dołączony w pisemnej formie opis dzieła artystycznego będzie składać się z trzech części. W części pierwszej omówię historię *Prélude non mesuré* oraz adaptację i rozwój tej formy na gruncie wybranych przykładów z literatury klawesynowej. W części drugiej omówię przykłady z XVII wiekowej muzyki włoskiej, które mogły mieć wpływ na rozwój *swobodnego stylu preludiowania* we Francji. W części trzeciej przedstawię jak swobodny francuski styl preludiowania i siedemnastowieczna włoska forma toccaty miała wpływ na twórczość kompozytorów niemieckich w XVIII wieku.

Dodatkowo na płycie nagrałem dwa utwory nieujęte w pierwotnej koncepcji i nieomówione szczegółowo w niniejszej pracy. Zamieszczam je ze względu na ich szczególne walory artystyczne, jak również osobiste odczucia i przemyślenia, sądząc, że w naturalny sposób dopełniają program. Są to: *Prélude* d-moll Louisa Couperina oraz *Prélude* d-moll Louisa Marchanda z pierwszej księgi klawesynowej wydanej w 1699 roku.

Preludium jest swobodną kompozycją, w której wyobraźnia poddaje się wszystkiemu, co jej się objawi.

François Couperin

ROZDZIAŁ I

PRÉLUDE NON MESURÉ

I.1 HISTORIA

Prélude non mesuré, jedną z najbardziej tajemniczych i fascynujących form odnaleźć możemy w wielu manuskryptach francuskiej muzyki klawesynowej drugiej połowy XVII wieku i początku XVIII wieku. Ten typ preludium, zapisywano zazwyczaj całymi nutami bez podania wskazówek dotyczących rytmu i metrum. Niektóre zawierają fragmenty zapisane w drobniejszych wartościach (ćwierćnuty, ósmeki), dominuje jednak użycie całych nut. Taki zapis sugerował swobodne wykonanie dźwięków połączonych ze sobą systemem łuków. Swobodne rytmicznie preludia były powszechne przed XVII wiekiem i funkcjonowały pod nazwą: *intonazione*, *toccata*, *ricercare* i *prelude*, jednak ich zapis metryczny był bardziej precyzyjny. Pierwsze przykłady zapisu *prélude non mesuré* odnaleźć możemy przede wszystkim w francuskiej literaturze lutniowej pierwszej połowy XVII wieku. Daniel Bachelier był prawdopodobnie pierwszym angielskim lutnistą, który wykonywał ten rodzaj preludium. Zainspirowany francuskim stylem gry zaprezentował swoje *préludes* wraz z wariacjami na tematy trzech popularnych francuskich melodii królowej Annie zaraz po swoim powrocie z Paryża w 1609 roku, gdzie z pewnością miał możliwość poznać sposób interpretacji francuskich lutnistów¹. Swobodny styl preludiów był obecny w angielskiej literaturze lutniowej jeszcze w drugiej połowie XVI wieku, jednakże zapisany w większości notacją menzuralną bez kresek taktowych. Thomas Mace, wybitny angielski lutnista, violista, śpiewak, kompozytor i teoretyk muzyki tak opisuje sposób wykonywania preludium w swoim dziele *Musick's Monument* (1676):

¹ R. Spencer, hasło: *Bachelier Daniel*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. II s. 433–434.

Preludium to zazwyczaj pogmatwany utwór będący rodzajem płataniny dzikiego bezkształtu (bo tak większość je grywa), w którym na próżno szukać doskonałości formy, kształtu czy jednorodności; jest ono raczej dziełem przypadku, dźwiękowej krzątaniny i pochodów w górę i w dół, od jednego zatrzymania lub dźwięku do drugiego; ogólnie gra się je „dla prób”, czy instrument jest dobrze nastrojony czy nie; i w tenże sposób kończy strojenie.²

Pierwsze zapisane preludia niemenzurowane były skomponowane z prozaicznego, technicznego powodu – aby sprawdzić strój instrumentu zanim rozpocznie się właściwy utwór. Pięć krótkich preludiów skomponowanych na lutnię znajdziemy w manuskrypcie Virginia Renata von Gehema z 1630 roku. Utwory te są skomponowane w różnych strojach. Cztery z nich zawierają znaki umieszczone powyżej tabulatury. Nie określają one żadnego rytmu, tylko wskazują szereg łuków grupujących nuty.



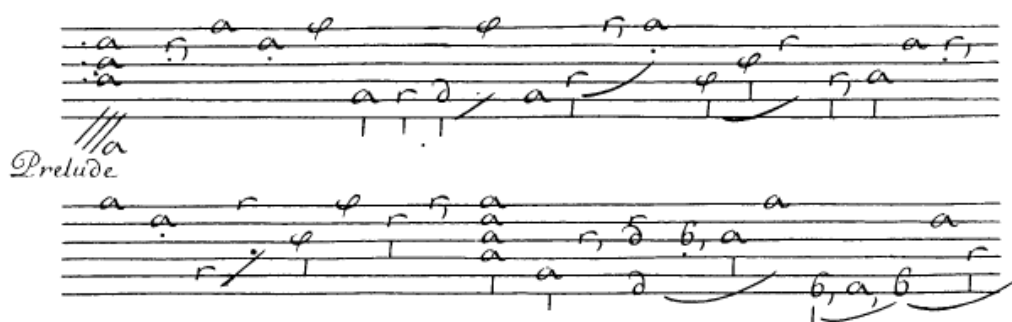
Virginia Renata von Gehema, *Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema* 1630,
Praeludium fragment



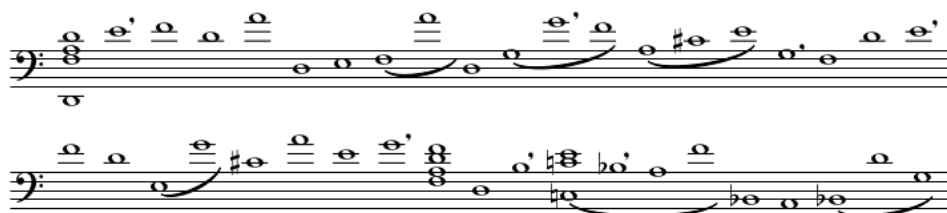
Virginia Renata von Gehema, *Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema* 1630,
Praeludium fragment w transkrypcji

² T. Mace, *Musick's Monuments* facsimile (1676) s. 128 <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/93639>, dostęp: 26/05/2016 roku, tłumaczenie: Sebastian Ostapczuk.

Najwcześniejsze drukowane źródła, zawierające preludia lutniowe (*entrées, recherches*) pochodzą z początku lat trzydziestych XVII wieku i znajdziemy je w antologiach Pierre'a Ballarda. Ballard rozpoczął tradycję umieszczania swobodnego preludium w publikacjach literatury lutniowej, które przejęli następnie François Dufault, Nicolas Bouvier i François Chancy. Denis Gaultier, jeden z najbardziej znanych lutnistów francuskich, wraz z Germainem Pinelem i René Mesangeau kontynuowali tę tradycję w bardziej rozbudowanych formach. Ostatnie preludia niemenzurowane przeznaczone na lutnię odnaleźć możemy w publikacjach z końca XVII wieku Jacquesa Gallota i Charlesa Moutona.



D. Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth, Premiere Prelude* fragment



D. Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth, Premiere Prélude* fragment w transkrypcji

Niektóre z preludiów lutniowych są rytmicznie swobodne, tzn. brakuje jakichkolwiek znaków wskazujących wartości rytmiczne. W niektórych ledwie kilka ważnych miejsc oznaczono rytmicznymi znakami (do nuty dołączona jest laska i chorągiewka). Moglibyśmy śmiało nazywać te preludia *częściowo zrytmizowane*.

Podobne kompozycje odnajdziemy również w literaturze przeznaczonej na dużą rodzinę viol. Poniższe dwa przykłady pochodzą ze zbioru *Concerts à deux violes esgales* Jeana de Saint-Colombe'a (ok.1640–ok.1700). Wśród utworów tam zgromadzonych na szczególną uwagę zasługują dwa z nich: *La volontaire* i *L'aureille*. Kompozytor opatrzył tytuły dodatkowym opisem.

Le volontaire... parce qu'estant sans mesure, on joue comme on veut
(Dowolny... bowiem jako pozbawiony miary, grany dowolnie³)



J. de Saint-Colombe, *Le Volontaire*, *Concerts à deux violes esgales*

L'aureille... parce qu'il se joue sans mesure et seulement il faut jouer d'aureille
(Ucho...bowiem wykonuje się go bez miary i trzeba grać na ucho⁴)

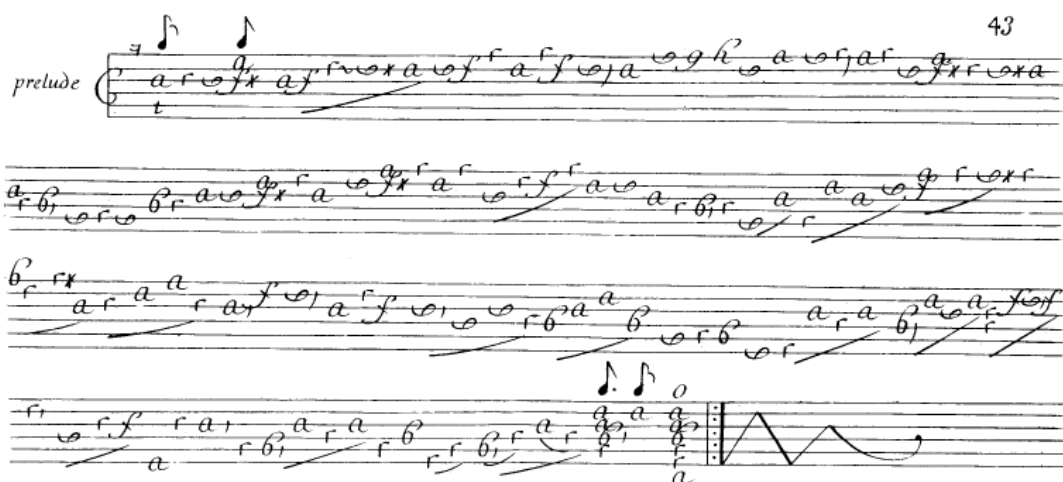


J. de Saint-Colombe, *L'aureille*, *Concerts à deux violes esgales*

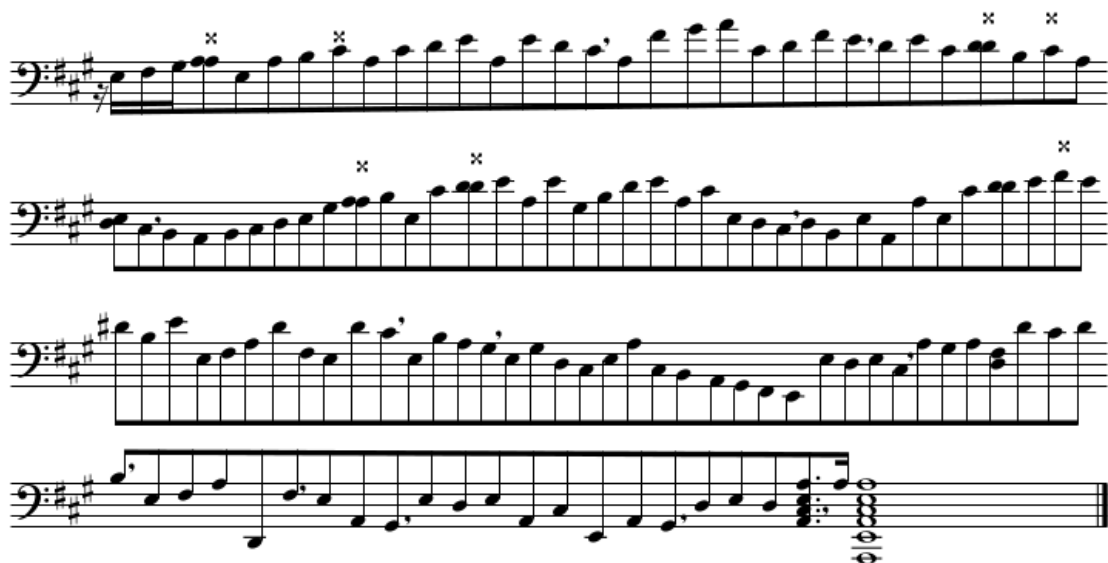
Inny kompozytor francuski, Le Sieur de Machy w swoim zbiorze *Pièces de viole* z 1685 roku umieszcza osiem preludiów częściowo niemenzurowanych. Całkowicie niemenzurowane kompozycje na violę odnajdziemy w licznych manuskryptach z tego okresu.

³ D. Moroney, hasło: *Prélude non mesuré*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. XX s. 294 tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

⁴ D. Moroney, op. cit. s. 294 tłumaczenie: Aleksandra Wojda.



S. de Machy, *Prélude VIII*, z *Pièces de viole* 1685 s. 43



S. de Machy, *Prélude VIII*, z *Pièces de viole* 1685 s. 43 transkrypcja

Wspaniałe, siedemnastowieczne preludia niemenzurowane Louisa Couperina zostaną omówione w dalszej części pracy.

Z początku XVIII wieku pochodzi manuskrypt *Saint-Georges*. Oprócz trzech tańców znajduje się tam również preludium (przykład poniżej), w którym znajdziemy również podstawowe informacje dotyczące wykonania basu cyfrowanego.



Anonim, manuskrypt *Saint-Goerges*, *Prélude*

Według Colina Tilney'a, powyższy przykład należałoby nazwać jako *preludium nieprecyzyjnie menzurowane*⁵. Dolny plan, utrzymany w długich wartościach jest wyznacznikiem pulsu, natomiast swobodnie prowadzony plan górny posiada charakter quasi-improwizowany. Utwór ten możemy porównać do *Adagia* z drugiej *Suity* F-dur Georga Friedricha Haendla HWV427, gdzie rolę miarowych półnut z powyższego przykładu przejmują ósemki.

⁵ C. Tilney, *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord*, Schott 1991, s. 20.



G. F. Haendel, *Suites de Pièces pour le Clavecin 1725, Suite Seconde, Adagio*

Ciekawy i dość niespotykany do tej pory sposób zapisu *Prélude* odnajdziemy w zbiorze *Pièces de Clavecin* Monsieur de Durochera. Niestety nie zachowała się żadna szczegółowa informacja o kompozytorze oprócz wzmianki na karcie tytułowej jego dzieła, z której dowiadujemy się, iż był on organistą w kościele Saint-Jean-de-Lus. W przebiegu utworu nie ma ani jednej kreski taktowej, ani oznaczenia tempa. Zastanawiające mogą być czarne kropki, które umieszczone są pomiędzy pięcioliniami. Błędne wydaje się być spostrzeżenie Beverly Scheiberta, który w swojej książce *Jean-Henry d'Anglebert and the Seventeenth Century Clavecin School* opisuje je jako nuty oznaczające dźwięki akordów. Ilość kropek oraz ich ułożenie nie ma odniesienia do harmonicznego relacji pomiędzy dźwiękami górnego i dolnego planu. Jeśliby tak było, w prawie wszystkich przypadkach nie byłibyśmy w stanie wykonać takiej ilości dźwięków w ramach akordu, ani objąć dłonią tak szerokiego ambitusu. Moim zdaniem są to kropki określające równoczesne zagranie połączonych nut. Ten „wykropkowany” rodzaj linii pomiędzy pięcioliniami odnajdziemy również w kompozycjach Louis-Nicolasa Clérambaulta oraz Nicolasa Sireta. Podobne rozwiązanie stosuje Louis Couperin oraz Jean Henry d'Anglebert. U nich linie te są zapisywane prostą, pionową kreską.





M. de Durocher, *Pièce de Clavecin 1733, Première Suite, Prélude*

François Couperin w swoim traktacie *L'art de toucher le Clavecin* z 1717 roku objaśnia:

*Preludium jest kompozycją swobodną, w której wyobraźnia podąża za wszystkim, co się jej nasuwa. [...] ci, którzy uciekać się będą do tych uregulowanych preludiów, winni grać je swobodnie, nie przywiązując wagi do precyzji tempa, chyba że zaznaczyłem to specjalnie słowem mesuré. Można zatem zaryzykować powiedzenie, że w wielu przypadkach Muzyka (w porównaniu z Poezją) ma swoją prozę i swoje wiersze.*⁶

Zaprezentowany poniżej przykład jest fragmentem pierwszego Preludium z traktatu François Couperina *L'art de toucher le Clavecin*.

⁶ Fr. Couperin, *Sztuka gry na klawesynie*, Ruch Muzyczny nr 25 Warszawa 1995, s. 35 tłumaczenie: Barbara Toporowska.



Fr. Couperin, *L'art de toucher le Clavecin* 1717, *Premier Prélude*

Preludia utrzymane w podobnym stylu i zbliżone pod względem zapisu możemy odnaleźć u Jacquesa-Martina Hotetterra, zwanego *Le Romain*. Oryginalny, jak na epokę w której został stworzony, zbiór *L'art de préluder sur la flûte traversière* z 1719 roku zawiera liczne, szczegółowe przykłady dotyczące praktyki swobodnego preludiowania, które było wówczas bardzo modne. Preludia skomponowane są we wszystkich tonacjach, są różnicowane pod względem tempa (*mouvements*), stylu (*caractère*), przedstawiają ogólne zasady zdobnictwa (*ornamentation*), grania kadencji (*cadences*) oraz używania modulacji (*modulation*). Spośród kilkudziesięciu preludiów zapisanych notacją menzuralną wyłonić możemy te, które charakteryzują się brakiem kresek taktowych, jak preludium prezentowane poniżej. Określenie *modéré* (tłum. umiarkowanie) odnosi się do tempa i charakteru, podobnie jak użyte przez Louisa-Nicolas Clérambaulta w jego preludiach *lentement* (powoli) i *fort tendrement* (bardzo czule).



J-M. Hotetterre, *L'art de préluder sur la flûte traversière* 1719, *Prélude s. 33*

Niezwykle interesującym wydaje się użycie nowych środków przez Michela Corretta. W jego dwóch preludiach umieszczonych w *Premier livre de pièces de clavecin* z 1734 roku odnajdziemy powtarzane w drobnych wartościach nuty na jednej wysokości, rozłożone akordy oraz dłuższe przebiegi w równoległych tercjach. Metrum jest oznaczone znakiem ϕ oraz użyte są kreski taktowe. Z klasycznym *Prélude non mesuré* łączy je użycie całych nut lub półnut, które w nowatorski sposób łączy w akordy dopisując *Arpeggio*. Niezwykle pomocnej wskazówki w ich wykonaniu dostarcza nam tabela ozdobników umieszczona na końcu zbioru. Sugerowanym wykonaniem tych miejsc jest złamanie tego akordu w ruchu szesnastkowym na wzór *Basu Albertiego*. Poniżej przykład *Prélude* Michela Corretta z *Premiere Suite* g-moll.



M. Corrette, *Premier livre de pièces de clavecin* 1734, *Premier Suite, Prélude*

Styl *arpeggiando* w preludiach przejęli również późniejsi kompozytorzy. Poniżej fragment *Prelude* Georga Friedricha Haendla.



G. F. Handel, *Suites de Pièces pour le Clavecin* 1725, *Premier Suite. Prelude*

Długie fragmenty *Arpeggio* pojawiają się również w kompozycjach Williama Babela oraz Johanna Sebastiana Bacha. W środkowej części fantazji z *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV 903 Johanna Sebastiana Bacha odnaleźć możemy kilka fragmentów składających się z kilku lub nawet kilkunastu postępujących po sobie pionów akordowych. Pomiedzy tymi fragmentami następują swobodne pasaże rozpisane w szesnastkowych wartościach stanowiące rodzaj łączników.

Ze względu na swoją funkcję, *Préludes* są silnie spokrewnione z takimi formami wywodzącymi się z improwizacji jak *intonotio*, *fantasia* czy *toccata*. Pełniły funkcję rozgrzewki przed wykonaniem właściwego utworu, pomagały rozluźnić aparat gry, dawały wykonawcy czas na sprawdzenie klawiatury. Louis Couperin, przeszczepiając preludium z gruntu muzyki lutniowej i gambowej na klawesyn, wzniosł się na wyżyny sztuki quasi-improwizacyjnej. Od wykonawcy jego utworów wymagamy wyrafinowanej wyobraźni połączonej ze znajomością reguł basu cyfrowanego oraz typowej dla tego czasu ornamentacji. To już nie krótki *gest* rozpoczęcia, sprawdzenia instrumentu, wypróbowania klawiatury, ale pełnowartościowe dzieło muzyczne o niespotykanej dotąd w literaturze klawesynowej sile wyrazu. Tym niejednokrotnie monumentalnym formom Louisa Couperina mogą dorównać jedynie preludia Jeana-Henry'ego d'Angleberta, zarówno pod względem struktury, jak również przemyślanego użycia ozdobników. Prawie sto lat po śmierci Louisa Couperina pisał o preludiach niemenzurowanych Jean-Philippe Rameau:

Ucho nie jest tu mniej pomocne niż w każdym innym rodzaju Muzyki. Trzeba się czuć zdolnym do tego, by wyobrazić sobie śpiew i móc dołączyć do niego kwiaty, czyli pasażowe i wirtuozowskie przebiegi, roulements, batteries⁷, itp., które przesłaniają często wady śpiewu dzięki przyjemności, jakiej dostarcza tu piękne wykonanie.⁸

⁷ U Couperina: *roulements* to szybkie przebiegi, w których sąsiadujące ze sobą dźwięki wykonywane są w sposób ciągły, w odróżnieniu od *batteries*, w których dźwięki te są wykonywane oddzielnie (zob. Yonit Leq Kosovske, *Historical Harpsichord Technique: Developing La douceur du toucher*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, s. 182).

⁸ Jean-Philippe Rameau, *Code de Musique Pratique* 1760, tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

Wszystkie najważniejsze preludia niemenzurowane, które zostały skomponowane na klawesyn zostały zebrane w zbiorze wydanym w 1991 roku przez Colina Tilney'a *The Art of Unmesured Prelude for Harpsichord France 1660–1720*. Dzieło to zawiera szesnaście preludiów autorstwa Louisa Couperina, które odnaleźć możemy w dwóch zachowanych manuskryptach, dwadzieścia jeden preludiów pochodzących z różnych ksiąg klawesynowych wydanych drukiem – począwszy od Lebègue'a (1677), kończąc na utworach Sireta (1719). Dodatkowo znajdziemy tam również dwadzieścia trzy preludia anonimowych autorów pochodzące z różnych rękopiśmiennych źródeł, które w większości nie zostały opublikowane. Według Colina Tilney'a zbiór ten dostarcza niezwykle ważnych informacji o praktyce improwizacji swojego czasu.⁹

*Preludium to nic innego jak przygotowanie do grania utworów w pewnej tonacji. Służy więc tylko temu, by wypróbować instrument, by poczuć pod palcami klawiaturę przed wykonaniem utworów, by przespacerować się po tonacji, w której chce się grać...*¹⁰

Tymi słowami Nicolas Lebègue w liście do niejakiego Scotsmana z 1684 roku opisuje fizyczny aspekt oraz korzyści jakie płyną z wypróbowania instrumentu przed graniem *suite*, sprawdzenia jego intonacji, oraz przede wszystkim rozluźnienia aparatu wykonawczego.

Podobną i jakże użyteczną definicję pod hasłem *tastatura* znajdziemy w *Dictionnaire de Musique* Brossarda z 1703 roku.

Te rozmaite Preludia czy Fantazje, które Mistrzowie grają z biegu na tego rodzaju instrumentach, jakby po to, żeby poczuć pod palcami czy też sprawdzić, czy klawiatura jest w dobrym stanie, czy instrument jest dobrze nastrojony¹¹, czy struny brzmią czysto.

Preludia Louisa Couperina, które powstały w latach pięćdziesiątych XVII wieku rozpoczęły złoty okres rozkwitu formy *prélude non mesuré*. Ostatnim wydanym drukiem było preludium, które odnajdziemy w *Second Livre de Pièce de Clavecin* Nicolasa Sireta z 1719 roku. W ostatnich latach, wśród zachowanych dzieł Claude'a Balbastre'a (08.12.1724–09.01.1799) odnaleziono *prélude non mesuré*. Prawdopodobnie jest ono

⁹ C. Tilney, *The Art of Unmesured Prelude for Harpsichord* Schott 1991, s. 27.

¹⁰ C. Tilney, *op. cit.* s. 1.

¹¹ „Etre d'accord”: dosł. - zgadzać się (przyp. tłum.).

jednym z ostatnich preludiów klawesynowych, napisanym w tym stylu, lub jest pierwszym a zarazem jedynym preludium przeznaczonym na ciesząc się już coraz większą popularnością pianoforte, napisanym w ostatnich latach XVIII wieku¹². Claude Balbastre wydał swój pierwszy i jedyny zbiór *Pièces de clavecin* w 1759 roku. Kilka jego innych kompozycji na klawesyn wraz z wspomnianym *Prélude non mesuré* wydano kilka lat później.

Pomiędzy kompozycjami Couperina a ostatnim wydaniem drukiem zbiorem Sireta opublikowano następujące księgi utworów klawesynowych, które zawierają *Prélude non mesuré*:

Nicolas Lebègue *Pieces de Clavessin* [Livre Premier], Paris, 1677

Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre *Les Pièces de Clavessin*, Paris, 1687

Jean Henry d'Anglebert *Pièces de Clavecin*, Paris, 1689

Louis Marchand *Pièces de Clavecin* [Livre Second], Paris, 1702

Louis-Nicolas Clérambault *1^{er}. Livre de Pièces de Clavecin*, Paris, 1704

Gaspard Le Roux *Pièces de Clavessin*, Paris, 1705

Jean-Philippe Rameau *Premier Livre de Pièces de Clavecin* Paris 1706

Nicolas Siret *Second Livre de Pièces de Clavecin* Troyes 1719

Do naszych czasów nie przetrwało ani jedno *Prélude non mesuré* autorstwa Jacquesa Championa de Chambonnières ani Jeana Nicolasa Geoffroy'a, pomimo iż obydwaj byli wspaniałymi kompozytorami tego okresu.

Oprócz preludiów wydanych drukiem w księgach wymienionych powyżej istnieje znaczna liczba anonimowych utworów pisanych w tym stylu. Znajdują się one w pojedynczych rękopisach w licznych bibliotekach we Francji i w całej Europie. Niestety, anonimowe dzieła nie pozwalają na precyzyjne, chronologiczne datowanie.

Manuskrypt *Parville* stworzony około 1670 roku został odnaleziony we Włoszech w 1968 roku. Nazwa manuskryptu wzięła się z zachowanej na karcie tytułowej inskrypcji „M. de Parville”. Manuskrypt zawiera około 150 utworów kompozytorów francuskich, między innymi kompozycje Louisa Couperina, Jeana-Henry'ego d'Angleberta, Jacquesa Championa de Chambonnières oraz wiele utworów anonimowych.

¹² A. Curtis, M. Cyr, hasło: *Balbastre Claude-Bénigne*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. II s. 526–527.

Manuskrypt *Bauyn* stworzony około 1690 roku znajduje się obecnie w Bibliotece Narodowej w Paryżu. Nazwa manuskryptu pochodzi od nazwiska rodziny Bauyn d'Angervilliers, która przez długie lata była jego prawowitym właścicielem. Oprócz licznych kompozycji Louisa Couperina (122), Jacquesa Championa de Chambonnières i Nicolasa Lebègue'a odnaleźć tam możemy utwory Johanna Jakoba Frobergera (22), Girolama Frescobaldiego i innych kompozytorów francuskich – Gaultiera, Pinela, Labarre'a.

Wiele preludiów niemenurowanych anonimowych autorów odnajdziemy w manuskryptach: *Paignon*, *Humeau*, *La Pierre*, *Boudault*, *Roper* oraz *Saint-Georges*. Większość z nich datowana jest na pierwszą połowę XVIII wieku.

Studiując liczne *Prélude non mesuré* francuskich kompozytorów wyróżnić możemy jedną wspólną cechę. Nie posiadają indykacji tempa. Jedynie dwa preludia (*Prélude en G re sol* z manuskryptu *Paignon* oraz *Prélude de Monsieur de la Barre* z manuskryptu Parville) posiadają na początku oznaczenie ϕ , które odnosi się do dwudzielnego metrum w jakim powinno się je wykonać.

W kilku preludiach kreski taktowe użyte są oszczędnie. W ośmiu preludiach znajdują się dłuższe odcinki taktowane. U Louisa Couperina, Jean-Henry'ego d'Angleberta jest to środkowa część utworu dzieląca preludium na trzy części: swobodna – taktowana – swobodna. Jedynie preludium Jeana-Philippe'a Rameau składa się z dwóch części: swobodnej i taktowanej. W preludium autorstwa Monsieura de la Barre'a z manuskryptu Parville oraz preludium anonimowego kompozitora z manuskryptu Rés.2671 z Biblioteki Narodowej w Paryżu kreski taktowe użyte są w całym utworze. Oba te preludia oprócz pierwszych i ostatnich akordów zapisane są wartościami rytmicznymi, tym samym stanowią przykład konwencjonalnego XVIII-wiecznego sposobu notacji *Prélude*, takiego jakiego używał François Couperin.

Cechą łączącą wszystkie preludia jest użycie łuków, za pomocą których ustalona zostaje długość tonu i frazowanie. Jak już wcześniej wspomniałem, graficzny zapis, zwłaszcza kompozycji Louisa Couperina, jest wyraźnie inspirowany notacją preludiów lutniowych Germaina Pinela i Denisa Gaultiera. W niektórych kompozycjach wręcz bezpośrednio wywodzi się z *toccat*, *allemande* i *tombeau*. Mattheson w swoim dziele *Der vollkommene Capellmeister* z 1739 roku przytacza sposób, w jaki grano *tombeau*

i *allemande*: *ceci se joue à discrétion*¹³, co oznacza: *wykonuje się według uznania*. Częste zmiany tempa i nieregularność pulsu będą zatem najbardziej charakterystyczne dla tego stylu i jego wykonania. Nasuwa się tu bardzo mocno skojarzenie z innym powszechnie używanym terminem *stylus phantasticus*, który rozprzestrzenił się w Europie w XVII i XVIII wieku. Mattheson na głównego reprezentanta tego stylu (obok Claudia Merulo i Michelangelo Rossiego) wskazuje Johanna Jakoba Frobergera. Nie wspomina natomiast ani jednym słowem na temat *Prélude non mesuré*, które sposobem interpretacji z pewnością nawiązuje do *stylus phantasticus*. Nie wymienia również ani jednego francuskiego kompozytora.

Mimo rosnącego zainteresowania francuską muzyką i praktyką wykonawczą zwłaszcza w niemieckojęzycznych krajach, notacja i styl, w jakim klawesyniści francuscy swobodnie preludiowali, nie znalazły zbyt wielu entuzjastów poza Francją. Wydawcy i kopiści często omijali w swoich drukach te dziwnie zapisane preludia, gdyż niejednokrotnie nie były dla nich wystarczająco zrozumiałe. Często odsyłali potencjalnie zainteresowanych tym dziwnym zapisem muzyków do Francji, by od autorów nauczyli się prawdziwej praktyki improwizowania.

*Ponieważ wiele osób nie zna sposobu wykonywania tych utworów i w efekcie nie znają one ich piękna, tym, którzy będą ciekawi je usłyszeć, zalecamy zwrócić się do Pana Markiza Mistrza Klawesynu z Amsterdamu.*¹⁴

Sam pomysł zapisania improwizowanej muzyki narzuca problemy wykonawcze prawie niemożliwe do rozwiązania. Nicolas Lebègue, który wprowadził modyfikowaną formę zapisu Louisa Copuerina (całe nuty), prosił swoich odbiorców o wyrozumiałość wobec *tej wielkiej trudności tłumaczenia stylu preludiowania*.

*Staralem się ułożyć preludia w sposób możliwie łatwy tak pod względem zgodności, jak i gry klawesynu której własnością jest raczej oddzielanie i ponowne uderzanie akordów niż ich jednoczesne przetrzymywanie jak na organach. Jeśli znajdzie się tu coś trudnego lub niejasnego, proszę rozumnych Panów by zaradzili wadom, zważając na wielką trudność uczynienia tej metody preludiowania dość zrozumiałą dla każdego.*¹⁵

¹³ C. Tilney, *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord* Schott 1991, s. 2.

¹⁴ P. Prévost, *Le Prélude non mesuré pour Clavecin (France 1650–1700)* ed. Valentin Koerner, Baden-Baden & Bouxwiller 1987 s. 52 tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

¹⁵ N. Lebègue, *Les Pièces de Clavessin* 1677, http://imslp.nl/imglnks/usimg/5/52/IMSLP130379-PMLP253806-Lebegue_-_Les_Pieces_de_Clavessin__1677_.pdf (dostęp: 12/05/2016).

Dopiero François Couperin, który, jakby się mogło wydawać, powinien kontynuować sposób zapisu Louisa Couperina, uznał, iż preludia z zapisanym rytmem są łatwiejsze do nauczania. Pomimo to gorliwie wskazuje, iż notacja sama w sobie nie powinna być wzięta zbyt dosłownie, a wykonanie nie powinno *oddalać się od właściwego mu charakteru*.¹⁶

System notacji użyty w preludiach przez Louisa Couperina i Jeana-Henry'ego d'Angleberta nawiązuje do francuskiej notacji lutniowej. Obydwaj używają w zapisie całych nut, tym samym dając wykonawcy swobodę interpretacji. Dodatkową wskazówką jest system linii, który również wywodzi się z notacji lutniowej, jednakże w utworach klawesynowych są one bardziej liczne. Wyróżnić możemy dwa podstawowe rodzaje łuków. Łuki, które przetrzymują basową nutę i takie, które wyznaczają dźwięki akordu. W literaturze lutniowej niezbyt często występują linie wyznaczające akordowy schemat. Rzadziej też występują łuki przedłużające pojedyncze nuty. Ten typ łuków omówił w przedmowie do *Pièces de Luth* (c. 1695) Charles Mouton (1626–1720), francuski lutnista, uczeń Denisa Gaultiera.

*Kreska, która trwa od jednej nuty do drugiej albo w basie, albo ponad nim, i którą określa się jako nutę przedłużoną – od początku kreski aż do miejsca, w którym się kończy.*¹⁷

Łuk opisany powyżej posiadał określenie *tenue*, co oznaczało, iż wszystkie nuty objęte tym znakiem powinno się trzymać aż do wybrzmienia dźwięku lub do momentu, w którym dochodzimy do końca jego trwania. Istnieje również inny rodzaj łuku, oznaczający, iż wszystkie nuty będące w jego zasięgu powinno się zagrać legato. Ten łuk ma określenie *liaison*. Obydwie nazwy były powszechnie używane w XVII wieku. Dodatkowo, w niektórych kompozycjach wyróżnić możemy łuki, które nie oznaczają ani legata, ani przetrzymania. Linie wychodzące od poszczególnych nut nie są połączone z żadną kolejną. Tak opisuje je Monsieur de Saint Lambert w swoim traktacie *Les Principes du Clavecin* wydanym w 1702 roku:

*Piękno Śpiewu wymaga niekiedy tego, by dany dźwięk trwał długo lub przez pewien czas, któremu nie odpowiada żadna ściśle określona wartość. Wówczas stosuje się nutę przedłużoną i komponuje się z jej pomocą taki czas trwania, jakiego się chce. To zaś, różnicując ogromnie wartości dźwięków, przydaje śpiewowi wiele wdzięku.*¹⁸

¹⁶ Fr. Couperin, *Sztuka gry na klawesynie*, Ruch Muzyczny 25, BN Warszawa 1995, tłumaczenie: Barbara Toporowska.

¹⁷ Ch. Mouton, *Pièces de Luth* 1698, [w:] *The Lute*, 1982 v. XXII/p.1 s.17.

¹⁸ M. de Saint-Lambert *Les Principes du Clavecin* [w:] *The Art of the Unmeasured Prelude* Schott, 1991 tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

Niestety nie wiemy, jak sam Louis Couperin nazwał te linie w swoich preludiach. Z technicznego punktu widzenia druk jego preludiów w ich oryginalnym kształcie (z wyjątkowo dużą ilością łuków) nastroczałby sztycharzom dużo problemów. Gdyby jednak doszło do takiej publikacji, być może opatrzyłby cały zbiór wstępem wraz z dokładnymi instrukcjami interpretacji, tak jak zrobił to Girolamo Frescobaldi w *Al lettore* do pierwszego i drugiego wydania zbioru toccat. Brak wydania dzieł Louisa Couperina zalicza Colin Tilney do *wielkich utraconych dzieł Zachodu*¹⁹.

Pierwszym kompozytorem, którego preludia zostały wydane drukiem, a zarazem stały się bardziej dostępne, był Nicolas Lebègue, przyjaciel Louisa Couperina. Jako pierwszy zmierzył się z problemem, jak najlepiej przekazać paradygmat improwizacji w drukowanym zapisie. Kompozytor zdawał sobie sprawę, że dla wykonawcy nie wszystko może być oczywiste. Dość przejrzyste i ciekawe instrukcje dotyczące interpretowania łuków są zamieszczone w przedmowie do przedruku pierwszej księgi Nicolasa Lebègue'a (Yale manuskrypt). Jest to fragment listu kompozytora do tajemniczego szkockiego nabywcy tej księgi, prawdopodobnie w odpowiedzi na wątpliwości w interpretowaniu zapisu.

*...trzeba wiedzieć, po pierwsze, iż należy grać wszystkie dźwięki jedne po drugich....; niewielki okrąg, który obejmuje dolną nutę i sięga aż do górnej, oznacza, iż trzeba trzymać wszystkie nuty, jakie obejmuje ów okrąg, nie puszczając ani jednej z tych, które zostały już zagrane – a wszystko to dla zachowania harmonii. Kiedy po wielkim akordzie znajdziesz przytrzymane nuty lub okręgi, a w innym rejestrze szybkie przebiegi i przejścia, znaczy to, że akord należy w tym czasie zawsze trzymać*²⁰

Préludes non mesuré w kształcie, który zapoczątkował Louis Couperin wprowadziły zapewne sporo zamieszania w muzycznym świecie Francji jak i w Szkocji. Kolejni kompozytorzy byli świadomi, iż zapis dla wielu muzyków chcących podjąć się ich interpretacji może być nieczytelny. Z tego powodu, zaczęli modyfikować styl Couperina, dodając czy to wartości czy belkowanie grup nut. Dołączając więcej detali zapisu coraz bardziej oddalili się od sposobu notacji, który zostawiał więcej możliwości swobodnej improwizacji. Dlatego, porównując preludia obu Couperinów, widzimy tak wielką różnicę w zapisie, choć idea samego wykonania nie zmieniła się.

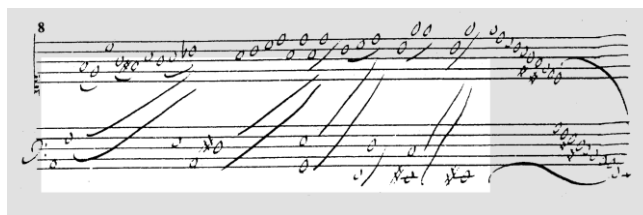
¹⁹ C. Tilney, *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord*, Schott 1991, s. 4.

²⁰ C. Tilney, op. cit. s. 21.

I.2 ZAGADNIENIA INTERPRETACJI

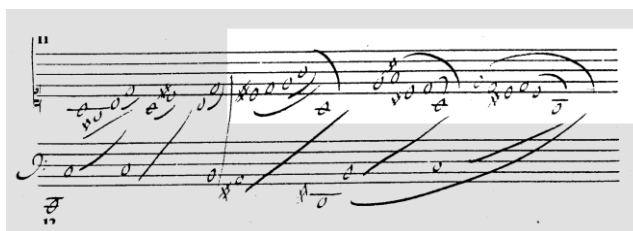
Jak już wspomniano, niezwykle ważną funkcję w preludiach, zwłaszcza Louisa Couperina i Jeana-Henry'ego d'Angleberta mają linie. W dziełach drukowanych, z powodów czysto technicznych, ich znaczenie jest pomniejszone. Wyróżnić możemy kilka rodzajów linii, które według Colina Tilney'a można podzielić na linie proste i kompleksowe.

Linie proste mają za zadanie połączyć dwie nuty na jednej wysokości lub pokazać jak długo powinna trwać nuta basowa, tworząca podstawę harmoniczną.



L. Couperin, *Prélude C-dur*, Manuskrypt *Bauyn*, vol. II, s. 40

Nuty kompleksowe łączą poszczególne dźwięki w akordy lub ukazują grupę nut połączonych łukiem frazowym.



L. Couperin, *Prélude C-dur*, Manuskrypt *Bauyn*, vol. II, s. 40

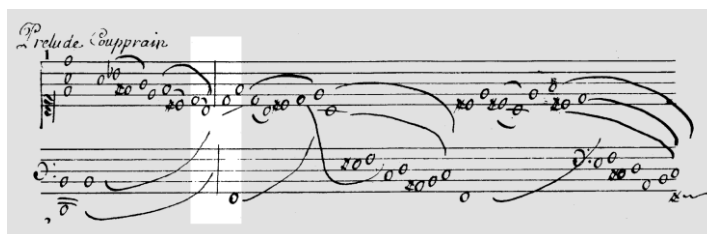
Intensywne nagromadzenie łuków w preludiach Louisa Couperina daje nam dość wyraźną wskazówkę co do sposobu ich interpretacji.

Lebègue wprowadza rodzaj ukośnej linii, która według mnie jest rodzajem łuku kompleksowego, a nie kreską taktową. Oddzielone ukośną linią grupy nut wyraźnie łączą się w akordy. Te linie mogą sugerować także rodzaj łuku frazowego, a więc nuty w obrębie ukośnych linii należałoby zagrać tak, jakby były objęte jedną linią kompleksową.



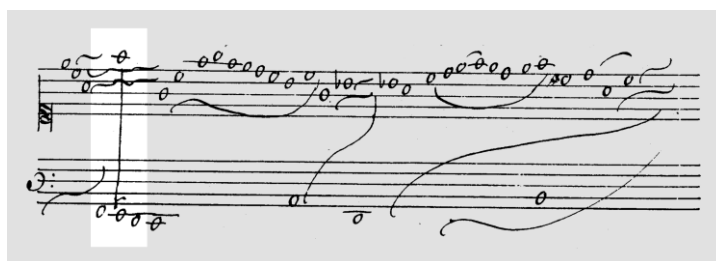
N. Lebègue, *Prélude en G re sol ut b*, Paris 1677, s. 28

Inny rodzaj linii pojawia się w preludiach Jeana-Henry'ego d'Angleberta i Louisa Couperina. Jest to linia pionowa umieszczona na pięciolinii. Sugeruje ona zamknięcie akordu bądź dźwięków, które ją poprzedzają, aż do wygaśnięcia brzmienia instrumentu, albo też zaakcentowanie dźwięków lub akordów tuż przed linią.



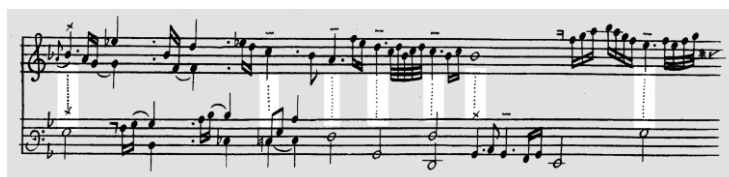
L. Couperin, *Prélude d-moll*, Manuskrypt *Parville*, s. 6

Pionowa linia, która łączy nuty na dwóch pięciolinia wskazuje, że należy je zagrać jednocześnie (unisono).



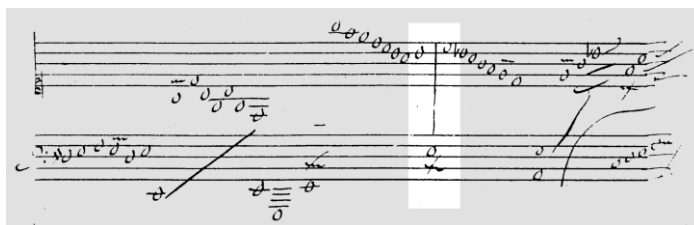
L. Couperin, *Prélude C-dur*, Manuskrypt *Parville*, s. 110

U Sireta i Clerambault linie te są przerywane.



N. Siret, *Prélude g-moll*, Paris 1719, s. 2

Podobnie należałoby odczytać linię w poniższym przykładzie – wychodzi od dolnej nuty, a kończy się pomiędzy dwiema nutami na górnej pięciolinii. Dolną nutę należałoby w takim wypadku zagrać dokładnie pomiędzy górnymi.



L. Couperin, *Prélude C-dur*, Manuskrypt *Bauyn*, vol. II, s. 44

Zdecydowanie ważniejsze i powszechnie używane są linie w formie łuków. Odnoszą się one do pojedynczych nut i sugerują długość ich brzmienia (*tenues*) lub do kilku nut łącząc je razem (*liaisons*).

Linia prosta, wychodząca od pojedynczej nuty, wymaga, aby dźwięk był zatrzymany przynajmniej do jej końca, pokazując długość jego trwania lub nadając frazie kierunek. Gdy grupa nut jest połączona łukiem, oznacza to, iż wszystkie nuty w jego zasięgu należy trzymać dopóki ostatni dźwięk nie zostanie zagrany. Często są to ważne harmonicznymi akordy lub szeregi dźwięków, które zagrane ściśłym legato pobudzają znacznie rezonans instrumentu. Linie te zwykle oznaczają długość trwania dźwięków, ale czasem także czynią widocznym kontekst melodyczny pomiędzy dźwiękami. Inne linie, zwykle ukośne, obejmują *arpeggia* przechodzące z dolnego planu do górnego, zarazem pokazując, jak długo powinna brzmieć nuta basowa. Linie zatem nadają muzyce porządek, powstrzymując przed zbyt pospiesznym graniem, lub wręcz przeciwnie, pokazując, które przebiegi można by było zagrać wirtuozowsko.

W XVII i XVIII stuleciu dekoracyjność jest widoczna w wielu dziedzinach sztuki. Praktyka zdobienia nabiera szczególnego znaczenia w muzyce, której wykonanie w postaci w jakiej została napisana nie jest wystarczające z punktu widzenia gustu muzycznego panującego w epoce.

*Jeśli coś jest rzeczą piękną, to ozdobione i wzbogacone jest nią w jeszcze większym stopniu.*²¹

²¹ B. de Bacilly: [w:] *Canor* 4 (7) 1993 s. 48.

Zdobnictwo uważano za środek pomagający w kształtowaniu odpowiedniego sposobu wyrażania ekspresji i szybko stało się integralną częścią każdego utworu muzycznego.

Prekursorem wielkiej dynastii francuskich mistrzów klawesynu jest Jacques Champion Chambonnière, który zapoczątkował trwającą przeszło kilkadziesiąt lat epokę klawesynistów. Marin Mersenne pisał, iż *powszechnie znany jako Baron de Chambonnière, nie ma sobie równych na całym świecie*²². Znany był ze szczególnych zdolności improwizowania ozdobników, co relacjonuje Jean de Gallois²³:

*Za każdym razem, kiedy grał utwór, dodawał nowe port de voix, passages, double cadences. Słowem tak urozmaicał swoje wykonania, że zawsze można było odnaleźć w nich nowe graces. Dlatego właśnie każdy pragnął imitować go jako doskonały model.*²⁴

Jego *Les Pièces de Clavessin* jest pierwszym zbiorem utworów na klawesyn wydany w Paryżu w 1670 roku. Umieszcza on w przedmowie tabelę ornamentów (*agréments*). Jak wcześniej wspomniałem, w wydanych drukiem dziełach tego kompozytora nie znalazło się preludium niemenzurowane. Tabela ozdobników przedstawiona w przedmowie przedstawia sześć najczęściej używanych ornamentów w muzyce francuskiej (nie tylko instrumentalnej).



J. Ch. Chambonnières, *Les Pièces de Clavessin*, Livre Premier, Paris, 1670

Osobowość Chambonnièresa stanowiła z pewnością inspirację dla jego licznych uczniów, wśród których znaleźli się między innymi: Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert i Nicolas Lebègue. W przedmowie do *Pièces de Clavessin* Nicolasa Lebègue'a, wydany drukiem zbiór utworów klawesynowych z 1677 roku znajdziemy

²² M. Mersenne, *Harminocorum instrumentorum* Libri IV, Paris 1635-6 s. 14.

²³ J. de Gallois (1632–1707), królewski księgarz, opat zakonu benedyktyńskiego w Saint Martin de Cores.

²⁴ J. de Gallois, *Lettre De Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris 1680, [w:] D. Fuller *French Harpsichord Playing in the Seventeenth Century after Le Gallois* Early Music IV 1976 s. 22.

tabelę ornamentów, w której umieścił tylko cztery graficzne znaki oznaczające najczęściej spotykane ozdobniki oraz przedstawił sposób ich wykonania. Zarówno w znakach graficznych, jak i w opisie wykonania powołuje się na swego mistrza i nauczyciela.



N. Lebègue *Pièces de Clavessin* Livre Premier, Paris 1677

W pierwszym wydaniu dzieł Jeana-Henry'ego d'Angleberta znajduje się przedmowa i tabela z usystematyzowanym katalogiem ornamentów. Można uważać, iż Jean-Henry d'Anglebert był *kodyfikatorem* zdobnictwa, gdyż sam wprowadza wiele nowych znaków. Katalog ten będzie często wykorzystywany przez innych kompozytorów.



J-H. d'Anglebert, *Pièces de Clavecin*, Paryż 1689

Francuski styl ornamentacji bazował na krótkich specyficznych ornamentach nazywanych:

1. *Cadance* – to tryl rozpoczynający się od górnej nuty. W zależności od kontekstu wyrazowego, miejsca w którym się znajduje może być wykonany bardzo wolno i łagodnie, powoli zamierając. Uderzenia palca powinny być tak selektywne, aby zwrot kadencyjny nabrał błyskotliwą i interesującą postać
2. *Pincement* – to mordent zwany również *martellement*. Składa się on z serii bardzo lekko wykonanych uderzeń.
3. *Port de voix* – oznaczało pojedynczą akcentowaną appoggiaturę wykonywaną od dołu. Stosowano go wówczas, gdy nuta główna była poprzedzona sekundą wielką lub małą. Ozdobnik ten jest ornamentem o dość dużej elastyczności rytmicznej. Może występować w czasie trwania nuty poprzedzającej lub nuty głównej. W zależności od kontekstu wyrazowego jego długość była zmienna. Ekstremalną formę przybiera wtedy, kiedy nuta niższa trzymana jest tak długo, dopóki na samym końcu trwania nie dotknięta zostanie lekko i delikatnie nuta główna (*port de voix perdu*).
4. *Double Cadence* – to obiegnik, który często grano przed trylem. Występujący po nim tryl powinno się rozpoczynać dość *ociężale i nierówno*, a następnie zwiększać stopniowo tempo powtórzeń.
5. *Coulé* – to nuta przejściowa łącząca interwał tercji, znana również pod nazwą *coulé de tierce*. Samo *coulé*, które odbiera czas nucie poprzedzającej powinno być bardzo łagodne i delikatne. Nuta główna ma być zagrana na miarę i powinna otrzymać większy nacisk. To ozdobnik, który przydaje linii melodycznej wiele słodyczy i poprzez łączenie dźwięków czyni je miękkimi.
6. *Harpegement* – to sposób grania arpeggiów. Zwykle były to akordy, które można wykonać z dołu do góry, z góry do dołu lub na przemian. Prędkość ich wykonania powinna być ściśle powiązana z charakterem utworu lub miejsca w którym występują.

W preludiach, które są zapisane ciągiem całych nut odnaleźć możemy zaskakujące bogactwo ornamentów. Na pierwszy rzut oka wpisują się one w linię melodyczną w naturalny sposób. Poniżej przedstawiam wybór ornamentów w przebiegu *prélude non mesuré*.



Tremblement simple



Tremblement appuyé



Cadance



Cadance autre



Double cadence



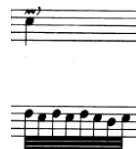
Double cadence autre



Pincé



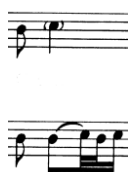
Pincé autre



Tremblement et pincé



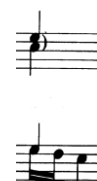
*Cheute ou
Port de voix*



*Cheute et pincé ou
Port de voix et pincé*



Coulé sur une tierce



Coulé sur une tierce autre



Arpégé



Arpégé autre



Cheute sur une note



Cheute sur 2 notes



sur une tierce



sans tremblement



double cheute à une tierce

U Louisa Couperina spotykamy oznakowanie ornamentów w formie schematycznej i w wersji absolutnie precyzyjnie rozpisanej, co oznacza, że liczba powtórzeń jest dokładnie oznaczona, jednakże nie jest konieczne dokładne ich wyliczenie i zagranie. Właściwe znaki ozdobników na tryl i mordent (*cadence* i *pincé*) używane są w preludiach bardzo oszczędnie. Nie ma jednak żadnych przeciwwskazań, aby od czasu do czasu dodać swobodnie ozdobniki tego rodzaju. Sposób użycia rozpisanych ozdobników przedstawia poniższy przykład.

zapis u Louis Couperina	sposób wykonania	zapis u d'Angleberta

Tabela Ornamentów, Louis Couperin *Pièces de Clavecin*,
Édition de L'Oiseau-Lyre, Monaco 1985

Prélude non mesuré, które miało źródło w swobodnej improwizacji, narzuca bardzo bliskie skojarzenie z popularną wówczas sztuką realizowania improwizowanego akompaniamentu zwanego *basso continuo*. Sztuka realizowania akompaniamentu na podstawie cyfr często służyła do swobodnego improwizowania krótkich wstępów przed suitą lub większych utworów solowych. To właśnie ten sposób postrzegania muzyki determinował wiele elementów dzieła muzycznego epoki baroku. W przypadku preludiów niemenzurowanych bardzo pomocne będzie skupienie się nie tylko na prawidłowym odczytaniu łuków i znajomości zdobnictwa, ale przede wszystkim na dążeniach harmonicznym oraz połączeniach poszczególnych akordów. Zwrócenie uwagi na harmoniczny kontekst utworu, figuracje rozpisane często na planie kroczącego głosu basowego oraz melodykę, która ukryta jest pomiędzy tymi figuracjami, a będąca w ścisłej relacji do podstawy basowej z pewnością pomoże lepiej zrozumieć istotę tych utworów. Sztuka realizowania basu cyfrowanego była kultywowana nawet w XIX wieku w nowo otwartym Paryskim Konserwatorium. Francuscy kompozytorzy rozwinęli wyrafinowany język harmoniczny, co wymagało bardzo szczegółowego cyfrowania.

Sztuka improwizowania była znaczącym aspektem i nieodzownym elementem w epoce baroku, zarówno dla kompozytora jak i dla wykonawcy. Powstała we Włoszech na przełomie XVI i XVII wieku. Była związana głównie z monodią akompaniowaną rozpowszechnianą przez członków Cameraty Florenckiej, a wszelkie improwizacje na bazie basu sięgają nawet szesnastowiecznych praktyk sztuki dyminucji.

Można śmiało stwierdzić, iż wykonywanie preludiów niemenzurowanych we Francji wywodzi się właśnie z praktyki swobodnego improwizowania na podstawie szeregu nut w basie, tworzących podstawę harmoniczną. Praktyka ta była szeroko opisywana w wielu traktatach nie tylko we Francji. Szczególnym przykładem może być przywołanie jednego ze schematów harmonicznym, w formie basu cyfrowanego, który w swoim traktacie *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* podaje Carl Philipp Emanuel Bach (a jest to druga połowa XVIII wieku).



C. Ph. E. Bach, *Versuch...*

W realizacji powyżej przedstawionego basu cyfrowanego C. Ph. E. Bach stosuje efektowne *passaggi* i liczne *arpeggia* oraz pochody akordowe. Wykorzystuje również wzory figuracji podane w traktacie wraz z zaskakującymi zwrotami harmonicznymi.



(b) *Ibid.* Pluta facino n. 280

C. Ph. E. Bach, *Versuch...*

Préludes należy grać raczej wolno niż zbyt szybko. Pomocna tu jest instrukcja Frobergera, który w swoich *tombeau* lub *allemande* stosuje określenie *et se joue lentement* (gra się powoli). Szczególnie ważne jest, aby zatrzymać się przy dźwiękach

działających jako punkty zwrotne we frazie i przygotować tym samym nową harmonię. Ułatwi to słuchaczowi odbiór zaskakująco brzmiących ciągów modulacyjnych, jeśli takie występują. Należy zwracać uwagę na to, aby każda linia melodyczna albo figura, która jest szczególnie pełna afektu (*afetti cantabili*), była wysublimowana i wysmakowana. Nie należy zbytnio eksponować fragmentów konwencjonalnych, spodziewanych. *Pasaggi* powinny być prowadzone w efektowny sposób i różnić się od ogólnie panującego umiarkowanego tempa. Akordy mogą wybrzmieć w wyjątkowy sposób jeśli odważymy się je mocno zróżnicować; można je wykonywać łagodnie, a czasami złamać mocno i ostro, by nadać dziełu niejednolity charakter i zaskoczyć słuchacza czymś nowym, niespodziewanym. Decydujące znaczenie dla tego afektu ma tu wybór odpowiedniego momentu.

Preludia wydane drukiem zapisane są wartościami nut od longi do trzydziestodwójki. Nie oznacza to, że istnieją one w ścisłej proporcji. Tam, gdzie na przestrzeni jednego utworu wartości nut są zróżnicowane, należy tempo ich grania swobodnie modulować. Akordy zapisane półnutami (Nicolas Lebègue) powinno się arpeggiować trochę wolniej niż te zapisane w ćwierćnutach. Akordy notowane w całych nutach (Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert) pozostają absolutnie swobodne i mogą być wykonywane w każdym dowolnym tempie. Właściwie przy preludiach zapisanych w całości całymi nutami powinno się całkowicie wyzwolić z konwencjonalnego myślenia. Wykonywać je swobodnie, w sposób nieskrępowany. Zasadniczym problemem dla każdego wykonawcy jest moment, w którym musimy zdecydować o granicy swobody w interpretacji. System notacji może nas zmylić – czy to zapisany wyłącznie całymi nutami, czy systemem taktowanym z regularnym pulsem i precyzyjnie zapisanymi wartościami nut.

Jeżeli przyjmujemy, iż wokalnym odpowiednikiem *Préludes non mesuré* jest recytatyw, to opowiadana dźwiękami treść i historia *Préludes* będzie nawiązywać do rytmu języka. *Préludes*, podobnie jak recytatywy można zatem modulować i wprowadzać rytmiczne i kontrapunkcyjne fragmenty. Frescobaldi porównał swój nowy styl toccat do współczesnych madrigali Monteverdiego i Gesualdo, w których dominuje słowo i prozodia tekstu. Uwypuklenie znaczenia tekstu zależy tu od kunsztu wykonawcy. Zadaniem śpiewaka jest podążanie za muzyczną narracją: raz wolniej, raz szybciej, a czasami nawet, zatrzymując się w zależności od afektu muzyki, harmonii i znaczenia słów.

I.3 STUDIA NAD UTWORAMI

Louis Couperin *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*


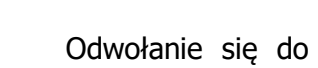
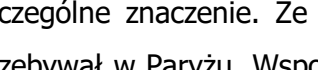
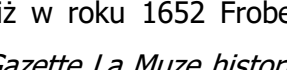
Jednym z najbardziej imponujących utworów autorstwa Louisa Couperina jest *Prélude* a-moll. W manuskrypcie *Parville* opatrzone jest dopiskiem *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*. W obydwu dostępnych źródłach, wspomnianym wcześniej manuskrypcie *Parville*, który znajduje się obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, jak również w manuskrypcie *Bauyn*, z Biblioteki Narodowej w Paryżu utwór ten zajmuje ponad 30 linii rękopisu. Jak już wcześniej wspomniano, Louis Couperin nie doczekał się za swojego życia drukowanej wersji swoich misternie i kunsztownie zapisanych *Préludes*.

Już na samym początku uderza ilość linii, którymi skrupulatnie wyznacza: długość poszczególnych nut, sposób łączenia ich w grupy, rodzaj frazowania jak również ligatury dwóch nuty na tej samej wysokości. Często linie przechodzą z dolnej pięciolinii do górnej, co dla potrzeb druku w znaczny sposób wymagałoby ich zrewidowania. Porównując dwie wersje tego preludium wydaje się, iż wersja zamieszczona w manuskrypcie *Parville* jest bardziej przejrzysta, zbliżona zapisem do stylu notacji d'Angleberta.

Znajdziemy tu wszystkie rodzaje łuków. Zostały one szczegółowo omówione w poprzednim rozdziale.

W *Preludium* Louisa Couperina zagadnienie ornamentacji wydaje się być tematem bardziej złożonym. W Manuskrypcie *Parville* zawiera kilka dodanych ornamentów, głównie w części menzurowanej. Są to znaki graficzne odpowiadające *cadance* (Chambonnières), *cadance ou tremblement* (Lebègue) i *tremblement simple* (d'Anglebert) oraz *pincement* (Chambonnières) i *pincé* (d'Anglebert). W czasach Louisa Couperina sztuka zdobienia utworów jest bardziej wynikiem woli i kunsztu grającego. Często muzycy uzgadniali z kompozytorem jakiego rodzaju ozdobniki chciałby usłyszeć w swoim utworze. Gdyby Louis Couperin miał wydać drukiem swoje *Préludes*, w znacznym stopniu musiałby zrewidować sposób notacji ozdobników, tak jak zrobili to Lebègue, d'Anglebert i Marchand, kiedy publikowali swoje *Pièces de Clavessin*.

Omawiając zdobnictwo w utworach Louisa Couperina należy bazować na standardowych ornamentach, które używane były przez wychowanków Chambonnièresa w połowie XVII wieku.

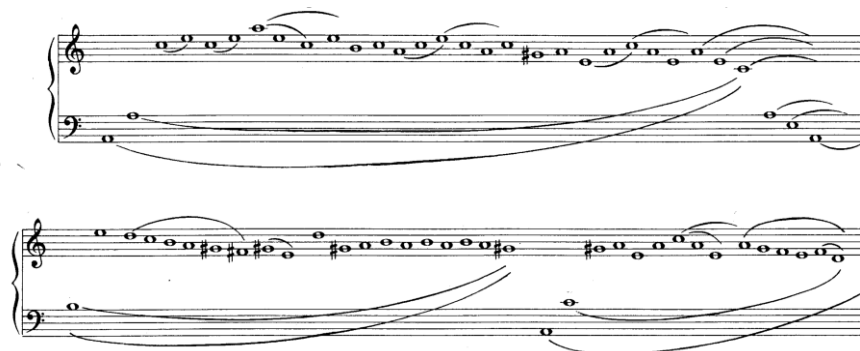
zapis u Louis Couperina	sposób wykonania	przypisany znak graficzny
	Chambonnières : d'Anglebert :	 Port de voix (Chambonnières)
		 Cheute ou Port de voix, en montant
	Chambonnières : Lebègue : d'Anglebert :	 Coulé
		 Coulé sur une tierce
		 Harpegement
		 Arpégé
		 (no name)
		 Tremblement et pincé

Odwołanie się do Johanna Jacoba Frobergera w tytule tego *Preludium* ma szczególne znaczenie. Ze znanych nam przekazów wiemy, iż w roku 1652 Froberger przebywał w Paryżu. Wspomina o nim Jean Loret w swoim *Gazette La Muze historique*, opisując go jako *pewnego Niemca grubasa, istnie mierną postać*.²⁵ Loret był mocno związany z muzycznym życiem Paryża połowy XVII wieku. Regularnie relacjonuje odbywające się na dworze przedstawienia, *divertissements*, a także koncerty muzyki religijnej. W jednej ze swoich wierszowanych relacji donosi o koncercie u Jakobinów, który odbył się 26 września 1652 roku. Wspomniany tam *Niemiec grubas* utożsamiony został przez Carla Krebsa jako Johann Jacob Froberger²⁶. Froberger dołącza do szerokiego grona muzyków skupionych u boku Louisa Couperina, stając się osobą lubianą i powszechnie szanowaną. Świadczy o tym nie tylko wprowadzanie do utworów ukrytych cytatów jako wyraz uznania (zwyczaj ten praktykowany był przez lutnistów francuskich XVII wieku) ale również zgromadzenie w bliskim sąsiedztwie dzieł Couperina i Frobergera w słynnym rękopisie *Bauyn*.

Podobieństwo początku *Toccaty I* z 1649 roku do początku *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la* nie jest trudne do rozpoznania, niezależnie od pokrewieństwa stylistycznego.

²⁵ C. Massip, *Froberger et la France*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998 s. 67.

²⁶ C. Massip, op. cit. s. 68.

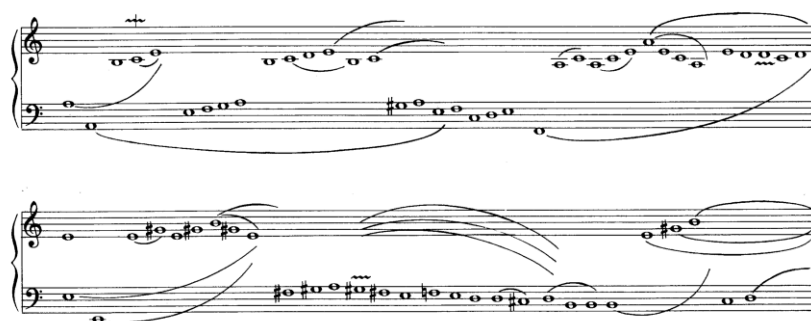


L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment



J. J. Froberger, *Toccata I*, fragment

W tym samym *Preludium* Couperin cytuję inny krótki fragment z utworu Johanna Jacoba Frobergera. Jest nim kilka taktów z *Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie...*



L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment



J. J. Froberger, *Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie*, fragment

Również w budowie *Preludium* Louis Couperin nawiązuje do *Toccaty I* Frobergera. Pomędzy otwierające i kończące Preludium odcinki swobodne w całości niemenzurowane został umieszczony fragment menzurowany. Tak zbudowane są cztery preludia Louisa Couperina. W *Toccacie I* Frobergera odcinków ścisłych są dwa u Louisa Couperina tylko jeden, nawiązujący swoim charakterem i zapisem do *courante*. Podobnie jak u Frobergera jest to fragment imitacyjny, gdzie temat przechodzi przez poszczególne głosy.

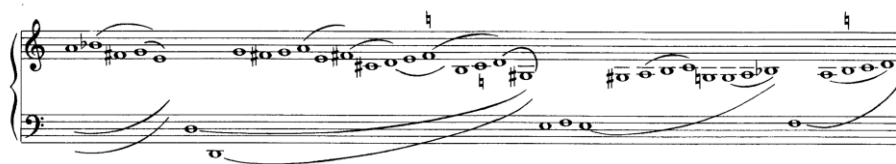


L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment



L. Couperin, *Courante F-dur*, fragment

W przebiegu trwania utworu możemy odnaleźć pewne analogie do *Toccaty Terza* Girolamo Frescobaldiego. Są nimi opadające motywy i kilkunutowe *niespokojne* figury (*accento*).



L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment

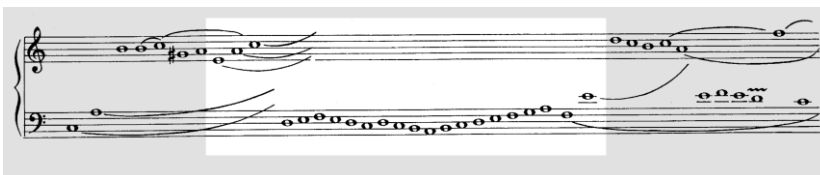


G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, fragment

Niektóre przebiegi podobne są do włoskich *passaggi* znanych z toccat pisanych w stylu weneckim, gdzie przebiegi w drobnych wartościach w jednym planie skontrastowane są z akordowymi sekwencjami w planie drugim.



L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment



L. Couperin, *Prélude de M' Couprin à limitation de M' Froberger en a mi la*, fragment

Dla dokładnego zrozumienia zależności melodyczno-harmonicznych istotne jest wykonanie szkicu głosu basowego i sopranowego oraz analizy struktury harmonicznej. Struktura każdego preludium opiera się na skrajnych głosach. Linia basowa wielokrotnie determinuje plan harmoniczny dzieła. Linia sopranu, wielokrotnie ukryta w gąszczu nut i łuków powinna nadać śpiewność wykonywanym fragmentom. Pomędzy tymi dwoma planami rozpościera się cały szereg *affetti*, *passages*, *agreements*, *graces*, których zadaniem jest stworzyć czytelny plan retoryczny.

plan harmoniczny

The image displays a musical score for a single melodic line, likely for a bass instrument, written in bass clef. The score consists of 10 staves of music. The notation includes various notes (half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes), rests, and fingerings (indicated by numbers 1-4). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in a single melodic line, with no accompaniment. The score is organized into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The music begins with a key signature change from one sharp to one flat (Bb), and ends with a key signature change from one flat to one sharp (F#).

plan melodyczny:

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The melodic line in the treble clef is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line provides a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The sixth system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation is clean and professional, typical of a musical score for a piano piece.

Nicolas Lebègue *Prélude en g re sol ut b* Les Pièces de Clavessin (1677)



Preludium Nicolasa Lebègue'a jest jednym z pierwszych pięciu *Prélude non mesure* wydanych drukiem w 1677 w Paryżu. Pochodzi ze zbioru *Les Pièces de Clavessin* [Livre Premier]. Przedruk tego zbioru został wydany w Amsterdamie w oficynie Roger w 1697 roku. Jego drugi zbiór utworów klawesynowych opublikowano w 1687 roku, lecz nie zawiera żadnych preludiów, tylko cykl popularnych tańców zebranych w sześć suit. Wszystkie zawarte w pierwszym zbiorze preludia są podobnej długości, zamykającej się w kilku liniach.

Lebègue jest pierwszym francuskim kompozytorem, którego utwory zostały wydane drukiem za jego życia. W związku z tym styl zapisu stosowany przez Louisa Couperina został zmodyfikowany. Całe nuty pojawiają się tu dość sporadycznie, głównie jako akordy i nuty basowe, tworzące podstawę harmoniczną do swobodnych przebiegów w górnym planie. W utworze znajdziemy ciąg szesnastek i ósemek połączonych w grupy po dwie lub kilku a nawet kilkanaście nut, co narzuca sposób frazowania. Zapis Lebègue'a jest więc nowatorski. Dominują w nim jednak ćwierćnuty i ósemki. Zgodnie z XVII-wieczną zasadą, długie pochody ósemek należy zagrać *inégal*. Grupy szesnastkowe można zagrać w nieco płynniejszym tempie. Zapis ten nawiązuje tym samym do XVII-wiecznych toccat w stylu weneckim.



N. Lebègue, *Prélude en g re sol ut b* Les Pièces de Clavessin, Paris 1677, fragment

Podobnie jak Louis Couperin, Lebègue stosuje system linii w dość oszczędny sposób. Jest on jednak mocno ograniczony w porównaniu z ilością linii i łuków, które spotykamy u Louisa Couperina.

Łuki oznaczające długość trwania pojedynczej nuty:



N. Lebègue, *Prélude en g re sol ut b Les Pièces de Clavessin*, Paris 1677, fragment

Dźwięk d w basie należy trzymać aż do zagrania nuty c. W tym przypadku, pomimo pozornej kreski taktowej, mamy wychylenie akordu zasadniczego do akordu kwartseksowego, a nie postęp akordów D-dur do G-dur ustawionych na prymie.

Kolejny system linii to rodzaj łuku legującego dwie nuty położone na tej samej wysokości.



N. Lebègue, *Prélude en g re sol ut b Les Pièces de Clavessin*, Paris 1677, fragment

Trzeci typ linii to łuki wyznaczające zwroty harmoniczne (akordy).



N. Lebègue, *Prélude en g re sol ut b Les Pièces de Clavessin*, Paris 1677, fragment

Pionowe kreski na pięcioliniach (lekko ukośne) w czytelny sposób oddzielają poszczególne akordy, które w przebiegu utworu tworzą jasny plan harmoniczny.

Fragmenty melizmatyczno-melodyczne skupione w pierwszej połowie *Preludium* są wyraźnie oddzielone od fragmentów w części drugiej, gdzie nadrzędną funkcję posiada plan harmoniczny.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1:

- Vocal Line:** The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The melody continues with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The final note is a quarter rest.
- Piano Accompaniment:** The left hand plays a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The final note is a quarter rest.

System 2:

- Vocal Line:** The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. The melody continues with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The final note is a quarter rest.
- Piano Accompaniment:** The left hand plays a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The final note is a quarter rest.

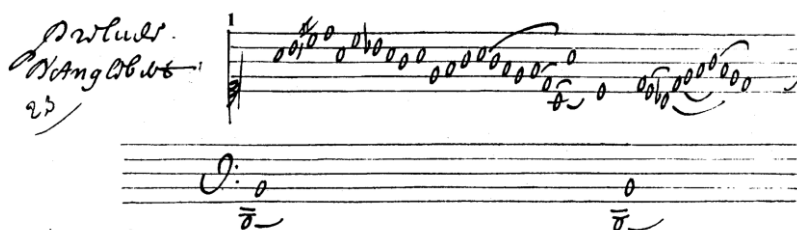
Z ozdobników opisanych symbolem, wyznaczyć możemy jedynie *cadance* ou *tremblement simple*. Powtórzony został on dziewięciokrotnie w całym Preludium. W przedostatnim powtórzeniu ten ornament wzbogacony jest dodatkowo o rozpisane *pincé*. Z innych ozdobników wymienić możemy:

[illegible]

Jean-Henry d'Anglebert *Prélude z III Suity d-moll* (1689)

Preludium d-moll Jeana-Henry'ego d'Angleberta pochodzi z wydanej w Paryżu w 1689 zbioru *Pièces de Clavecin* – dzieła, które w zamierzeniu miało podsumować jego osiągnięcia życiowe. Jest to jedna z najpiękniej wydanych wczesnych ksiąg klawesynowych, dlatego też do naszych czasów przetrwało wiele jej egzemplarzy. Finansową pomoc przy wydaniu tego dzieła d'Anglebert zawdzięczał księżnej Conti, uznanej córce Ludwika XIV oraz Melle Louise de La Vallière. To właśnie dla niej utalentowanej klawesynistki, pupilki François Couperina, jak mówił, skomponował większość utworów. Są one zebrane w cztery tematyczne grupy, a poprzez swoje wewnętrzne bogactwo i wielkość sytuują się wśród najwspanialszych dzieł francuskiej szkoły klawesynowej. Ten wybitny kompozytor jak również skrupulatny skryba przygotował dwie wersje *Preludium*. Jedna jest elegancka i precyzyjna, częściowo zrytmizowana, druga zaś zapisana całymi nutami zachowana jest w manuskrypcie, który znajduje się w Bibliotece Narodowej w Paryżu pod sygnaturą MS-Rés.89ter. Porównując te dwie wersje przybliżamy się do zrozumienia intencji Louisa Couperina co do sposobu interpretacji jego preludiów.

Wersja z manuskryptu, który datuje się na lata 1660–1670 bliższa jest koncepcji zapisu Louisa Couperina. Dominują wartości całych nut. Łuki i linie są dodane bardzo sporadycznie i nie tak spektakularnie jak w przypadku Couperina, co stwarza bardziej przejrzysty obraz dzieła. Użyte pionowe linie w przebiegu utworu wskazują pary dźwięków bądź całe piony harmoniczne, które należy wykonać jednocześnie.



J.-H. d'Anglebert, *Prélude* d-moll, manuskrypt Rés. 89ter, Paris

Zapis ze zbioru wydany drukiem w 1689 roku zbliżony jest w swojej formie do preludiów Nicolasa Lebègue'a i Louisa Marchanda. Oprócz całych nut, d'Anglebert używa ósemek często połączonych w grupy belkowaniem. Sporadycznie pojawiają się kilkunutowe grupy szesnastek. W kilku miejscach rezygnuje z poprowadzenia pionowej kreski pomiędzy pięcioliniami na rzecz dodania pionowych kresek na pięcioliniach,

stwarzając wrażenie kresek taktowych. Mają one za zadanie oddzielać kolejne odcinki lub pokazać zakończenie frazy. Łuki, zwłaszcza w basowym głosie są miejscami znacznie wydłużone i bardziej precyzyjnie zanotowane.



J.-H. d'Anglebert, *Prélude d-moll, Pièces de Clavecin*, Paris 1689

W wydanej drukiem edycji, zróżnicowanie wartości nutowych nabiera nowego znaczenia. Całe nuty wyznaczają przeważnie strukturę harmoniczną, ósemki natomiast tworzą tony poboczne oraz melodyczne pasaże. Łuku obejmującego grupę ósemek używa również w celu wzmocnienia struktury harmoniczej. Sporadycznie całymi nutami zapisuje tony poboczne i struktury melodyczne.



struktura melodyczna



struktura harmoniczna

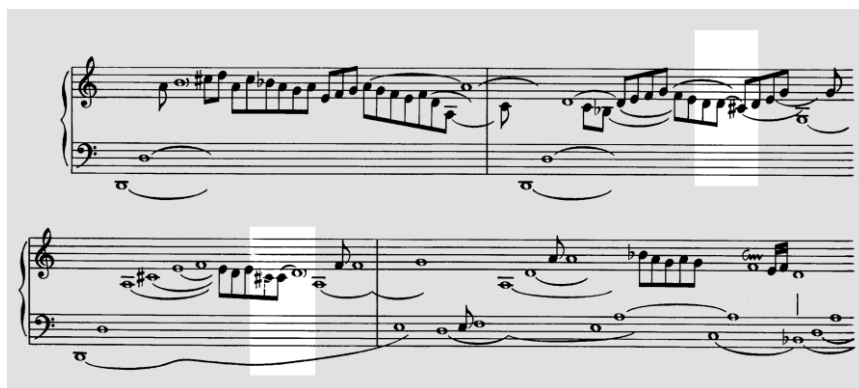


pasaż ósemek jako łącznik pomiędzy dwoma odcinkami



pasaż ósemek jako rozpisana kadencja

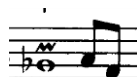
Łuki dotyczą tylko pojedynczych nut. Wyznaczają one przeważnie długość ich trwania, jak również użyte są do połączenia dwóch nut o tej samej wysokości. U d'Angleberta nie spotykamy łuków frazowych lub łuków łączących grupy nut. Czasami drobne łuki pojawiają się, aby zróżnicować artykulację, jak to ma miejsce w przypadku rozpisanego ornamentu *port de voix*. Zawsze jednak jest to połączenie tylko dwóch nut. W drugiej linijce *port de voix* zakończone jest *pincé*.



rozpisane *port de voix*

W drukowanym wydaniu stosuje więcej ornamentów opisanych znakiem graficznym niż w manuskrypcie. Na przestrzeni trwania całego utworu, oprócz opisanego powyżej *port de voix* odnajdziemy następujące ornamenty:

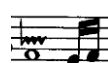
tremblement simple

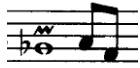
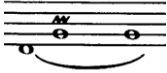




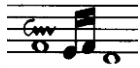







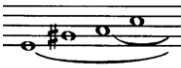
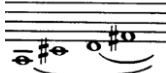





tremblement appuyé



tremblemant appuyé et pincé



<i>tremblement simple</i>		
<i>tremblement appuyé</i>		
<i>tremblemant appuyé et pincé</i>		
<i>cadance et pincé</i>		
<i>cadance autre</i>		
<i>pincé</i>		
<i>coulé sur une tierce</i>		
<i>cheute sur une note</i>		
<i>cheute sur 2 notes</i>		
<i>double cheute a une tierce</i> (pojawia się trzykrotnie na tych samych wysokościach)		

Jean-Henry d'Anglebert w tok muzycznej narracji wprowadza krótkie zwroty harmoniczo-rytmiczne, które odnaleźć możemy w tańcach. Ósemka na tej samej wysokości poprzedzająca długą nutę stwarza wrażenie przedtaktowej formuły zaczerpniętej z *courante*



J-H. d'Anglebert, *Prélude d-moll*, fragment



J-H. d'Anglebert, *Courante d-moll*, fragment

Często powtarzającą się formułą kadencyjną, którą spotkać możemy jedynie w preludiach Jeana-Henry'ego d'Angleberta jest akord z oznaczeniem do wykonania jako *arpégé*. W tańcach notowane jest to zwykle ukośną kreską na lasce najwyższej nuty w sopranie. Arpeggio rozpisane ósemkami powinno być raczej zagrane równomiernie niż szybko.



J-H. d'Anglebert, *Prélude* d-moll, fragment



J-H. d'Anglebert, *Allemande* g-moll, fragment

Trzynutowy motyw na samym początku, będący rodzajem przedtaktowej formuły wykorzystywany jest dość często przez wielu kompozytorów. Spotkać go możemy w wielu *allamende*, *courante*, *gaillarde*, jak również w *tombeau*. Johann Jacob Froberger rozpoczyna tak *lamento i meditation*, jak również niektóre *allemande*, *courante* i *gigue*.



J-H. d'Anglebert, *Prélude* d-moll, fragment



J-H. d'Anglebert, *Allemande* d-moll, fragment



J. J. Froberger, *Allemande* Es-dur, fragment



J. J. Froberger, *Meditation* D-dur, fragment

Preludium d-moll Jeana-Henry'ego d'Angleberta posiada niezwykle ekspresyjną i miejscami zaskakującą linię melodyczną, która przebiega w szeregu drobnych nut podparta wyraźną linią basu. Kompozytor unika jednak powtarzania motywów. Linia melodyczna zdaje się być budowana na pochodach harmonicznym, ale nie narzuca harmonii. Dłuższe nuty frazy melodycznej i dźwięki zatrzymywane tworzą często dysonujące współbrzmienia z linią basową i wypełniającą je harmonią.

plan melodyczny:



Harmoniczny plan *Preludium* Jeana-Henry'ego d'Angleberta obfituje w bogactwo współbrzmień. Liczne dysonujące akordy z septymami i nonami wzbogacają strukturę harmoniczną, nadając mu głębokie, piękne brzmienie.

plan harmoniczny:

The image shows a musical score for a single melodic line in bass clef. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) written below the notes. The score is divided into five systems, each containing a single line of music. The harmonic plan is indicated by numbers 1-5 written below the notes, often with accidentals to indicate specific pitch classes.

Preludium Jean-Henry'ego d'Angleberta jest jednym z najlepiej zapisanych i zaplanowanych strukturalnie utworów. W bardzo precyzyjny i oszczędny sposób używa łuków i linii. Wyznaczają one tylko długość trwania nut, dając wykonawcy dużą swobodę interpretacyjną. Piony harmonicznie zapisane w wartościach całych nut są wyraźnie wyszczególnione. Ekspresyjna melodyka została wpleciona w plan harmoniczny, a ósemkowe *passages* tę ekspresję potęgują. Jest jednym z nielicznych preludium, które należałoby zagrać potoczycie niż w tempie wolnym, z uwagi na liczne dysonujące współbrzmienia i zaskakujące zwroty melodyczne. Wkładem d'Angleberta we francuską szkołę klawesynową jest niesamowita dbałość o szczegóły notacji, przejawiająca się np. włączeniem zrewidowanych wersji preludium niemenzuralnych do *Pièces de clavecin*, który to zbiór jako całość wyznacza nowy standard w komponowaniu utworów klawesynowych. Zbiór ornamentów d'Angleberta jest najbardziej wyszukany źródłem powstałym przed pracą François Couperina. Służył on jako model XVIII-wiecznym kompozytorom francuskiej szkoły, m. in. Rameau, a także poza granicami Francji – głównie Bachowi, który ok. 1710 roku skopiował go i użył jako bazę swojego własnego systemu znaków zdobniczych.

Louis Marchand *Prélude* Livre II (1702)

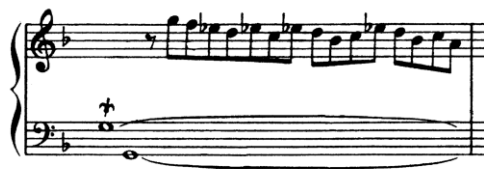
Jedyne *Preludium* niemenzurowane Louisa Marchanda pochodzi z jego drugiej księgi *Pièces de Clavecin*, która została wydana drukiem w 1703 roku w Paryżu. W przeciwieństwie do *Preludium* z pierwszej księgi z roku 1699, dedykowanej Ludwikowi XIV, Louis Marchand używa tutaj notacji niemenzuralnej. Obydwa preludia rozpoczynają cykl suitowy, który składa się z następujących po sobie typowych części. Suity Louisa Marchanda skomponowane zostały na podobieństwo powszechnie znanych w Paryżu suit Johana Jacoba Frobergera. Jego preludium niemenzurowane nawiązuje w swojej budowie do lutniowych *Préludes* Gaultiera zwanego *Retorykiem Bogów*.

Preludium Louisa Marchanda, składające się zaledwie z kilku linijek wydaje się być utworem skromnym w porównaniu z przekazami wychwalającymi kunszt improwizatorski Marchanda. Taką dedykację autorstwa Saint Lamberta umieszczono w przedmowie do drugiej księgi jego dzieł:

Panu Marchand
Od Pana jednego, Marchand, mogliśmy się spodziewać
Skarbu, który dłoń Pańska ofiaruje oto Publiczności.
Gdy pozwalasz się słyszeć w Świątym Przybytku,
Oto spieszy tam tłumnie
Dwór, Prowincja i Miasto,
A pośród owej mnogości wprawnych słuchaczy,
Których przysparza Ci Twoja zasługa,
Najbardziej wymagający
Odchodzi zawsze zaspokojony.
Przed wdziękami Twej Muzyki
Próżno broni się zazdrosny Rywal,
I ten, co przybywa pełen krytycznych sądów,
Często mimo woli wraca zadowolony.
Wiążesz wreszcie języki oszczerców,
I po twojej stronie stają zazdrośnicy.
Ten, którego rozdarły furie Bachantek,
Byłby uratował życie i ukoił ich gniew,

Gdyby umiał być grać, jak Pan.²⁷

Preludium rozpoczyna swobodny pasaż na pedałowej nucie G, który można uważać za rozpisany akord otwierający utwór.



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

W przebiegu trwania *Preludium* zauważyć możemy dwa belkowane przebiegi w rytmie ósemek. Grupa kilkunastu nut jest tu podzielona na mniejsze grupy, co oczywiście może mieć wpływ na ich frazowanie.

Opadający w dół, szesnastkowy przebieg na tle akordu w górnych głosach sugeruje szybkie wykonanie i nawiązuje do toccat pisanych w stylu weneckim. Jego zakończenie wskazuje, iż użyta jest tu *cascatta doppia* (ciąg nut w kierunku opadającym).



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

Do XVII-wiecznego zdobnictwa, Louis Marchand nawiązuje w innym miejscu, stosując pochod szesnastek w kierunku wznoszącym, które porównać możemy do *tiraty*.



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

Wśród użytych tu ornamentów dominują *tremblement* i *pincement*

²⁷ L. Marchand, *Les Pièces de Clavecin*, Paris 1703, przedmowa do drugiego wydania, faksimile *Pièces de Clavecin*, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/85/IMSLP74570-PMLP43743-Marchand_Clavecin_2.pdf (dostęp: 14/05/2016)
tłumaczenie: Aleksandra Wojda.



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

Jedyny raz używa *tremblement* w połączeniu z *coulé sur une tierce autre*.



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

W kilku miejscach wprowadza krótkie trzynutowe motywy w pulsie ósemkowym. Motyw ten nawiązuje do trzynutowych przedtaktowych wstępów *allemande* lub *tombeau*.



L. Marchand, *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

Louis Marchand dość oszczędnie używa linii i łuków. Jedyna kreska taktowa pojawia się zaraz po pierwszym melizmacie na nucie pedałowej. Łuki użyte tutaj służą jedynie do wskazania długości nut tworzących podstawę harmoniczną i do przelegowania nut tej samej wysokości.



L. Marchand *Prélude* Livre II, Paris 1702, fragment

Zgodnie z zasadą wykonawczą wywodzącą się z XVII-wiecznej muzyki wokalne ciągi kilku ósemek nie powinno się grać równo.

plan harmoniczny:

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff in bass clef. It begins with a whole note G2, followed by a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The next measure contains a half note C2 and a half note B1. This is followed by a half note A1, a half note G1, and a half note F1. The final measure consists of a half note E1 and a half note D1. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

plan melodyczny:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melody, ending with a double bar line. The bass staff continues the bass line, also ending with a double bar line. The key signature remains one flat throughout.

Toccata jest jak preambulum lub preludium, które organista gra na organach lub klawesynie zanim zacznie motet lub fugę, fantazjuje z głowy z prostymi akordami i koloraturami.

Michael Praetorius

TOCCATA POCZĄTKU XVII WIEKU WE WŁOSZECH STUDIA NAD UTWORAMI

Luzzasco Luzzaschi *Toccata del quarto tuono*

Toccata del quarto tuono ukazała się w I części traktatu Girolama Diruty²⁸ *Il Transilvano* w 1593 roku. Obok *Toccaty* Luzzaschiego znajdziemy tam również toccaty samego Girolamo Diruty oraz Andrei i Giovanniego Gabriellich, Claudia Merulo, Antonia Romaniniego, Gioseffa Guarniego, Vincenza Bell'Havera oraz Paola Qualiatiego, które stanowią muzyczną egzemplifikację teoretycznych wywodów autora. Pozwala to domniemywać, iż utwór ten pomyślany był jako materiał dydaktyczny dla młodych adeptów sztuki klawesynowej czy organowej. Dzieło Girolamo Diruty jest niezwykle istotne dla badacza literatury muzycznej, ponieważ ukazuje pewien zamknięty etap kształtowania się gatunku weneckiej toccaty. Przed wydaniem *Il Transilvano* ukazały się jedynie dwie pozycje, dzięki którym nasza wiedza o toccatach przełomu XVI i XVII wieku staje się pełniejsza: *Tocate Ricercari et Canzoni francese intavolate per sonar d'organo* Sperindo Bertoldo (1591) oraz *Intonationi d'organo* Andrei Gabrielelego (1593).

Toccata del quarto tuono Luzzasco Luzzaschiego w swojej długości (utwór posiada tylko 23 takty) przypomina raczej typowe dla szkoły weneckiej *intonazione* i można śmiało stwierdzić, iż mógłby z powodzeniem zaistnieć jako artystyczne podanie odpowiedniej tonacji śpiewakom przed wykonaniem madrygału bądź motetu. Jest to jedyny zachowany utwór kompozytora nieutrzymany w ścisłej technice kontrapunktycznej, wykorzystujący przejrzystą fakturę przez co wydaje się „lekki” i „ażurowy”.

Pewne ustępy dzieła znakomicie nadają się do zastosowania przez wykonawcę techniki dyminucji, którą grający może dodać improwizując. Technika ta była wówczas jedną z najważniejszych umiejętności dobrego wykonawcy. W niektórych fragmentach kompozytor sam rozpisuje wzory dyminucji.

Toccata del quarto tuono niezależnie od walorów dydaktycznych stanowi skończone, przemyślane dzieło, w którym kompozytor celowo stosuje oszczędne środki

²⁸ G. Diruta (c.1554–1610) włoski organista, nauczyciel, teoretyk muzyki, autor traktatu *Il Transilvano* wydane go drukiem w 1593 i 1609 roku w Wenecji.

wypowiedzi muzycznej. Tak postrzegany tekst *Toccaty* nie wymaga od wykonawcy dodawania skomplikowanych ornamentów, a jedynie *accenti*, *trilli* czy *clamationi* i to tylko w granicach dobrego smaku.

Toccata del quarto tuono prezentuje model odmienny od wykształconego w Wenecji przez Andrea Gabrielelego. W toku utworu wydzielić możemy wyraźnie zarysowane kadencjami rozczłonkowanie formy. Jest to swego rodzaju zapowiedź formy trzyczęściowej, którą rozwiną późniejsi twórcy. W ramach tej formy kompozytor pozostawia swobodę w stosowaniu zdobnictwa w skrajnych częściach, hołdując tym samym gustom ferraryjskim, odnoszącym się do praktyki wokalne.

Utrzymany w długich wartościach początek utworu, skomponowany z niezwykle dbałością o prowadzenie głosów, może skłaniać do nieco swobodniejszej interpretacji, polegającej na dodaniu drobnych ornamentów.



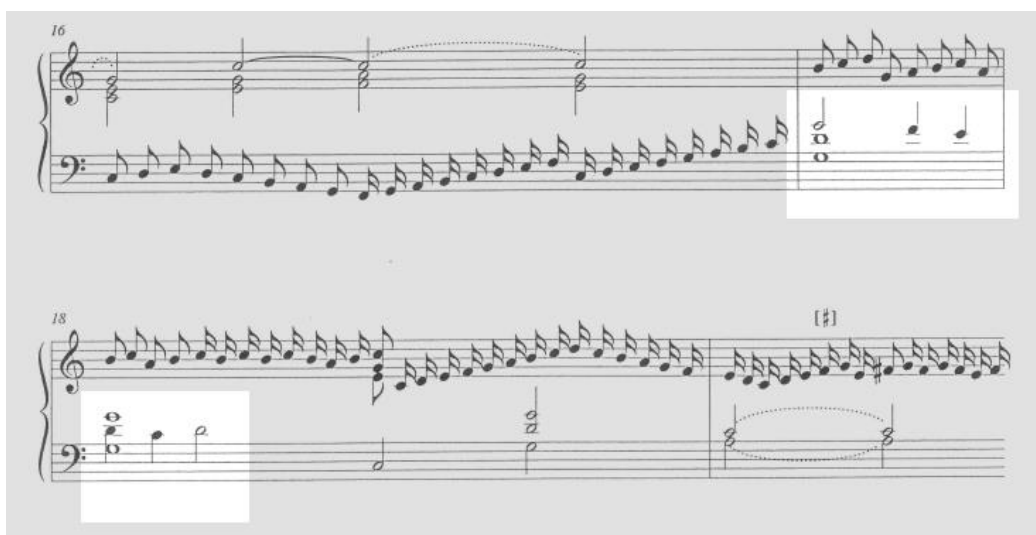
L. Luzzaschi, *Toccata del quarto tuono*, takty 1–4

Typ toccaty wykształcony w kręgu *Basilica San Marco* nie jest obcy kompozytorowi, czemu daje wyraz w środkowej części, proponując ornamenty w stylu weneckim. Podobnie jak u Andrei Gabriellego stosuje on podparty akordami ciąg figuracji, w którym dominuje ruch ósemkowy i szesnastkowy, przechodzący z głosu do głosu, opadający i wznoszący, z elementami wymiany planów, często zakończony *gropi*. Uderza też jego podobieństwo do „koronkowych” i wirtuozowskich *madrigali* przeznaczonych dla *Donne di Ferrara*.



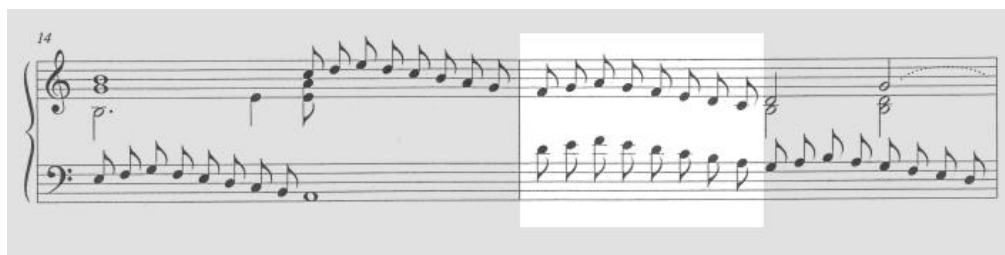
L. Luzzaschi, *Toccata del quarto tuono*, takty 10–13

Ten rodzaj faktury ustępuje chwilami akompaniamentowi o wyraźnym rysunku melodycznym.



L. Luzzaschi, *Toccata del quarto tuono*, takty 17–18

Fragment prowadzony w równoległych tercjach sprawia wrażenie dwugłosowego śpiewu a capella. Akordowy akompaniament dominujący w tym utworze zanika na długości pierwszej połowy taktu, co jeszcze bardziej podkreśla afekt *cantabili*.



L. Luzzaschi, *Toccata del quarto tuono*, takt 15

Na swój nowatorski sposób Luzzaschi kończy *Toccate* powracając do materiału z początku. Stanowi to rodzaj czterotaktowego, powolnego i śpiewnego epilogu. W przeciwieństwie do motywów z pierwszych taktów, gdzie motywy były w kierunku wznoszącym, dominuje tutaj ruch opadający. Połączenie figuracji charakterystycznych dla muzyki instrumentalnej z kontrapunktycznym, wokalnym prowadzeniem głosów, nawiązującym do komponowanych w Ferrarze madrygałów, można postrzegać jako istotny rys indywidualny kompozytora starającego się przełamać wenecki schemat toccaty.



L. Luzzaschi, *Toccata del quarto tuono*, takty 20–23

Girolamo Frescobaldi *Toccata Terza* Libro Primo

Toccata Terza pochodzi z pierwszego zbioru toccat i partit zebranych pod wspólnym tytułem: *Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo*. Zbiór ten, dedykowany księciu Mantui, kardynałowi Ferdynandowi Gonzadze został wydany dwukrotnie. Pierwszy raz ukazał się drukiem na początku lutego w 1615 roku i zawierał 12 toccat oraz 3 partity (*Partite sopra l'Aria della Romanesca*, *Partite sopra lamonicha*, *Partite sopra Rugiero*). W dedykacji umieszczonej na stronie tytułowej Frescobaldi notuje, iż przebywający w Rzymie kardynał *łaskawie zachęcał go do doskonalenia tych dzieł częstymi prośbami*.²⁹ Prawdopodobnie w związku z wyczerpaniem się nakładu pierwszego wydania rozpoczynają się prace nad wznowieniem dzieła. Kompozytor zachęcony przychylnymi opiniami i sugestiami księcia dodał do drugiego wydania czwarty cykl wariacji *Partita sopra Folia* oraz cztery *Correnti*. *Partite sopra l'Aria della Romanesca* zostaje w całości skomponowana na nowo. *Partite sopra Rugiero* pojawia się pod nowym tytułem *Partite 12 sopra l'Aria di Ruggiero* i zostaje powiększona o kolejne cztery wariacje, a pierwsze osiem wariacji z pierwszego wydania ulega przekomponowaniu. *Partite sopra lamonicha* zatytułowana zostaje *Partite 11 sopra l'Aria di Monicha* i podobnie jak *Partite sopra Rugiero* zyskuje cztery nowe wariacje. Zmiany

²⁹ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research*, New York, London 1988 s. 186.

dotyczą również dedykacji na stronie tytułowej oraz przedmowy, która w drugim wydaniu zostaje znacznie rozbudowana. Należy podkreślić fakt, iż wszystkie skomponowane *Toccaty* w *Il primo libro* zostają przedrukowane bez żadnych zmian w drugim wydaniu. Zarówno *Il primo* jak i *secondo libro di Toccate* zostały wydane w Rzymie u Nicolò Borbone techniką miedziorytniczą, dość kosztowną, jednakże pozwalającą na oddanie wielu niuansów zapisu piśmiennego. Frescobaldi, podobnie jak jego wielcy poprzednicy, zdecydował się na zapis dzieła w postaci *intavolatury*, zwanej również włoskim systemem klawiszowym. Ta stosunkowo nienowa forma zapisu dzieła na dwóch wieloliniach³⁰ (sześć linii dla prawej ręki i osiem linii dla lewej) pozwalała na większą swobodę w prowadzeniu głosów, jak również na zastosowanie zmiennej ich liczby w odróżnieniu od systemu partyturowego.³¹

Toccata Terza należy do grupy toccat skomponowanych w swobodnym stylu figuracyjnym. Jedynie dwie ostatnie toccaty (*Undecima* i *Duodecima*) posiadają wyrazistszy idiom organowy, widoczny w nagromadzeniu długich pedałowych nut oraz dysonansów (*durezze e ligature*), przez co możemy odróżnić je od pozostałych. *Toccata Undecima* rozpoczyna się długim fragmentem o wyraźnym organowym charakterze, a *Toccata Duodecima* w całości skomponowana jest w tym stylu.

Cechą charakterystyczną dla muzyki wykonywanej na klawesynie jest częste zastosowanie rozbudowanych figuracji. Dźwięk klawesynu w swojej naturze jest dość krótki, niepowtórzony szybko wybrzmiewa, dlatego we wstępie sam kompozytor sugeruje ignorowanie zapisanych ligatur, by instrument *nie przestał brzmieć*.³² Dedykacja ze strony tytułowej pierwszego i drugiego wydania *...d'intavolatura di cimbalo* poświadcza o tym, iż sam kompozytor początkowo swoje nowatorskie kompozycje przeznacza do wykonania właśnie na klawesynie. Czwarte wydanie zbioru z 1628 roku ukazało się pod tytułem *Il primo libro d'intavolatra di Toccate di cimbalo et organo*.

Jak zauważa Marcin Szelest, niezwykle trudno określić jakąkolwiek *modelową strukturę toccat Frescobaldiego*.³³ Dość przejrzystą budowę toccat Frescobaldiego przedstawia Anthony Newcomb. Według niego, to sekwencja przeplatających się pięciu komponentów, które przedstawia w następującej kolejności:

³⁰ ten sposób zapisu odnaleźć możemy w kodeksie *Faenza* z 1430 roku, pierwszym zachowanym włoskim zbiorze muzyki na instrumenty klawiszowe.

³¹ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007, s. 127.

³² Punk trzeci z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*.

³³ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007, s. 128.

- 1) powolny, akordowy początek,
- 2) zwiększenie aktywności rytmicznej przez wprowadzenie dyminucji
przebiegających pomiędzy akordami,
- 3) wprowadzenie motywów figuracyjnych migrujących z głosu do głosu, które
zagęszczają ruch harmoniczny,
- 4) wydłużanie motywów figuracyjnych prowadzących do kadencji,
- 5) koda zawierająca szeroko rozplanowane figuracje.³⁴

W *Toccacie Terza* możemy odnaleźć wszystkie odcinki, jakie wyznacza Anthony Newcombe, opisując schemat formalny toccat Frescobaldiego. Podążając za jego teorią, plan komponentów w *Toccacie Terza* przedstawia się następująco:

Numery taktów	komponent
1–4	1 i 2
5–8/2	2
8/3–11/2	3
11/2–13/3	2 i 4
13/4–17	2 i 3
18–25	2 i 3
26–28/2	4
28/2–31	5

Utwór rozpoczyna się od prostego akordu, który wedle wskazówek samego kompozytora z przedmowy ma być grany *adagio* i *arpeggiando*³⁵. Zaraz po improwizowanym akordzie następuje ciąg lapidarnych motywów w drobnych wartościach rytmicznych, które, używając licznych dysonansów w dość wyrafinowany sposób, opisują melodycznie podstawę harmoniczną, często przechodząc przez dźwięki obce, najpierw w kierunku opadającym, a następnie wznoszącym. W kolejnych taktach następuje zwiększenie aktywności rytmicznej przez wprowadzenie figur dyminucyjnych (przebiegających po skali i często zakończonych *gropi*) przechodzących pomiędzy akordami, co doprowadza do zagęszczenia ruchu harmonicznego i melodycznego wraz z wprowadzeniem „niespokojnych” motywów figuracyjnych pospiesznie przenoszonych z głosu do głosu. Motywy te, składające się z kilku do kilkunastu nut, często przechodzą

³⁴ A. Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, w *Proceedings of the Royal Musical Association* 1984–1985 Vol. 111 s. 30–31.

³⁵ Punkt pierwszy z wstępu do pierwszego wydania *Il libro primo*, oraz punkt trzeci z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*. (patrz s. 74–76)

płynnie w długie i rozbudowane części figuracyjne. Śmiało można określić je jako fragmenty deklamacyjne, quasi-recytatywne. Kolejnym elementem jest pojawienie się wydłużonych figuracji opartych na prostszych konstrukcjach rytmicznych, które doprowadzają do kadencji autentycznej. Ostatni komponent to rozpoczynająca się zwrotem plagalnym kadencja, która zawiera szeroko rozplanowane figuracje w stylu weneckim, szybko doprowadzające do końcowej kadencji. Jedynie pierwszy i ostatni komponent nie ulega powtórzeniom. Kompozytor nawiązuje do pozostałych, często powracając do poprzednich i opracowując je w odmienny sposób, co nadaje dziełu

bardziej urozmaiconą formę³⁶. *Toccata Terza* Girolama Frescobaldiego obfituje w liczne analogie do toccat z kręgu kompozytorów weneckich, jak choćby figuracje na bazie akordu na przemian w lewej i w prawej ręce. W miarę rozwoju formy figuracje te stają się bardziej rozbudowane, a nawet pojawiają się w dwóch planach równocześnie, doprowadzając tym samym do efektownych kulminacji. Pomędzy nimi znajdują się fragmenty bardziej kontrapunktyczne operujące techniką krótkich imitacji.

Frescobaldi w *Toccacie terza* wyraźnie odnosi się do ramowej budowy toccaty zaproponowanej przez Luzzaschiego. W ostatnim komponencie nawiązuje motywami i drobnymi figuracjami do początku utworu. Cała misternie zaprojektowana kompozycja kończy się kadencją autentyczną w *finalis*. Tak ułożona w idealny sposób oddaje logikę formy, która nieuchronnie zmierza do końcowej, rozbudowanej kulminacji i jednocześnie zwraca uwagę na aspekt nieprzewidywalności w szczegółach jej przebiegu³⁷. Interpretacja ich będzie w dużej mierze oparta na sugestiach samego kompozytora oraz na swobodzie i fantazji wykonawcy.

Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech techniki kompozytorskiej Frescobaldiego jest różnorodność użytych motywów, przekształcanie ich w wariacyjny sposób oraz spójność rysunku figuracji, która osiągnąta jest tutaj przez nieustanne ich przekształcanie w celu tworzenia ich nowych postaci³⁸. W przebiegu toccaty odnaleźć możemy figury często spotykane w muzyce wokalne tego okresu. Początek XVII wieku to dominacja monodii akompaniowanej propagowanej przez członków *Cameraty Florenckiej*, gdzie skoncentrowanie się na słowie odgrywało pierwszoplanową rolę.

³⁶ A. Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, w *Proceedings of the Royal Musical Association* 1984–1985 Vol. 111 s. 30–31.

³⁷ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007, s. 129.

³⁸ A. Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, w *Proceedings of the Royal Musical Association* 1984–85 Vol. 111 s. 39–40.

Każde wprowadzenie dyminucji było podporządkowane znaczeniu tekstu. Giulio Caccini w przedmowie do swojego dzieła *La nuove musiche* będącym manifestem zmian zachodzących w muzyce wokalne przełomu XVI i XVII stulecia sprzeciwia się nadmiernej praktyce ozdabiania, jeśli nie jest to podyktowane znaczeniem tekstu. W tym celu dokładnie notuje *passagi* i *grazie* (*affetti*) – ozdobniki które stają się nośnikiem szczególnej ekspresji. Frescobaldi pisząc w swojej przedmowie o *affetti cantabili*³⁹, podkreśla tym samym ich wokalną proveniencję i dlatego wszystkie użyte *affetti* powinny spełniać taką rolę w muzyce instrumentalnej, jaką *grazie* spełniają w muzyce

wokalnej. Te kilka wskazówek dotyczących użycia *passi* i *affetti* ukazuje *jak bardzo muzyka klawiszowa już na samym początku XVII wieku, pod wpływem muzyki wokalne i naśladując ją, był nastawiona na emocjonalne oddziaływanie na słuchacza, jak dalece operowała środkami musica ornata*.⁴⁰ Dlatego też w *Toccacie Terza* możemy odnaleźć kilka przykładów figur ozdobnych zaczerpniętych z muzyki wokalne.

1. *Esclamazione* – to najważniejsza figura według Cacciniego i przez niego po raz pierwszy zdefiniowana w przedmowie do *La nuove musiche* (1602)⁴¹.
Osiągana jest za pomocą zmian dynamicznych i w zależności od wielkości interwału na którym się znajduje może być bardziej lub mniej ekspresyjna.
2. *Esclamazione languida* (omdlewająca) – interwał sekundy.
3. *Esclamazione rinforzata* (wzmoczona) – interwał tercji.
4. *Esclamazione affettuosa* (czuła) – interwał kwarty.
5. *Esclamazione più viva* (bardziej żywa) – interwał seksty.
6. *Accento* – to krótka figura polegająca na dopisaniu szybkiej nuty lub kilku nut do wysokości po której następna nuta jest położona niżej.
7. *Tirata* – ciąg szybkich nut (ósemek lub szesnastek) wznoszących się po skali, zwykle poprzedzony krótkim oddechem.
8. *Cascata* – ciąg szybkich nut (ósemek lub szesnastek) opadających po skali.
9. *Cascata scempia* – kiedy nuta poprzedzająca ostatnią znajduje się powyżej.
10. *Cascata doppia* – kiedy nuta poprzedzająca ostatnią znajduje się poniżej.
11. *Cascata per ricore il fiatto* – kiedy przed rozpoczęciem ciągu szybkich opadających nut znajduje się oddech (pauza).

³⁹ Początek wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*. (patrz s.75)

⁴⁰ Z. M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją* 1994, vol. II Rzym, s. 272.

⁴¹ O. Strunk, *Source readings in Music History*, 1998, s. 732.

W *Toccata Terza* wyodrębnić możemy odcinki, które w oczywisty sposób wyznaczone są przez kadencję – konsonans zapisany w półnutach w obydwu rękach jednocześnie⁴². Każdy z tych odcinków należy wykonać w zróżnicowany sposób w zależności od zawartego materiału muzycznego – *passi diversi et di affetti*⁴³.

Pierwszy odcinek rozpoczyna się ciągiem prostych współbrzmień. Na tle tej dość statycznej harmonii Frescobaldi wprowadza „niespokojne” kilkunutowe figury (*accento*), które zakończone są dość „niespodziewanym” skokiem seksty w dół (*esclamazione più viva*). Pojawiający się na tle brzącego akordu g-moll dźwięk fis tworzy z nim silny dysonans. Zabieg ten przeprowadza dwukrotnie, by za trzecim razem złagodzić ów „bolesny” afekt łagodnym skokiem kwinty.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 1–2

W kolejnym odcinku wprowadza nową figurę (*groppo*) w kierunku wznoszącym, która ożywia ruch, ukazując się w kolejnych głosach, by zaraz opaść nagłym skokiem septymy. Użyte tutaj *groppi* poprzedza rytmem punktowanym, oddając w ten sposób wrażenie rozpędzającego się trylu. Caccini nazywa taką formułę *ribattuta di gola*⁴⁴. Wplecione pomiędzy *groppi* znane już z pierwszych taktów *accenti* zakończone są tym razem łagodnym skokiem tercji (*esclamazione rinforzata*). Multiplikowanie początkowego motywu wraz z *groppi* połączonej z *ribattuta di gola* przy równoczesnym kierunku wznoszącym wprowadza w tym fragmencie efekt crescendo.



⁴² Punkt szósty z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 76).

⁴³ Punkt drugi z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 75).

⁴⁴ Z. M. Szwejkowski, *Między kunsztem a ekspresją* 1994, vol. I *Florencja*, s. 120.

Na tle opadających krokami sekundowymi długich wartości w najwyższych głosach pojawia się *passagio* w planie dolnym. W tym fragmencie, opierając się na wskazówkach z przedmowy, należy zrezygnować z *ligature* na rzecz *durrezze* i powtarzać je do woli, uderzając razem, aby instrument *nie brzmiał pusto*.⁴⁵ Sekwencje opadających sekund można porównać do *Esclamazione languida*. Omdlewający charakter jest tu podkreślony przez dysonanse wynikające z nakładania się dźwięków. Przez powtórzenie przelegowanych nut dolnego głosu uzyskamy efekt *messa di voce*, akcentując górne nuty w tym samym czasie osiągniemy efekt *esclamazione*. Po dramatycznym początku następuje chwilowy element rozluźnienia.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 5–6

W kolejnych taktach wariacyjnie przekształca figurę *passagio*, wprowadzając ruch szesnastkowy w dolnym planie naprzeciw ósemkom w planie górnym. Zgodnie z sugestiami kompozytora, szesnastki powinno się wykonać lekko punktując (*alquanto puntate*) tak by pierwsza była nieco krótsza od drugiej i jak sugeruje Frescobaldi nie należy ich grać zbyt szybko.⁴⁶



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takt 7

Kompozytor wprowadza również *affetti cantabili*, które wyraźnie kontrastują z licznymi figuracjami (przykład nr 10)

⁴⁵ Punkt trzeci z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 75).

⁴⁶ Punkt siódmy z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 76).



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 8–11

Kolejne dwa przykłady ilustrują *passaggio* w stylu weneckim:



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 11–12



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 19–21

Taneczny charakter uzyskamy, podkreślając wprowadzoną nagle przy końcu trzynastego taktu radosną *figura corta*⁴⁷.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 13–15

⁴⁷ *Figura corta* została zdefiniowana po raz pierwszy przez Wolfganga Caspara Printza w jego dziele pod tytułem *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis* (1689). Wymienia ją wśród włoskich ornamentów, takich jak *messanze* i *salti*, które jak sam stwierdza są mniej kwieciste i raczej nie nadają się do ozdabiania *adagiów*. Bardziej dokładny opis przedstawia w swoim *Musicalisches Lexicon* (1732) Johann Gottfried Walther: [figura ta] zawiera trzy szybkie nuty, z których jedna ma taką wartość jak inne dwie razem.

Zupełnie niespodziewanie pojawiają się trzykrotnie *cascata doppia* oraz *cascata scempio* jako nośnik wyjątkowej ekspresji. Efekt zaskoczenia podkreśla również poprzedzający dwa pierwsze biegniki w dół bardzo retoryczny skok kwarty w górę. Byłby to zatem afekt radości i dumy w przeciwieństwie do skoku kwarty w dół opisanego przez Vincenzo Galilei jako *smutny i pokorny*.⁴⁸



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 21–22

Jak zauważa Zygmunt Szweykowski, *cascaty* u Cacciniego umieszczane są zwykle tuż przed kadencją⁴⁹, jednak w tym przypadku zanim nastąpi zwrot kadencyjny zakończony *groppo*, pojawia się najbardziej wirtuozowski fragment. To szesnastkowe *passi doppi* (podwójne passi) występuje w tym miejscu w dwóch rękach równocześnie. Wedle wskazówek z przedmowy, należy zatrzymać się na akordzie poprzedzającym, nawet jeśli jest to akord wartości ósemki, dodatkowo zwalniając ostatnie *passaggi* [*cascata scempio*] przed akordem, grając *sostenendo il tempo più adagio* ⁵⁰. Zaraz po tym zatrzymaniu należy zagrać *passi doppi* szybko i zdecydowanie, by *tym bardziej pokazać zwinność ręki*.⁵¹



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 22–23

⁴⁸ Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją* 1994, vol. I Florencja, s. 104.

⁴⁹ Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją* 1994, vol. I Florencja, s. 119.

⁵⁰ Punkt piąty z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 75).

⁵¹ Punkt ósmy z wstępu do drugiego wydania *Il libro primo*, (patrz s. 76).

Cascata, która znajduje się na przełomie taktów 27–28 przechodzi aż przez dwie oktawy. Jest to niezwykle wirtuozowskie doprowadzenie do kadencji, której akord wyznacza ostatni piąty komponent z opisu Anthony’ego Newcomba – kodę zawierającą szeroko rozplanowane figuracje.



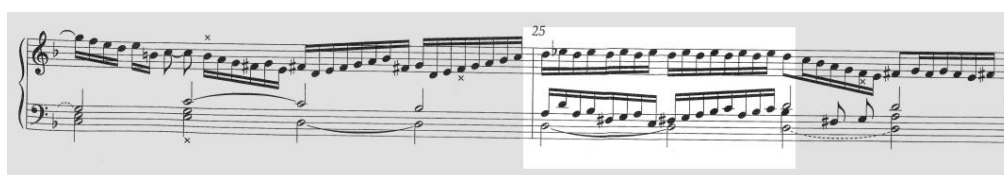
G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 27–28

Wyraźnie oddzielone od siebie dwa biegniki w kierunku wznoszącym przypominają często używaną zwłaszcza przez Claudia Monteverdiego, Gulio Caccinniego i Giovanniego Kapsbergera *tirate*. Dwukrotnie pojawia się ona w kodzie jako ciąg wznoszących się biegników, które mogłyby być wykonane oddzielnie, według wskazówek samego Cacciniego, kończąc się akcentowaną ostatnią nutą.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 24

Zdecydowanie najbardziej ekspresyjnym elementem w *Toccacie Terza* jest równoczesne zastosowanie szesnastkowej figuracji na tle nuty pedałowej tworzącej podstawę harmoniczną i rozpisanego w najwyższym głosie *gropi*.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takt 25

Podobny efekt Frescobaldi zastosował w kadencji. *Groppi* umieszcza w środkowym głosie, szesnastkową figurację wykonuje głos najniższy a nuta pedałowca pojawia się w głosie najwyższym. Ten często pojawiający się zabieg jest elementem silnie rozpoznawalnym i charakterystycznym dla twórczości Frescobaldiego.



G. Frescobaldi, *Toccata Terza*, takty 31

Toccata terza jest wypełniona zróżnicowanymi *gestami* muzycznymi oraz licznymi figurami ozdobnymi. Interpretacja ich będzie w dużej mierze oparta na sugestiach samego kompozytora oraz na swobodzie i fantazji wykonawcy. Wykonanie powinna cechować fantazyjność, dramaturgia, subtelna swoboda rytmiczna, wirtuozeria, improwizacyjność, element zaskoczenia słuchacza podkreśleniem niekonwencjonalnego zwrotu melodycznego lub harmonii. Jak sam Frescobaldi pisze w przedmowie *Al Lettore* do drugiego wydania księgi, swoje toccaty skomponował zgodnie z modą grania *con diversità di passi*, stąd zróżnicowanie poszczególnych odcinków toccaty jest jedną z ich podstawowych cech. Warto tutaj przytoczyć przedmowy do pierwszego i drugiego wydania *Il libro Primo*.

Przedmowa do pierwszego wydania pierwszej księgi toccat Frescobaldiego:

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo... Libro Primo

Rzym; Nicolò Borbone, 1615

Al Lettore/Do czytelnika

Ponieważ sposób, w jaki skomponowałem te utwory wydaje mi się przyjemny, pomyślałem, aby zaprezentować je drukiem z poniższymi radami; zapewniając, że zdaję się na zasługi innych i zauważam wartość każdego; ale niech sprawi przyjemność afekt, z jakim je objaśniam dla pilnego ćwiczenia, będąc pewnym, że dzięki temu dzieła te staną się łatwiejsze, niż się wydają.

1. Niech początki toccat będą grane *adagio*, a akordy arpeggiowane. Następnie należy zadbać o odróżnienie odcinków, traktując je szybciej lub wolniej, zgodnie ze zróżnicowaniem ich efektów, które ukazują się podczas grania. Podwójne *passi* podobnie powinny być grane powoli, aby mogły być

lepiej wyartykułowane, a w zejściach skokami ostatnia nuta przed skokiem powinna być zawsze zdecydowana i szybka.

2. Należy zatrzymać się zawsze na ostatniej nucie tryla i innych ozdobników, tak przy skoku, jak i przy kroku sekundowym, nawet jeżeli jest to szesnastka lub trzydziestodwójka; kadencje zazwyczaj powinny być bardzo powstrzymywane.

3. W partiach tempo powinno być właściwe i proporcjonalne, i ponieważ w niektórych znajdują się szybkie *passi*, powinno się zaczynać w wygodnym pulsie, nie jest bowiem właściwie zaczynać szybko i zwalniać; ale powinno być grane w jednym tempie; i nie ma wątpliwości, że doskonałość grania zależy przede wszystkim od zrozumienia temp⁵².

**Przedmowa do drugiego wydania pierwszej księgi toccat Frescobaldiego:
Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo... Libro Primo
Rzym; Nicolò Borbone, 1615–1616**

Al Lettore/Do czytelnika

Ponieważ wiem, jak mile widziana jest moda grania ze śpiewnymi afektami i zróżnicowaniem odcinków [*passi*], przyszło mi do głowy pokazać, że jestem im przychylny i sympatyczny, tymi moimi słabymi wysiłkami, prezentując je w druku z poniższymi radami; zapewniając, że wolę zasługi innych, i uznaję wartość każdego. I niech sprawi przyjemność afekt, z jakim je objaśniam pilnemu i łaskawemu czytelnikowi.

1. Po pierwsze; ten sposób grania nie może być podporządkowany pulsowi, jak to widzimy praktykowane w nowoczesnych madrygałach, które – mimo że trudne – stają się łatwiejsze dzięki pulsowi, który bierze się to wolny, to szybki [*battuta*], a nawet zawiesza się w powietrzu, zgodnie z ich afektami, albo znaczeniem słów.

2. W toccatach wziąłem pod uwagę nie tylko to, że są pełne zróżnicowanych odcinków i afektów [*passi diversi et di affetti*], ale również to, że każdy z tych odcinków może być grany oddzielnie jeden od drugiego; dlatego grający bez obowiązku skończenia wszystkich będzie mógł zakończyć, gdzie będzie uważał za stosowne.

3. Początki toccat powinny być grane powoli [*adagio*] i *arpeggiando*; i tak samo *ligature*, albo *durezze*, również w środku utworu będą uderzane

⁵² Tłumaczenie Marcin Szelest, op. cit., s. 296–297

razem, aby instrument nie brzmiał pusto; uderzenie to może być powtarzane według woli grającego.

4. Na ostatniej nucie tryli, jak również *passaggi* poruszających się skokami lub krokami sekundowymi [*passagi di salto ò di grado*], należy się zatrzymać, nawet jeżeli ta nuta jest ósemką lub szesnastką [*croma ò biscroma*], lub różną od następnych, ponieważ to zatrzymanie pozwoli uniknąć pomylenia jednego *passaggio* z drugim.

5. Kadencje, pomimo że napisane szybko [*scritte veloce*], należy powstrzymywać [*sostenerle assai*]; również zbliżając się do końca *passaggi* lub kadencji należy postępować zwalniając tempo [*sostenendo il tempo più adagio*].

6. Oddzielenie i zakończenie odcinków [*passi*] następuje wtedy, gdy spotyka się konsonans napisany w półnutach [*minime*] w obydwu rękach razem. Kiedy spotyka się tryl w prawej lub lewej ręce, i w tym samym czasie druga ręka ma *passaggio*, nie można grać nuty przeciw nucie, ale starać się, by tryl był szybki, a *passaggio* mniej szybki i ekspresyjny; w przeciwnym razie powstanie nieporządek.

7. Odcinek, w którym spotyka się ósemki i szesnastki razem w obydwu rękach, nie może być grany zbyt szybko, ręka grająca szesnastki musi je nieco punktować, ale nie pierwsza, lecz druga powinna mieć kropkę, i tak wszystkie: pierwsza nie, druga tak.

8. Przed podwójnymi *passi* [*passi doppi*] z szesnastkami w obydwu rękach należy się zatrzymać na poprzedniej nucie, nawet jeżeli jest czarna, a następnie zagrać *passaggio* zdecydowanie, aby tym bardziej pokazać zwinność ręki.

9. W partiach, w których znajdują się *passi* i *affetti*, dobrze jest obrać szerokie tempo, co odnosi się także do toccat. Inne, niemające *passaggi*, mogą być grane w nieco szybszym pulsie [*alquanto allegre di battuta*], zależnie od dobrego smaku i osądu grającego w doborze tempa. W tym leży duch i doskonałość tej mody i stylu grania⁵³.

⁵³ Tłumaczenie: Marcin Szelest, op. cit., s. 297–299.

Michelangelo Rossi *Toccata Sesta*

Michelangelo Rossi publikuje swój zbiór *Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimballo* około 1640 roku. Drugie wydanie ujrzy światło dzienne w Rzymie w 1657 roku w oficynie wydawniczej Nicolò Borbone, u którego drukowane były dzieła Girolamo Frescobaldiego. Do naszych czasów zachowały się cztery kopie dzieła Rossiego, z których dwa znajdują się obecnie w Bolonii (Civico museo bibliografico musicale pod sygnaturami BB257 i BB258), jedno w Neapolu w Conservatorio di musica San Pietro a Majella pod sygnaturą MS9362 oraz w Musikarchiv w Göttweig (Austria) – egzemplarz bez sygnatury. Dwie ostatnie wymienione kopie posiadają identyczne strony tytułowe z herbem rodu Barberinich i ręcznie dopisane daty na pierwszych kartach.⁵⁴ Dedykacje ze zbiorów bolońskich różnią się pomiędzy sobą. Jedna z nich posiada herb rodu Aldobrandinich, drugi egzemplarz – rodu Genoa. Kolekcja ta zawiera 10 toccat i 10 corrente. Dodatkowo, w odręcznie wykonanym suplemencie do kopi manuskryptu z Liceo-musicale w Bolonii odnaleźć możemy cztery dodatkowe toccaty, *Partite sopra la Romanesca* (w dwóch odpisach) oraz dwa *Verseti 5° tono*.⁵⁵

Toccata Sesta, jak większość jego toccat zawiera układ dwóch odcinków „fugowanych” i dwóch odcinków swobodno-improwizacyjnych zakończonych krótką kodą. Rozpoczyna się ciągiem kilku prostych akordów. Powołując się na wspomniane już wcześniej wskazówki Frescobaldiego, należałoby zagrać je *adagio e arpeggiando*. Zaskakujące jest połączenie akordu drugiego z trzecim. Wyraźnie brzmiąca tu dominanta na początku drugiego taktu nie rozwiązuje się do toniki. Przez wychylenie do dominanty wtrąconej mamy wrażenie, że akord dominanty rozbrzmiewa przez dwa takty. Przed ostatnim akordem pojawia się *gruppo*, dokładnie rozpisany tryl który zatrzymuje się na ostatniej nucie przed ostatnim akordem nawiązując tym samym do jednej ze wskazówek Frescobaldiego.

⁵⁴ A. Silbiger, *Michelangelo Rossi and His Toccate e Correnti*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 36 No. 1 s. 18–38.

⁵⁵ W. Apel, *The history of Keyboard music to 1700*, Indiana University Press 1972, s. 486–487.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takty 1–3

Po tym dość dostojnym, a zarazem zaskakującym początku kompozytor gwałtownie wprowadza zagęszczenie ruchu ciągiem łamanych tercji opadających, w dół nie rozwijając ich, ale multiplikując. W *Toccacie Sesta* ciąg łamanych tercji kaskadowo opada w nieprzerwanym ruchu szesnastkowym, który wzmocniony jest dodanym pod sam koniec *passaggio* w lewej ręce. *Passaggio* to rozpoczyna się w wartościach trzydziestodwójek, które po chwili przechodzą w szesnastki sprawiając wrażenie spowolnienia ruchu tuż przed kadencją. Ten zabieg to ponowne nawiązanie do jednego z punktów z przedmowy Frescobaldiego, który należałoby zagrać *sostenendo il tempo più adagio*⁵⁶.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takty 4–7

Następujący zaraz po nim kolejny fragment stanowi jakby kontynuację poprzedniej myśli, jednak nie czyni tego w wirtuozowski sposób, ale śpiewny (*afetti cantabili*). Rossi ponownie operuje tutaj dużym kontrastem. Dwa śpiewne odcinki wyraźnie od siebie oddzielone kończy na brzęcącym akordzie w pierwszym przewrocie. W trzecim odcinku w zupełnie nieoczekiwanym momencie wprowadza nagle *passi doppi* (figuracje w szesnastkach w dwóch planach równocześnie), które w wirtuozowskim stylu (należy tu pokazać zwinność rąk⁵⁷) doprowadzają do kadencji zamykającej pierwszy odcinek *Toccaty*.

⁵⁶ Por. Przedmowa do drugiego wydania *Il primo libro...* Girolama Frescobaldiego, punkt 5, (patrz s. 76).

⁵⁷ Por. Przedmowa do drugiego wydania *Il primo libro...* Girolama Frescobaldiego, punkt 8, (patrz s. 76).



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takty 8–12

Po swobodno-improwizacyjno tocatowym wstępie następuje pierwszy fragment fugowany. Składa się on z krótkiego, lapidarnego trzynutowego motywu poprzedzającego skok kwarty w górę i zakończonego krótkim szesnastkowym *passaggio*.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 13

Motywu nie rozwija tak, jak uczyniłby to Frescobaldi, ale powtarza go wielokrotnie na odcinku czternastu taktów to w kierunku wznoszącym to opadającym, by płynnie przejść we fragment, gdzie figuracje w lewej ręce na tle prostych przejść harmoniczych w prawej ręce narzucają nam skojarzenie z toccatami z kręgu kompozytorów weneckich.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takty 28–30

Po tym wirtuozowskim fragmencie następuje sześciotaktowy quasi-recytatywny fragment, który zawiera elementy z wcześniejszych motywów: opadające tercje, trzynutowe czoło z pierwszego fragmentu ścisłego na tle harmonicznego następstwa pierwszego i piątego stopnia znanego już z pierwszego odcinka. Zatrzymane *grosso* przed ostatnim akordem w literalny sposób nawiązuje do sposobu wykonania, jaki proponuje w swoim *Al lettore* Frescobaldi.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 33–38

Drugi fragment fugowany, wyraźnie nawiązuje w swojej budowie do *canzoni* przez zastosowanie techniki fugowanej w metrum 6/4.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 39–41

W następnym fragmencie imitacyjno-swobodnym rozpoznajemy dwie *cascaty* wraz z *esclamazione*. Ewidentnie nawiązuje tu Rossi do podobnego zabiegu, który znajduje się w omawianej wcześniej *Toccata Terza* Frescobaldiego. Jest nim skok w górę oraz *passaggio* w kierunku opadającym. Po dwukrotnym powtórzeniu nie rozwija skomplikowanych figuracji jak to było u jego poprzednika, ale kończy prostą kadencją. Ów trzytaktowy łącznik doprowadza nas do finalnego wirtuozowskiego odcinka.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 71–74

Odcinek ten obfituje w liczne skoki, dochodzące nawet do dwóch oktaw, oraz w szybkie szesnastkowe przebiegi w lewej ręce na tle wokalnie prowadzonych głosów w tercjach, które poprzez przesunięcie jednego z głosów tuż przed ostatnią dwutaktową kadencją wprowadzają fragment mocno dysonujący. Mamy więc tu *diversiti passi*, o których wspomina Frescobaldi. W jednym odcinku umieścił Rossi wirtuozowskie *passaggio*, śpiewne *affetti cantabili*, oraz *durezze e ligature*. W pewnym stopniu plan lewej ręki narzuca w naturalny sposób skojarzenie z używaną powszechnie techniką skrzypcową *bariolage*.



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 75–80

Trzytaktowa kadencja na prostym planie harmonicznym toniki-dominanty-toniki zawiera oprócz rozpoczynającej jej *tiraty* drobne *passaggi*. *Toccata Sesta* kończy rozpisane *groppo*, który możemy wykonać przyspieszając (*ribattuta di gola*)



M. Rossi, *Toccata Sesta*, takt 81–85

Rossi stosuje więcej krótkich motywów, nie rozwijając ich szczególnie, ale jakby żonglując nimi pomiędzy głosami. W porównaniu z toccatami całej plejady kompozytorów począwszy od Andrea Gabriele'go poprzez Claudio Merulo, Girolamo Dirutę, Ascania Mayone, Giovanni de Macque'a i Giovanni Maria Trabaciego toccaty Rossiego posiadają wyraźnie kontrastujące ze sobą poszczególne odcinki oraz motywy. Michelangelo Rossi objawia się jako wspaniały kompozytor, który rozwija sztukę kompozycji toccat do wzniosłych, wręcz ekstrawaganckich form, gdzie pierwiastek improwizacji pełni bardzo istotną rolę. Johann Mattheson wyrażał się o nim z wielkim poważaniem, określając go w swojej rozprawie naukowej *Der vollkommene Cappelmeister* z 1739 roku mianem *skrzętnego wizjonera*. We wczesnych latach XIX wieku François Joseph Fétis⁵⁸ wymienia Rossiego w swoim dziele *Biographie universelle des musiciens*, tytułując go wyśmienitym skrzypkiem, organistą i kompozytorem. W 1896 roku zostaje opublikowany pierwszy artykuł o Michelangelo Rossim autorstwa Ernsta von Werra wraz z publikacją *Toccata Sesta* oraz trzech *corrente*, a w wieku XX sam Béla Bartók wydaje drukiem swoją autorską wersję jego *Toccata IX* oraz trzech *corrente*. Kompozycje Rossiego będą miały szczególny wpływ na twórczość wielu kompozytorów w Europie Północnej.

W latach czterdziestych XVII stulecia przebywający w Rzymie młody Johann Jacob Froberger, uczeń wielkiego Girolama Frescobaldiego czerpie inspiracje przede wszystkim z dzieł Michelangelo Rossiego.

⁵⁸ François Joseph Fétis, belgijski teoretyk muzyki, historyk i kompozytor. Wykładowca i bibliotekarz w Paryskim Konserwatorium. Mianowany dyrektorem Konserwatorium w Brukseli w 1833 roku. Autor dwóch dzieł teoretycznych (1824, 1844) Jego *Biographie universelle des musiciens* w ośmiu tomach (1835–44) i *Histoire général de la musique* (1869–1876), zawierają spis wielkich i znanych muzyków i są wartościowymi dziełami historii muzyki. Autor biografii Paganiniego i Stradivariusa. Skomponował dwie symfonie, cztery opery, muzykę fortepianową, muzykę kameralną oraz muzykę kościelną.

Johann Jacob Froberger *Toccata I Première Partie* (1649)

Dzieła Johanna Jacoba Frobergera zachowały się do naszych czasów w kilku oryginalnych autografach oraz licznych manuskryptach wykonanych przez kopistów. Jedyne, wydany za życia Frobergera utwór *Fantasia ut re mi fa sol la*, znajduje się w słynnym dziele *Musurgia universalis* Athanasiusa Kirchera z 1650 roku. Tamże Athanasius Kircher określa Frobergera słowami *Organedus Caesareus celeberrimi olim Organedi Hieronymi Frescobaldi discipulus*. Wciąż odkrywane są nowe dzieła sygnowane przez Frobergera⁵⁹ oraz utwory, których autorstwo Frobergera jest domniemane. Liczne kopie manuskryptów jego dzieł, niejednokrotnie w piśmiennej wersji odnaleźć możemy obecnie w bibliotekach na terenie Belgii, Danii, Holandii, Niemiec, Francji, Wielkiej Brytanii, Austrii, Rumunii i Szwecji. Wielokrotnie upowszechniane wydania dzieł Frobergera zawierają niejednokrotnie utwory sfalszowane, imitujące jego styl kompozytorski. Wynika to z faktu, iż niejednokrotnie kopiowano jego dzieła z licznymi dopiskami lub nawet znaczącymi zmianami formuł rytmicznych, które sygnowano jego nazwiskiem. W opinii Boba van Asperena jedynym wytłumaczeniem tego typu praktyk był powszechny podziw, jakim darzono jego twórczość⁶⁰. Liczne odkrycia dotyczące życia i twórczości Frobergera zostały zebrane w nowych publikacjach, które rzucają światło na postać Frobergera w kontekście jego licznych podróży, ludzi których spotkał i którymi się otaczał, jak i dzieł które stworzył.

Zachowane manuskrypty, *napisane przez niego samego niezwykle precyzyjną ręką*⁶¹, zostały stworzone jako księgi podarunkowe. Pierwsze dwa (z roku 1649 i z roku 1656) zostały подарowane Cesarzowi Ferdynandowi III. Bogato oprawione w skórę i ozdobione tłoczonymi herbami rodowymi Habsburgów zawierały utwory skomponowane w trzech różnych stylach, podzielone na części, w których każda zawierała po sześć utworów. Oprócz *toccat* (*stylus phantasticus*), znajdują się również utwory napisane w stylu kontrapunktycznym (*ricercary* i *capriccia*) oraz partity

⁵⁹ Wszystkie utwory z oryginalnych autografów Frobergera (1649, 1656, 1658) zawierają na końcu dopisek *pria ++* umieszczony na ostatniej kresce taktowej. Dopisek ten to skrót dla łacińskiej sentencji *manu propria fecit* co w wolnym tłumaczeniu oznacza *zapisane własną ręką*. Skrót ten w krajach niemieckojęzycznych używany był jako dowód autentyczności nawet w początkach XX wieku. Wszystkie finałowe dźwięki utworów (akordy) z wyjątkiem partit są zapisane znakiem *m* zamiast nutą.

⁶⁰ Bob van Asperen, *Le passage du Rhin programmatic suites, lamentation, tombeau*, wykonanie: Bob van Asperen, komentarz: Bob van Asperen, Aeolus 2008 (AE-100024).

⁶¹ Tak o jednym z manuskryptów Frobergera wyraził się Johann Mattheson, który wszedł w jego posiadanie prawdopodobnie po śmierci Matthiasa Weckmanna. Jest nim prezentowany Księżu Elektorowi w Dreźnie Johannowi Georgowi I niezwykle bogato oprawiony i zdobiony tom w którym znajdowało się sześć toccat, osiem capricciów, dwa ricercary i dwie suity. Księga ta pochodzi z końca roku 1649 lub początku 1650.

reprezentujące styl taneczny – *stylus choraicus*⁶². Johann Jacob Froberger miał okazję zaprezentować osobiście swój kunszt Cesarzowi Ferdynandowi III podczas ponad dwugodzinnej audyencji w trakcie której prezentował *arca musarithmica*⁶³ grając na tę specjalnie skomponowane na tą okazję kompozycje w pięciu różnych stylach: recytatywnym, kościelnym, fugowanym, tanecznym i symfonii instrumentalnej. Z powodu przykrych dla cesarza okoliczności – śmierci drugiej małżonki, cesarzowej Marii Leopoldyny Habsburg, będącej w połogu po narodzinach syna Karola Józefa⁶⁴, na kilka tygodni na dworze cesarskim milknie muzyka i zostają odwołane wszystkie zaplanowane audyencje. Froberger z pewnością oczekiwał kolejnego spotkania, gdyż brak zaproszenia komentuje tymi słowami:

*Cesarzowa zmarła następnego dnia po porodzie i zapewne z tego powodu nie posłano po mnie aż do tej pory. Muszę więc jeszcze przez czas jakiś wykazać się cierpliwością, aż ostatecznie opuści go smutek.*⁶⁵

Według Siegberta Rampego to czas, w którym Froberger kaligrafuje autograf⁶⁶. Własnoręcznie wręczy go cesarzowi podczas późniejszej audyencji.

Trzeci manuskrypt datowany na rok 1658 zawiera tylko sześć *ricercarów* i sześć *capricciów* i podarowany został Cesarzowi Leopoldowi I, synowi Ferdynanda III, który jako pierwszy mógł usłyszeć wykonane poza Kaplicą Sykstyńską słynne *Miserere* Gregorio Allegriego. Obecnie wszystkie autografy Frobergera znajdują się w Austriackiej Bibliotece Narodowej w Wiedniu pod sygnaturą Mus. Hs. 18.706.

Toccata I pochodzi z autografu datowanego na rok 1649 spisanego zaraz po powrocie z drugiego pobytu Frobergera we Włoszech (1645–1649). Wszystkie toccaty w *Première Partie* zapisane zostały w systemie włoskim, tak jak notował swoje toccaty jego mistrz – Girolamo Frescobaldi: siedmiolinia dla dolnego planu i sześciolinia dla górnego. W takim systemie zapisane zostały również utwory skomponowane w *stylus choraicus*. Utwory kontrapunktyczne – *ricercary* i *capriccia* zanotowane zostały w systemie partyturowym. Każdy utwór zaczyna się od bogato zdobionego tytułu na

⁶² Por. termin wykorzystany przez Athanasiusa Kirchera do określenia stylu tanecznego.

⁶³ To osobiwa maszyna służąca do komponowania skonstruowana została przez Athanasiusa Kirchera.

⁶⁴ Karol Józef Habsburg to jedyny syn cesarza Ferdynanda III ze związku z Marią Leopoldyną był biskupem wrocławskim w latach 1663–1664 oraz koadiutorem wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego Leopolda Wilhelma Habsburga młodszego brata cesarza Ferdynanda III.

⁶⁵ S. Rampe, Preface *Froberger New Edition of the Complete Works* Vol. 1 *Keyboard and organ works* s. IXXX.

⁶⁶ S. Rampe, op. cit. s. IXXX.

wzór inicjałów w rękopisach i drukach. Sztuka ta rozkwitła najpełniej we Włoszech w XVI wieku. Każdy tytuł jest wykonany w tzw. konstrukcji otwartej, gdzie pierwsza litera *inicjał* jest znacznie większa niż pozostałe i opleciona została wyrafinowanym ornamentem. Warto zauważyć, iż wszystkie zdobienia w trzech autografach Frobergera zrobił własnoręcznie.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo

W autografie z roku 1656 tytuły są ozdobione jeszcze bardziej wykwintnie i bogato, zdobienie zostało rozszerzone na kolejne litery i obszary wokół.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1656, Libro Quarto

Toccaty Frobergera wykazują w swojej budowie wyraźny podział na części o charakterze swobodnym i ścisłym. W Toccacie pierwszej podział ten wygląda następująco:

takty	Styl
1–18	swobodny/wstęp
19–40	kontrapunktyczny
41– 43	swobodny
44–67	kontrapunktyczny
68–70	swobodny/koda

Już na samym wstępie uderza podobieństwo do toccat Girolama Frescobaldiego. Rozpoczynający *Toccate I* akord należałoby zatem zagrać wolno i arpeggiując, zgodnie z zasadą podaną przez Frescobaldiego w cytowanej już wcześniej przedmowie do jego *Il primo libro*.



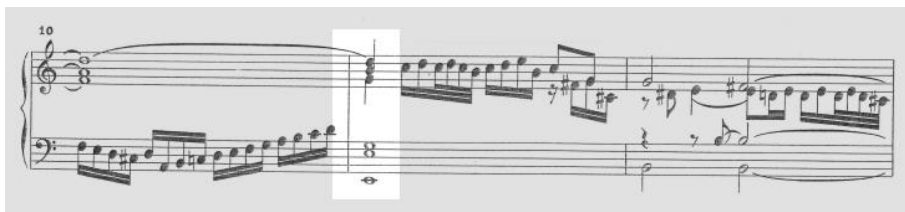
J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo, t. 1

Otwierająca utwór osiemnastotaktowa część swobodno-figuracyjna nie zawiera żadnych zwrotów kadencyjnych, tak jak to miało miejsce w przypadku *Toccat* Girolamo Frescobaldiego czy Michelangelo Rossiego. Skonstruowana jest z szeroko rozplanowanych figuracji obfitujących w skoki, niektóre nawet dwóch oktaw, nietypowe, zaskakujące zwroty melodyczne i harmoniczne. W całym przebiegu dominują współbrzmienia mocno dysonujące, akordy z licznymi opóźnieniami, skoki trytonu, tercji zwiększonej, które często uzyskane są dzięki użytym *ligature*. W ten sposób Froberger tworzy nowatorski styl kompozytorski odróżniający go od jego mistrza. Dominantowo brzmiący akord septymowy A-dur na tercji z początku taktu 15, nie rozwiązuje się tak jakbyśmy się spodziewali na akord d-moll z noną lecz na akord F-dur z septymą. W sposób szczególnie emocjonalny brzmi nierozwiązane zgodnie z oczekiwaniem *grosso* w najniższym głosie, które nie kończy się na dźwięku d, lecz skokiem kwinty zwiększonej w dół osiąga dźwięk F po pauzie mającej znaczenie retoryczne.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 15

Na szczególną uwagę zasługują tu współbrzmienia akordów septymowych zarówno durowych z septymą wielką (t. 14), jak i molowych z septymą małą (przykład poniżej), akordów z noną (t.6, 8), akordów z tercją opóźnioną przez kwartę (t. 12), które wielokrotnie podkreślone są jednocześnie zatrzymaniem ruchu figuracyjnego.



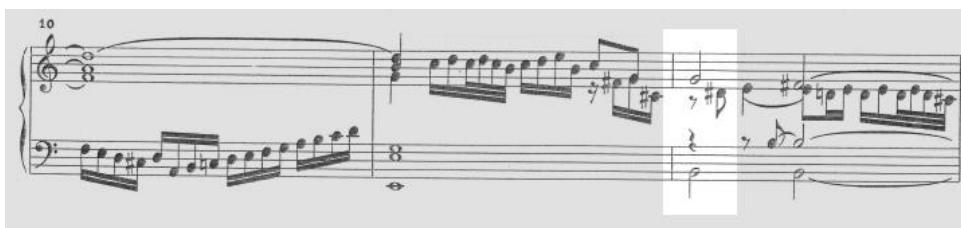
J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 11

Dramatycznie brzmi dwukrotnie powtórzony akord dominanty septymowej na pedałowobrzmującym dźwięku A.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 2 i 4

Niespodziewanie Froberger wprowadza akord składający się z tercji durowej i seksty. Współbrzmienie to bardzo często spotykane jest u kompozytorów francuskich, zwłaszcza w utworach Jeana-Baptiste'a Lully'ego.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 12

Kulminacyjnym momentem jest *passaggio*, które doprowadza do kadencji zamykającej pierwszy odcinek *Toccaty I* w takcie 18. Rozpoczyna się ona długim wznoszącym biegnikiem, który porównać możemy do tiraty (często używanej w utworach kompozytorów włoskich), który zostaje efektownie skonstrastowany kaskadą dźwięków opadającą trzy i pół oktawy, po czym następuje zwrot zamykający kadencję wykorzystujący *groppo*. Istotnym zabiegiem jest brak rozwiązania dominanty na tonikę w ostatnim takcie tego odcinka. Tym samym cały fragment zostaje jakby zawieszony w przestrzeni, co potęguje jeszcze bardziej ekspresję.



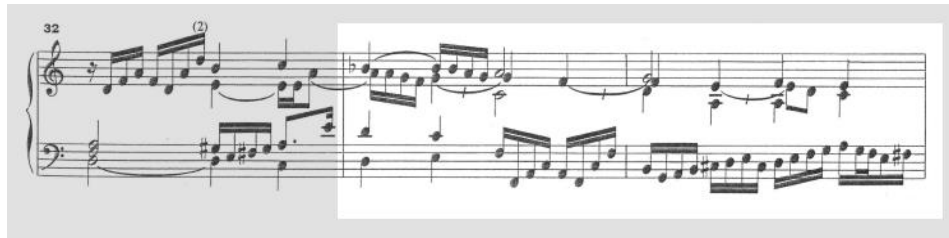
J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 15–18

Po tak dramatycznym, pełnym emocji początkowym fragmencie *Toccaty I* następuje pierwszy odcinek kontrapunktyczny, gdzie formułą powtarzającą się aż 14 razy jest szereg dźwięków rozplanowanych po rozłożonym akordzie w ambitusie oktawy. Przynosi on jakby odprężenie emocjonalne, zwłaszcza że dominuje tutaj jednostajny szesnastkowy ruch.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 19

Ruch szesnastkowy przechodzący z głosu do głosu opłata akompaniament w dłuższych wartościach. Ten zabieg tak charakterystyczny dla toccat komponowanych w stylu weneckim jest wyraźną analogią do kompozycji Luzzaschiego i Frescobaldiego omówionych wcześniej.



J. J. Froberger, *Toccata I A 1649*, Libro Secondo t. 33–34

Podążając za swoim mistrzem, Froberger stosuje *durezze e ligature* w niemal identycznym kontekście,



J. J. Froberger, *Toccata I 1649*, Libro Secondo t. 21–22

jak również dwa oddzielone od siebie biegniki w kierunku wznoszącym (*tirata*) w dwóch różnych głosach.



J. J. Froberger, *Toccata I 1649*, Libro Secondo t. 36

Zwraca uwagę równoległe prowadzenie dwóch głosów pozbawionych akordowego akompaniamentu, które przez afekt *cantabili* nawiązuje do *Toccaty del quarto tuono* Luzzasco Luzzaschiego.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 27

Potoczystość ruchu szesnastkowego zostaje nagle przzerwana durowym akordem z septymą wielką, który stanowi początek swobodnego odcinka o charakterze interludium.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 41–43

Kolejny odcinek ścisły, podobnie jak pierwszy, składa się z kilkunastokrotnej figury rozłożonej na bazie akordu, która w dalszym przebiegu powtórzona zostanie 19 razy. Tym razem jest to ruch ósemkowy w metrum 12/8. Tutaj również przeplatają się struktury harmoniczne (rozłożone akordy) z melodycznymi (*passaggio*). Jest to oczywisty zabieg kompozytorski nawiązujący do twórczości Girolama Frescobaldiego, którego cechą rozpoznawalną były wariacyjne opracowania poprzednich motywów i pojawiające się *passaggio* w stylu weneckim

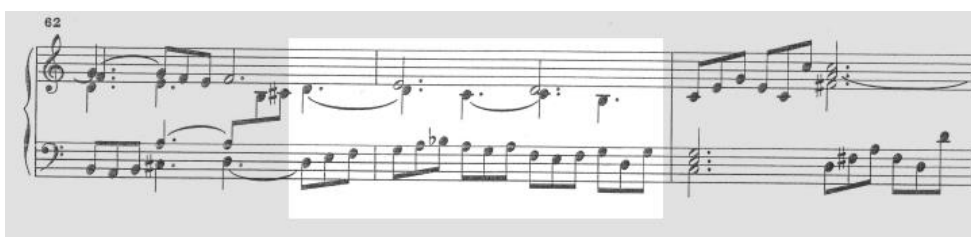


J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 44



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 47–49

oraz *durezze e ligature*.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 62–63

Pojawiający się trzykrotnie motyw stanowi rodzaj ekspresyjnego crescendo, które doprowadza do ostatniego swobodnego trzytaktowego odcinka (kody).



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 64–65

Pierwszy takt kody, swoim materiałem (melodyką i chromatyką), nawiązuje do mocno ekspresyjnego, dramatycznego początku toccaty. Po schromatyzowanym przebiegu następują opóźnienia, by naturalnie doprowadzić do odprężenia przez rozwiązanie septymy dominanty na tercję pikardyjską.



J. J. Froberger, *Toccata I* 1649, Libro Secondo t. 68–70

Toccata I to dla mnie dzieło wyjątkowe. Jako pierwszy utwór ze zbioru ukazuje wspaniałą kunszt kompozytorski Frobergera doprowadzony do perfekcji dzięki wpływom Girolama Frescobaldiego i Michelangela Rossiego. Dla Siegberta Rampego wpływ Frescobaldiego na Frobergera jest porównywalny do wpływu, jaki miał Franz Liszt na Fryderyka Chopina.⁶⁷ Ten utwór niewątpliwie odzwierciedla czasy, w których żył. Muzyka Frobergera przepełniona jest realizmem, porównywalnym z tym, który dominuje w pełnym ekspresji malarstwie Caravaggia, oryginalnymi i z wielkim rozmachem tworzonymi dziełami Rubensa, indywidualizmem i perfekcjonizmem genialnego portrecisty Velazqueza, precyzją rysunku i najdrobniejszego detalu Bosschaerta, spontanicznego malarskiego gestu Halsa i przede wszystkim magią kolorów, siłą ekspresji, niezależnością stylu i myśli Rembrandta.⁶⁸ To właśnie do twórczości Rembrandta można śmiało porównać twórczość Frobergera.

Froberger, po studiach w Rzymie u Girolamo Frescobaldiego z powodzeniem prezentuje w Paryżu swoje toccaty. Charakterystycznym ich elementem jest początkowy akord zapisany w całych nutach, który według wskazówek Frescobaldiego należy grać wolno i *arpeggiando*. Zaraz po początkowym akordzie przychodzą swobodne pasaże w drobnych wartościach, często oparte na nutach pedałowych, przechodzące na przemian z planu górnego do dolnego. Po swobodnym początku przychodzi fugowana część środkowa i wieńcząca toccatę część swobodna. Z pewnością Froberger zaznajomił swojego francuskiego przyjaciela ze sposobem komponowania i stylem grania toccat,

⁶⁷ S. Rampe, Preface *Froberger New Edition of the Complete Works* Vol. 1 *Keyboard and organ works*, s. XXIV.

⁶⁸ Vion-Delphin François, *L'Europe au temps de Froberger*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998.

które Frescobaldi zawarł w szczegółowej przedmowie do pierwszego i drugiego wydania. Mimo iż styl Frobergera wydaje się być silnie inspirujący dla Louisa Couperina jednak tworzy on własny, odrębny sposób notacji, odrzucając wszelką metrykę, wertykalne akordy, łączenie nut przez ich belkowanie oraz proporcje pomiędzy wartościami nut. Louis Couperin przejmuje od Frobergera trzyczęściową budowę (swobodna–taktowana–swobodna) i tylko w części kontrapunktycznej stosuje zapis metryczny. Pozostawienie notacji niemenzuralnej w skrajnych częściach preludiów daje wykonawcy możliwości bardziej pomysłowego, swobodnego rozkładania akordów (*arpeggio*) i pobudza wyobraźnię do improwizowania.

Johann Jacob Froberger *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*

Wśród wielu utworów Frobergera, które niewątpliwie stanowiły przedmiot fascynacji dla Louis Couperina, jest jeszcze jedna kompozycja, która potwierdza znajomość z paryskimi muzykami, nie tylko klawesynistami. To *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure*. Co w wolnym tłumaczeniu brzmi *Nagrobek uczyniony w Paryżu na śmierć Pana Blancheroche'a, który należy grać bardzo wolno według uznania, nie zważając na jakąkolwiek miarę*⁶⁹. W manuskrypcie utwór ten opatrzony jest dopiskiem w języku łacińskim, podobnym do tego, który zdobi inny Lament Frobergera, *Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie* (*Skarga uczyniona w Londynie, by przebyć Melancholię*). Brzmi on następująco:

*Pan Blancheroche, słynny paryski lutnista, bliski przyjaciel Frobergera, spacerował z nim po ogrodzie po niedzielnym obiedzie u Świętego Tomasza. Wracając do domu, by zająć się czymś, wszedł na schody i upadł tam tak nieszczęśliwie, iż musiał zostać zaniesiony do łóża przez żonę, syna i innych. Froberger, widząc niebezpieczeństwo, pobiegł po lekarza. Wrócili niebawem i chirurg spuścił mu krew, aby wpuścić ją w zranione miejsce. Markiz de Termes był obecny. To jemu Pan Blancheroche powierzył swoich spadkobierców, wkrótce zaś potem miał wydać ostatnie tchnienie i oddać ducha.*⁷⁰

Utwór ten zachował się w jednym manuskrypcie datowanym na początek XVIII wieku, który znajduje się w archiwach klasztoru Minorytów w Wiedniu pod sygnaturą WMin743. Skomponowany został w tonacji c-moll, którą Rousseau określa jako *pełna cierpienia i lamentu*, a Charpentier opisuje ją jako *ciemną i samotną*.⁷¹ Wydaje się że jest to idealna tonacja do muzycznego opisanie smutnego wydarzenia jak również do przekazania bólu po stracie drogiego mu przyjaciela. Oprócz Frobergera jeszcze dwóch innych muzyków napisało *tombeau* dla tego słynnego lutnisty: Louis Couperin oraz François Dufault (uczeń Denisa Gaultiera). Osoba lutnisty Blancherocher wydaje się kluczową postacią, która przybliży Frobergera do Louisa Couperina.

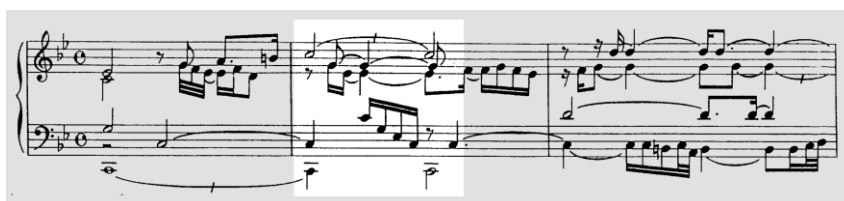
⁶⁹ Tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

⁷⁰ R. Rush, *Johann Jacob Froberger's travels 1649–1653* [w:] *The Keyboard in Baroque Europe* red. Christopher Hogwood Cambridge 2003, s. 27, tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

⁷¹ J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII i XIX wieku*, Toruń 2000 s. 45.

Froberger zaznajomił się ze stylem *brisé*, który kultywowany był przede wszystkim w literaturze lutniowej. Cały dorobek klawesynistów francuskich począwszy od Chambonnièresa wyrósł na gruncie zainspirowanym muzyką lutnistów, jej polifonią (często pozorną), obfitym zastosowaniem ornamentów, a przede wszystkim swobodnym tokiem narracji często improwizowanych preludiów. Na lutni improwizowano od zawsze, swobodne preludia są niemalże synonimem tego instrumentu od początku jego istnienia. Dlatego patrząc na utwór Frobergera dedykowany słynnemu lutniście trudno nie oprzeć się pierwszemu wrażeniu iż jest w nim zbyt dużo matematyki, pewnej chłodnej kalkulacji ograniczonej kreską taktową. Spoglądając jednak z innej strony, możemy dostrzec pewne zwroty i odniesienia właśnie do praktyki swobodnego wypełniania dźwięków dolnego głosu łamanymi akordami i licznymi przebiegami, które często ułożone są po dźwiękach skali (tak jakby były to krótkie lutniowe pasaże). Interpretacja *Tombeau* Johanna Jacoba Frobergera też powinna nieść znamiona improwizacyjności, pewnej nieregularności, swobodnej narracji.

Odniesienia do stylu lutniowego są widoczne w łamanym akordach, często rozłożonych w kierunku opadającym.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 2

Froberger nawiązuje również do typowej ornamentacji włoskiej z początku XVII wieku, kopiuje wręcz pewne zwroty od swojego mistrza Frescobaldiego. Wymienić należy jeden dość istotny szczegół. W takcie ósmym na czwartej wartości w dolnym głosie mamy zwrot rytmiczny: szesnastka z kropką, trzydziestodwójka i dwie szesnastki. Sugerowane przeze mnie wykonanie nawiązuje do twórczości Frescobaldiego, gdzie kropka nie oznaczała przepunktowania, a rozpoczęcie nowej frazy, i należałoby, w związku z tym, wykonać te trzy nuty w łagodnym tempie i nie podkreślać specjalnie punktowania.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 8-9

Rytm punktowany do ostrego zagrania znajduje się w drugiej połowie utworu w taktach 16 i 19. Stosuje tu kombinację dwóch rytmów punktowanych: długa nuta do krótkiej i krótka nuta do długiej (rytm Lombardzki).



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 16



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 19

W takcie jedenastym znajdujemy wirtuozowski pasaż opadający w dół, nawiązujący do włoskiej *cascaty*.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 11

Na początku drugiej połowy utworu umieszcza *cascaty* i *tiraty*, które występują zaraz koło siebie. Tworzy tym samym efekt niepokoju.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 15



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 18

Na przestrzeni całego utworu nie znajdziemy ani jednego zapisanego znakiem ornamentu, które spotykaliśmy w innych omawianych wcześniej utworach francuskich kompozytorów. Ani *tremblement* ani *cadance*. Jedynymi rozpisanymi ornamentami, które możemy zidentyfikować są:

Coule sur une tierce



Coule sur une tierce autre



Coule sue 2 notes de suite



*Cheute ou port de voix en
montant*



*Cheute ou port de voix en
descendant*



Cheute sur une note



Jak zauważa Avo Somer w swoim eseju o stylu harmoniczo-kontrapunktycznym muzyki klawiszowej Johanna Jacoba Frobergera, w *Tombeau na śmierć Pana Blancheroche* kompozytor odchodzi od pewnych narzuconych przez siebie w innych kompozycjach ram, gdzie modi są ze sobą ściśle powiązane. W przypadku *Tombeau* mamy tonikę C w trybie molowym i dorycki modus, podczas gdy zasadniczo tonika C wiązana jest z trybem durowym i modusem jońskim.⁷² Ważnym elementem tego utworu jest nuta pedałowa, która rozpoczyna się w takcie dwudziestym dziewiątym i trwa na przestrzeni siedmiu kolejnych taktów, natomiast w ostatnim takcie utworu

⁷² A. Somer, *The Modern Harmonic-Contrapunctal Style of Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, Chigiana, XXIV (1967), s. 67–78.

zmienia wysokość na finalis C. To w literaturze klawesynowej połowy XVII wieku bardzo rzadka figura. Użyta jest tutaj na tak niespotykane dużą skalę. Na tle tej długo trwającej nuty, Froberger prowadzi niezwykle ekspresyjną melodię w głosie górnym. Wrażenie monumentalizmu potęguje prowadzenie głosów w równoległych sekstach. Użycie niespodziewanego skoku kwarty zmniejszonej wywołuje efekt zaskoczenia, a odległość pomiędzy dźwiękami dochodzi do undecymy. Pochód ten dochodzi do punktu kulminacyjnego, dokładnie w połowie trwania nuty basowej, którym jest dźwięk b2 – najwyższy dźwięk utworu. Od tego momentu rozpoczyna się z kolei pochód schodzący w dół, który zawiera liczne dysonujące współbrzmienia, zaraz przechodzące w konsonans. Po silnym napięciu następuje moment uspokojenia – pogodzenia się z zaistniałą tragiczną sytuacją.

Obserwując tak specyficzną prowadzoną narrację utworu nie sposób nie odnieść się do *Ars Oratoria*. W całym ostatnim fragmencie rozpoczynającym się od długiej legowanej nuty w basie kompozytor łączy trzy retoryczne figury obrazowe (hypotyposis).

1. Anabasis – wznoszący się motyw na przestrzenie kilku taktów.
2. Katabasis – motywy opadające.
3. Kyklosis lub Circulatio – trwanie w bezruchu, który ukazany jest w długiej basowej nucie. Symbolizuje ona spokój i wieczność.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 29–35

W kontekście tego utworu figura *katabasis* (opadanie) nabiera szczególnego, semantycznego znaczenia i podkreślona jest dodatkowo szybkim opadającym ciągiem szesnastek w ostatnim takcie. Nawiązanie do nagłego upadku Blancrochera jest tutaj oczywiste. Froberger kończy utwór jakby zrywając go nagle. Nie ma końcowego akordu,

ani żadnego *arpégé*. Utwór kończy figurą wyrazową *aposiopesis*, która symbolizuje śmierć, pustkę po stracie kogoś bliskiego, grozę i wzburzenie. Takie zakończenie jest unikatowe na tle muzyki we Francji i Włoszech połowy XVII wieku.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 36

plan harmoniczny:

plan melodyczny:



W nowym wydaniu wszystkich dzieł Johanna Jacoba Frobergera znajdziemy odpis z oryginalnego manuskryptu, gdzie zakończenie zostało w znaczny sposób zmienione. Po zejściu z punktu kulminacyjnego został dodany długi tryl (*ribatutta di gola*) typowy dla XVII-wiecznej muzyki włoskiej. Nuta pedałowa została wydłużona o kolejne trzy wartości. Na końcu dodane zostały trzy krzyżyki wraz z łacińską sentencją *Requiescat in Pace*, co w wolnym tłumaczeniu znaczy *Odpoczywaj w pokoju*.



J. J. Froberger, *Tombeau...* t. 18–19

Szczególne skłonność do opisywania smutnych wydarzeń, zwłaszcza tych zakończonych śmiercią, staje się czymś bardzo osobistym dla Frobergera. Kieruje jego spojrzenie na własną śmierć, która kiedyś nadejdzie. Komponuje już na tę okazję *allemande – bo któż inny zrobiłby to dla niego* – o tytule *Meditation faite sur ma mort future, laquelle se joue lentement avec discrétion*. NB *Memento mori* Froberger. (Medytacja o mojej przyszłej śmierci, którą gra się powoli i według uznania... albo *Memento mori* Froberger). Warto tu nadmienić, iż swoją śmierć Froberger widział w pogodnym nastroju tonacji D-dur. Podczas licznych występów w całej Europie przedstawia swoim słuchaczom i przyjaciołom grę równie dramatyczną co wirtuozowską, opartą na wyjątkowo pasjonującej, indywidualnej ekspresji. Wszystko co w niej emocjonalne wydaje się odwoływać do stylu odziedziczonego po poprzednich praktykach improwizacyjnych oraz do pragnienia absolutnej swobody gry i ekspresji, *jeu avec discrétion* (gry według uznania) wymaganej przez niego samego głównie w *allemandes*.

Może jednak warto czasami pokusić się, aby to, co widzimy zapisane w wartościach, spróbować ująć tak, jakby zapisał to Louis Couperin – w notacji niemierzalnej.

Postać Johanna Jacoba Frobergera jest niezwykle istotną na tle epoki w której żył. Ze względu na liczbę i niewątpliwą wartość swoich dzieł jest uważany za najważniejszego z pośredników między Girolamo Frescobaldem a Johannem Sebastianem Bachem⁷³. Dzieła Johanna Jacoba Frobergera były wciąż wydawane drukiem nawet siedemdziesiąt lat po jego śmierci, a wykonywane w XIX, XX i XXI wieku.

*Podziela z Panem Grieffgensem opinię, iż niemożliwym jest dla kogoś, kto nie studiował jego utworów wspólnie z Panem Frobergerem, grać je z takim dokładnym „discretion”, z którym tylko on potrafił. Niech Bóg da nam łaskę, wszystkim tym, którzy kochają muzykę, abyśmy cieszyli się razem z nim w niebiańskim chórze anielskim. Amen.*⁷⁴

⁷³ H. Siedentopf, *Froberger et Frescobaldi*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998 s. 98.

⁷⁴ Y. Ruggeri, *Froberger à Montbéliard*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998 s. 30 tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

ROZDZIAŁ III

PRAELUDIUM, TOCCATA, FANTASIA W XVIII-WIECZNYCH NIEMCZECH STUDIA NAD UTWORAMI

Johann Caspar Ferdinand Fischer *VI Praeludium* ze zbioru *Blumen-Büschlein*

Musikalisches Parnassus i *Musicalisches Blumen-Büschlein oder Neu eingerichtetes Schlag-Wercklein* to dwa zbiory utworów Johanna Caspara Ferdinanda Fischera w których dominuje forma suity. Tylko w *Musicalisches Blumen-Büschlein* (zbiór ten jest dokładnym przedrukiem wydanego w 1696 roku *Pièces de Clavessin*) układ tańców poprzedzony jest *Praeludium*. Zabieg ten wydaje się być nawiązaniem do suit francuskich, gdzie quasi-improvizowane preludia zajmowały dość ważną funkcję. Dzięki wystawianym na dworze w Baden baletom Lully'ego, Fischer przyswoił sobie francuski styl taneczny i zaadoptował go w ramach suity przeznaczonej na zespoły orkiestrowe, którą kilkanaście lat później rozwinie w swojej twórczości Johann Sebastian Bach. Fischer był również jednym z kompozytorów, który oprócz francuskiej suity baletowej na instrument klawiszowy przeszczepił na grunt niemiecki francuski swobodny styl preludiowania. Widoczne jest to zwłaszcza w jego zbiorze, o francuskim tytule *Pièces de Clavessin* wydanym drukiem w 1696 roku, który to tytuł zaczerpnięty jest z wydanego drukiem w 1677 roku zbioru utworów klawesynowych Nicolasa Lebègue'a. Wzorem francuskich kompozytorów umieszcza tabelę ozdobników, która zawiera pięć głównych ornamentów. Spotkamy je również w przedmowach do wydanych drukiem dzieł Chambonnièresa i Lebègue'a.



J. C. F. Fischer, tabela ozdobników

Musicalisches Blumen-Büschlein oder Neu eingerichtetes Schlag-Wercklein Opus II, 1698

W zbiorze tym każdy cykl tańców rozpoczyna się *Praeludium*, po którym następują typowe dla francuskiej suity tańce: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*. Nie trudno dostrzec tu pewne analogie do suit Johanna Jacoba Frobergera. Oprócz czterech typowych tańców Fischera dołącza do swoich utworów również inne charakterystyczne dla muzyki francuskiej *danses*: *gavotte*, *minuet*, *ballet*, *canarie*, *passepied*, *gavotte* i *chaconne*. Jedynie po *V Praeludium* następuje aria z ośmioma wariacjami, w której dostrzec możemy wpływ twórczości Georga Friedricha Haendla, a po *VII Praeludium* umieszcza *Plainte*, zainspirowany twórczością Johanna Jacoba Frobergera.

W niektórych preludiach, budową i materiałem muzycznym wyraźnie dialoguje z kompozycjami François Couperina ze zbioru *L'art de toucher le Clavecin*.

VI Praeludium w tonacji D-dur zbudowane jest z wyraźnie oddzielonych od siebie kontrastujących odcinków. Pierwszy z nich to rozbudowane piony harmoniczne zapisane półnutami, które skontrastowane są z odcinkami figuracyjnymi.



J. C. F. Fischer, *Praeludium* D-dur, t. 1–4

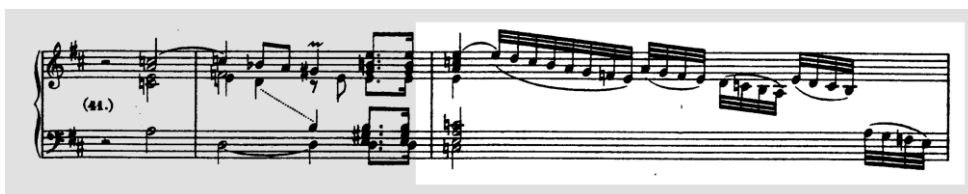
Widzimy tutaj zarazem analogię do twórczości Michela Corretta, gdzie w *Prélude* z suity g-moll stosuje identyczny zabieg półnutowych i całonutowych pionów harmonicznych. Przejęli go również inni niemieccy kompozytorzy, jak Georg Friedrich Haendel, Johann Joseph Fux, Georg Böhm oraz Johann Sebastian Bach. Corrette dopisuje nad nimi *arpeggio* co determinuje tym samym sposób wykonania. Johann Caspar Ferdinand Fisher w *VIII Praeludium* tak samo zapisane piony harmoniczne objaśnia: *Harpeggiando per tutto con discrezione e senza riposar*. Znany z wielu kompozycji zwrot *avec discretion/con discrezione* posiada tutaj dokładnie to samo znaczenie. Należy ten fragment wykonać z dużą swobodą i *według uznania*. W szesnastkowych figuracjach Fischer nawiązuje tym samym do łamanych akordów stylu lutniowego – stylu *brisé* – swobodnego toku narracji, które wyznacza melodyka dolnego głosu zapisanego w rytmie ósemkowym.

Po dwukrotnie powtórzonych odcinakach motorycznych o wertykalnej konstrukcji, następuje krótki odcinek melodyczny podobny w charakterze do *plainte*, gdzie dominują współbrzmienia dysonujące (sekundowe, septymowe, nonowe), liczne opóźnienia, jak również krótkie pochody chromatyczne.



J. C. F. Fischer, *Praeludium* D-dur, t. 29–33

Odcinek ten poprzedzony jest szybkim pasażem o drobnych wartościach o kierunku opadającym (*katabasis*)



J. C. F. Fischer, *Præludium* D-dur, t. 26–28

Rytmem punktowanym nawiązuje do charakterystycznych zwrotów rytmicznych typowych dla uwertury francuskiej, które często pojawiają się w twórczości niemieckich kompozytorów.



J. C. F. Fischer, *Præludium* D-dur, t. 34–38

Warto nadmienić, iż Johann Caspar Ferdinand Fischer był wymieniany przez Carla Philipa Emanuela Bacha jako jeden z kompozytorów, którzy mieli szczególny wpływ na twórczość jego ojca, Johanna Sebastiana Bach, zwłaszcza w jego młodym wieku.

Matthias Weckmann *Toccata [IV] in a*

Toccata [IV] in a Matthiasa Weckmanna pochodzi z manuskryptu o sygnaturze KN 147, który znajduje się obecnie w bibliotece miejskiej (Ratsbücherei) w Lüneburgu. Przez lata manuskrypt ten był przedmiotem sporów dotyczących jego autorstwa. Porównując liczne nowo odkryte źródła, między innymi z manuskrytem zwanym *Hintze Manuscript* dowiedziono, iż część kompozycji przepisana była przez jednego z uczniów lub asystentów kompozytora, ale znajdujemy tam również uwagi pisane ręką Weckmanna. *Toccata IV* pochodzi z pierwszej części oprawionego w czarną skórę ze złotymi krawędziami manuskryptu, gdzie kompozycje notowane były na sześcioliniach. Wiele utworów Matthiasa Weckmanna w dalszej części tego zbioru notowanych było systemem tabulaturowym. Data sporządzenia tego manuskryptu nie jest znana, brakuje karty tytułowej. Układ jest podobny do układu utworów z pierwszego wydania dzieł Frobergera w roku 1649. W przypadku kompozycji Weckmanna mamy do czynienia tylko z trzema gatunkami: toccata (styl swobodny), canzona (styl ścisły) i partita (styl taneczny). W manuskrypcie zawarte zostało pięć toccat, pięć canzon i sześć partit. Zapewne w zamierzeniu kompozytora było skomponowanie po sześć utworów z każdego gatunku (tak jak znajduje się to u Frobergera), stąd możemy domyślać się, iż albo jedna toccata i jedna canzona zaginęły albo Fischer ich nie skomponował.

Toccata in a rozpoczyna się rozłożonym akordem, charakterystycznym dla XVII-wiecznej włoskiej toccaty (należy go wolno arpeggiować) i niektórych Preludiów niemenzurowanych. Zaraz po nim następuje ciąg nut w drobnych wartościach opadających i wznoszących się. Podobny zabieg zastosował w *Prélude* d-moll Louis Couperin, Johann Jacob Froberger w omawianej *Toccata I* i Johann Sebastian Bach na początku *Fantazji chromatycznej* BWV 903.



M. Weckmann, *Toccata in a*, fragment



J. J. Froberger *Toccata I*, fragment



L. Couperin *Prélude d-moll*, fragment



J. S. Bach, *Chromatische Fantasia*, fragment

Podobnie jak w *VI Praeludium* Fischera następują wymiany odcinków motorycznych (figuracje w szesnastkach) z odcinkami harmonicznymi (piony akordowe). Piony akordowe rozpisane są w stylu *brisé*, nawiązując tym samym do znanego już francuskiego stylu lutniowego.



M. Weckmann *Toccata [IV] in a*, t. 11–18

Możemy przypuszczać, iż przebiegi w rytmie szesnastek w obydwu rękach należałoby zagrać szybko i zdecydowanie, by *tym bardziej pokazać zwinność ręki*, tak jak sugeruje to Girolamo Frescobaldi w przedmowie do swojego wydania *Toccat*.

Po wirtuozowskim początku następuje powolna część oznaczona tempem *adagio*. Poprzez nagromadzenie dużej ilości dysonansów, opóźnień i pochodów chromatycznych kompozytor nadaje temu fragmentowi charakter *Lamento*. Poprzedzające je pasáže w górnym planie na tle akordowego akompaniamentu w planie dolnym narzucają skojarzenie do toccat w stylu weneckim.



M. Weckmann *Toccata [IV] in a*, t. 31–37

Podobnie jak w omawianym wcześniej *Tombeau* Frobergera, Weckmann również stosuje połączenie trzech figur retorycznych: *kyklosis* (trwanie w bezruchu – rozłożony akord w dolnych głosach, *katabasis* (pochód opadający) i *anabasis* (pochód wznoszący). Wrażenie zatrzymania ruchu potęguje dodatkowo rozłożony akord na pedałowej nucie E z potrójnym opóźnieniem, w którym oktawa opóźniona jest przez septymę zwiększoną, kwinta przez kwartę podwyższoną i tercja przez sekundę podwyższoną. Akord ten jest często spotykany w muzyce francuskiej. Wspomniany był również przy okazji omawiania *Tombeau* Frobergera.



M. Weckmann *Toccata [IV] in a*, t. 69–71

Toccata Weckmanna kończy krótka koda złożona z dwóch odcinków.

Pierwszy odcinek to *allegro* składające się z krótkich motywów wymienianych pomiędzy skrajnymi głosami i szesnastkowego, opadającego *passaggio*. Drugi, to czterotaktowe *lento*, które dodatkowo opatrzone zostało dopiskiem *arp[eggio/ege]*. Nawiązuje tym samym po raz kolejny do *Praeludim* Fischera i – przede wszystkim – do francuskich preludiów niemenzurowanych. Przed ostatnim akordem rozpoznać możemy trzynutowy przedtakt znany już z dzieł Frobergera (*Allemande*, *Lamento*) oraz z preludiów niemenzurowanych.



M. Weckmann *Toccata [IV] in a*, t. 69–78

W *Toccacie* a-moll, odnaleźć możemy ozdobniki, które zaznaczone są w formie graficznej. Znak *tr* występuję głównie w drugiej części omawianej *Toccaty*, która zaczyna się od fragmentu *adagio*. Znak ten został powtórzony kilkanaście razy.

Dodatkowym ornamentem, którego znaku graficznego do tej pory nie spotkaliśmy jest symbol dwóch ukośnych kresek // położonych nad lub pod nutą.

Analizując stosowane graficzne znaki ornamentacyjne, możemy zauważyć wyraźne podobieństwo do francuskiego zdobnictwa XVII wieku. U Weckmanna w dwóch głównych manuskryptach ornamenty różnią się w swoim zapisie, stąd lepiej będzie przybliżyć je w osobnym zestawieniu.

W manuskrypcie o numerze KN odnaleźć możemy następujące paralele:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

M. Weckmann, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*,
red. Siegbert Rampe, Bärenreiter, Kassel 1991 (BA 8189)

W manuskrypcie *Hintze* ornamentyka wydaje się bliższa francuskiej proveniencji.

1. 

2. 

3. 
Pincement (Chambonnières, 1670)

4. 
Port de voix (Chambonnières, 1670)


Cheute en montant (d'Anglebert, 1689)


Cheute et pincé (d'Anglebert, 1689)

5. 

Cheute en descendant (d'Anglebert, 1689)

M. Weckmann, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*,
red. Siegbert Rampe, Bärenreiter, Kassel 1991 (BA 8189)

Matthias Weckmann nie umieszcza tabeli ozdobników, tak jak robili to w drukowanych księgach francuscy kompozytorzy. W wielu przypadkach to wykonawcy będzie przypadać prawo wyboru sposobu wykonania ozdobnika w oparciu o kontekst i miejsce jego umieszczenia.

Johann Sebastian Bach *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV 903

Fantazja chromatyczna i fuga d-moll zostały skomponowane po 1714 roku, kiedy to Johann Sebastian Bach sprawował swoje obowiązki na dworze w Weimarze jako nadworny organista, muzyk kameralny i koncertmistrz. Jego pozycja na dworze pozwalała mu, oprócz grania podczas nabożeństw na organach, prezentować solowe utwory na klawesyn. Jego Wysokość książę Ernst August zdawał sobie z pewnością sprawę, iż posiada na swoim dworze muzyka wyjątkowego i przy każdej nadarzającej się okazji *chwalił* się Bachem, wypłacając mu wynagrodzenie daleko wykraczające poza normy właściwe dla pełnionej przez niego funkcji. Tego typu okazje dały Bachowi możliwość popisywania się przed słuchaczami kompozycjami, które byłyby raczej mało odpowiednie do nabożeństwa z powodu czasu trwania lub swojego niekonwencjonalnego charakteru. *Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903 z pewnością do tego typu utworów należy, obok wielkich preludiów i toccat organowych czy transkrypcji koncertów włoskich mistrzów również skomponowanych w tym czasie.

Ze względu na swój rozmiar *Fantazja chromatyczna i fuga* nie zostanie poddana gruntownej analizie – zasługuje na osobną dysertację. Zwrócę jedynie uwagę na elementy wiążące ją z XVII-wieczną toccatą, preludium niemenzurowanym i francuskim kompozytorem Louis Marchandem.

Jak podaje Christoph Wolff, to właśnie *Fantazja chromatyczna i fuga* d-moll mogła być włączona w program pojedynku, jaki planowany był w stolicy elektoratu Saksonii (Dreźnie) pomiędzy Bachem a podróżującym wówczas po Niemczech *aroganckim i ekscentrycznym francuzem*⁷⁵ – Louis Marchandem. Rozczarowanie Bacha faktem, iż do pojedynku nie doszło, jest jak najbardziej zrozumiałe, jednak *w pełni obronił honor Niemców, a także swój własny*⁷⁶, a wirtuoz instrumentów klawiszowych Marchand nie *pokazał, że jest mężczyzną*⁷⁷. Czarę goryczy przelał fakt, iż wyznaczona przez króla nagroda pieniężna w wysokości 500 talarów nigdy do Bacha nie dotarła, a jedynym wynagrodzeniem był zyskany honor. Ta historia opublikowana w słynnym *Nekrologu* autorstwa Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Friedricha Agricoli już w czasach Bacha, stała się jedną z najpopularniejszych anegdot muzycznych powtarzaną aż do końca XVIII wieku.

Wykonanie podczas tego pojedynku *Fantazji chromatycznej i fugi* byłoby jak najbardziej możliwe. W utworze tym należy się wykazać szczególnymi zdolnościami

⁷⁵ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach – Muzyk i uczoney*, Lokomobila 2011, s. 232.

⁷⁶ Ch. Wolff, op. cit. s. 230.

⁷⁷ Ch. Wolff, op. cit. s. 231.

technicznymi, jak i wyczuciem stylistycznym. Bach byłby z pewnością na uprzywilejowanej pozycji, gdyż repertuar francuski (w tym utwory samego Marchanda) i jego cechy stylistyczne były mu znane. Widzimy to już w fantazji, gdzie śmiało operuje akordowymi przebiegami, dopisując przy nich znany zwrot *arpeggio*.



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903*, takty 31–32

Nie jest mu obcy również style *brisé*. W wielu miejscach umieszcza rozłożone akordy. Od prostych, trzynutowych na samym początku fantazji,



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903*, takty 3–4

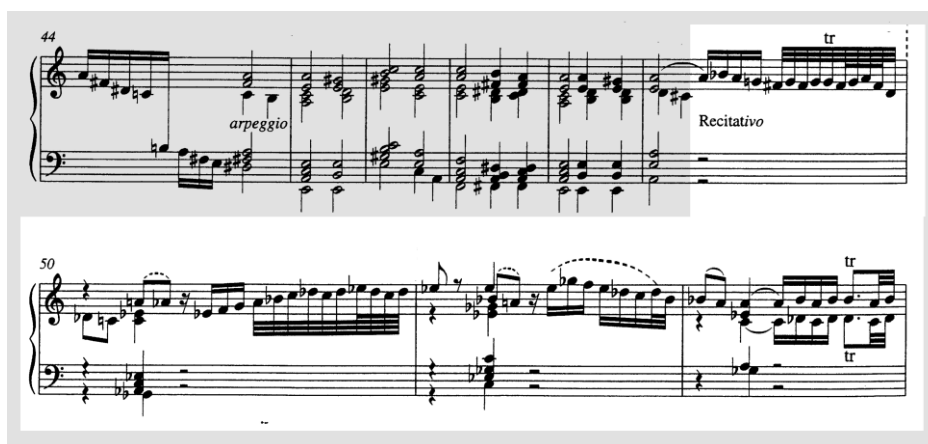
aż po kilkunastonutowe przebiegi opadające w dół i wznoszące się w górę.



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903*, takty 29–30

Znane z twórczości Corretta przeplatanie fragmentów akordowych i motorycznych, które stosował również Fischer, znajdziemy w części środkowej *Fantazji*. Fragment ten Bach wyraźnie oddziela od szybkich *passaggio*, sekwencją rozłożonych akordów *arpeggio*, podając określenie bliższe muzyce wokalne – *recitativo*. We fragmencie tym znajdziemy współbrzmienia dysonansowe (akordy nonowe, septymowe, liczne opóźnienia. Bach używa znaków graficznych zaczerpniętych z tablicy ornamentów

Jeana-Henry'ego d'Angleberta: tryle, mordenty, jak również rozpisane *cheute ou port de voix montant i en descendant, double cheute à une tierce, double cadance et pincé*.



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV 903, takty 49–52

Budowa *Fantazji chromatycznej i fugi* jest nawiązaniem do toccaty włoskiej XVII wieku. Tak jak u Frobergera mamy tu budowę ramową. Po długim odcinku swobodnym, rozbudowanym o charakterze *recitativo* następuje odcinek ścisły – fuga oraz krótki fragment swobodny. Temat fugi to już nie jednotaktowa formuła, jakie możemy znaleźć w kompozycjach Frobergera, ale ośmiotaktowa, skomplikowana myśl muzyczna. Kompozycja ta w znaczny sposób przekracza ramy formy fugi, jakie znamy chociażby z *Das Wohltemperierte Klavier*.



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV, 903 takty 1–7

W trakcie trwania fugi, zauważamy również ponowne nawiązanie do stylu lutniowego,



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge* d-moll BWV 903, takty 49–52

oraz tanecznie krocącego basu.



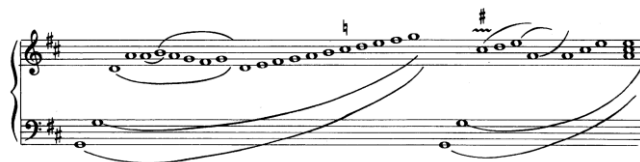
J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll* BWV 903, takty 37–38

Ramowej budowy dopełnia dwutaktowa koda.



J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll* BWV 903, takty 160–161

Podobny zabieg użycia wstępującego pochodzącego w drobnych wartościach (*anabasis*) znajdziemy również u Louisa Couperina, Frobergera i Frescobaldiego.



L. Couperin, *Prélude D-dur*, fragment



J. J. Froberger, *Toccata II Livre* 1649, fragment



G. Frescobaldi, *Toccata Prima* 1615, fragment

Wszystko to, co odnajdywaliśmy we wcześniej omawianych kompozycjach, w sposób niezwykle harmonijny i skończony łączy się u Bacha. Jego *wielki geniusz ... obejmował i łączył wszystko*⁷⁸. W nowej formie i oprawie pozostają te same treści i zasady: by grać swobodnie, według uznania, z wyczuciem smaku i by ta gra sprawiała nam niezwykłą przyjemność. Wszystkie osiągnięcia pokoleń muzyków przed Johannem Sebastianem Bachem są w szczególny sposób rozbudowane i stanowią w jego dziele swoistą kulminację, apogeum.

Swobodny styl preludiowania obecny jest również w kompozycjach innych niemieckich kompozytorów ery bachowskiej.

W *Prelude und Fuge* Johanna Josepha Fuxa pierwsza część (*Prelude*) nawiązuje do francuskich dzieł przez wprowadzenie pionów harmonicznym przeplatanych z fragmentami w stylu recytatywnym, jak również pasażami typowymi dla weneckiej szkoły komponowania toccat. Fragment akordowe oznaczone są dodatkowo dopiskiem *Harpeggio*.

W kompozycjach klawiszowych Georga Böhma możemy się dopatrzeć wpływów muzyki włoskiej oraz francuskiej. W jego *Praeludium, Fuge und Postludium* g-moll odnaleźć możemy analogię do *Toccata in a* Matthiasa Weckmanna (powolne, rozłożone akordy, wstępujące *arpeggia* w długich wartościach), *Praeludium* Fischera (wielodźwiękowe akordy zapisane w półnutowym rytmie, krótkie zwroty harmoniczne oraz odcinki *Adagio* wplecione pomiędzy swobodnie rozkładane akordy). Utwór ten stawia się na równi z *Fantazją chromatyczną i fugą* Johanna Sebastiana Bacha.

⁷⁸ Ch. Wolff, op. cit. s. 184.

ZAKOŃCZENIE

Wybierając program do części artystycznej przedstawionej pracy, chciałem przede wszystkim zaprezentować repertuar, mnie – klawesyniście najbliższy, który zawsze wykonuję z radością, czerpiąc przy tym ogromną przyjemność.

Podczas studiów nad poszczególnymi autorami i ich wybranymi utworami dostrzegłem – z niemałym zdumieniem – jak bardzo jeden utwór z drugim jest powiązany i jak, w wielu przypadkach, losy kompozytorów spletają się, co doprowadziło mnie do wniosku, że jak wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, tak w muzyce, wszystkie drogi prowadzą do Johanna Sebastiana Bacha. Wyjątkowe miejsce zajmuje postać Johanna Jacoba Frobergera, którego twórczość pokazuje, iż na długo przed Bachem połączył w jedno różnorodne formy i tradycje zapisu właściwe estetyce Włoch, Francji i Niemiec. Człowiek skromny, kompozytor wspaniały, wykonawca niedościgniony, który swoimi dziełami wysuwa się na pierwszy plan. Stanowią one swoiste apogeum *stile fantastico*, które przejmuje od swojego wielkiego mistrza Girolamo Frescobaldiego. Frescobaldi nie osiągnąłby takiej pozycji w historii gatunku *toccaty*, gdyby nie osoba jego nauczyciela Luzzasco Luzzaschi'ego, a Froberger nie rozwinąłby tak swojego kunsztu kompozytorskiego, gdyby nie postać Michelangelo Rossiego, z którym współzawodniczył o prymat podczas studiów w Rzymie. Forma *toccaty* zatem, której nazwa wywodzi się od *toccare*, co oznacza *dotknąć, uderzać* dzięki postaci Frobergera, kieruje nas nie tylko do Francji. Tam, swobodne *préludes* zapisane w notacji *non mesurés* były utworami, które miały na celu *dotknięcie* instrumentu zanim zaczęło się grać właściwe *suite*. Te gatunki, z założenia przeciwstawne, odwołują się do wspólnej inspiracji, do praktyk improwizacyjnych, do swobodnego stylu gry i ekspresji. Brak notacji rytmicznej u kompozytorów francuskich, jest szczególną manifestacją *stile fantastico*, sposobu gry daleko wykraczającego poza to co zapisane, a co Frescobaldi próbował opisać szczegółowo w swoich przedmowach do drukowanych wydań zbioru swoich toccat. Styl ten promieniuje również do Niemiec, gdzie widoczny jest w wielu kompozycjach. Ta humanistyczna, retoryczna i wręcz teatralna sztuka zainspirowana włoskim stylem widoczna jest również w utworach nazwanych *Lamenti*, *Méditations* i *Tombeau*, które odnajdziemy w kompozycjach Frobergera, jak również u Louisa Couperina i Weckmanna. Indywidualna ekspresja Frobergera, swobodny styl zapisu Couperina nie był obcy Johannowi Sebastianowi Bachowi. Studiował on liczne dzieła m.in. *Il Transilvano Diruty* i kompozycje *starych francuskich mistrzów*, niejednokrotnie odwołując się do kompozytorów jemu współczesnych (Fischer). W studiach nad praktyką wykonawczą *Prélude non mesuré* będzie zatem pomocne zaznajomienie się z włoską literaturą początku XVII wieku i niemiecką XVIII wieku.

SYLWETKI KOMPOZYTORÓW

*Capo de' concerti*⁷⁹, tak tytułuje Luzzasca Luzzaschiego (1545-1607) Agostino Superbi⁸⁰ w *Apparato de gli huomini illustro della Citta de Ferrara* (1620) i Ercole Bottrigari⁸¹ w *Il desiderio* (1594). *Najlepszy muzyk we Włoszech*, tak wyrażał się o nim Vincenzo Galilei⁸², a Andrea Banchieri⁸³ w *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609) głosił, iż (obok Claudia Merula) jest jednym z dwóch najwspanialszych organistów, *godnym wiecznej pamięci*⁸⁴. **Luzzasco Luzzaschi**⁸⁵ studiował kompozycję u Cipriana de Rore, a po jego wyjeździe z Ferrary w 1558 roku u Alfonsa dalla Viola. Z nabytymi u nich umiejętnościami zaczął obejmować wysokie stanowiska na dworze księcia Alfonso d'Este w Ferrarze, znanego z zamiłowania do sztuki, a zwłaszcza do muzyki. W maju 1561 roku piastował posadę organisty. W trzy lata później, po śmierci swego nauczyciela Jacquesa Brunela, przejął zaszczytne miejsce pierwszego organisty dworu. Odtąd zakres jego obowiązków obejmował sprawowanie roli pierwszego organisty przy katedrze w Ferrarze, jak również w *Accademia della Morte*, do której należał.

Do Ferrary na przestrzeni stu lat przybywali najwybitniejsi muzycy: Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Adrian Willaert, Cipriano de Rore i Ludovico Agostini. W drugiej połowie XVI wieku życie muzyczne dworu w Ferrarze rozwijało się bardzo prężnie. Miały na to wpływ wyrafinowane gusta muzyczne księcia-mecenasa, jak również twórczość kompozytorska Luzzaschiego, wciąż pełniącego funkcję dyrektora muzycznego orkiestry dworskiej oraz nadwornego kompozytora, obok lutnisty Ippolito Fioriniego. W ramach wynagrodzenia Luzzaschi otrzymywał liczne majątki ziemskie. Był postacią powszechnie szanowaną, o której mówiła cała Europa. Z końcem roku 1569 obejmuje kierownictwo muzyczne osobliwego w historii muzyki zespołu muzycznego, którym była formacja powołana przez muzycznego pasjonatę księcia Alfonsa II pod wdzięcznym tytułem *Musica secreta* lub *Concerto delle donne di Ferrara*. Zespół tworzyły trzy wysoko urodzone damy dworu: Laura Peperara, Anna Guarina (córka poety Giovanni Battisty Guariniego, librecisty Luzzaschiego i Monteverdiego, autora *Il Pastor Fido*) oraz Livia

⁷⁹ A. Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579–1597* Princeton 1980/I, s.29 i 175.

⁸⁰ Ferraryjski pisarz, literat i historyk. W swoim dziele *Apparato de gli huomini illustro della Citta de Ferrara* (1620) zamieścił liczne noty biograficzne (m.in. pierwszą publikowaną biografię Girolama Frescobaldiego) jak i opis życia w Ferrarze (za: F. Hammond: *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research* (New York – London 1989) s. 166.

⁸¹ Włoski uczonec, matematyk, poeta, literat, architekt, teoretyk muzyki i kompozytor. Autor traktatu *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* (przyp. autora).

⁸² Teoretyk muzyki, śpiewak, kompozytor, lutnista i nauczyciel. Jeden z czołowych przedstawicieli *Cameraty Florenckiej*. Autor przełomowego dzieła *Dialogo della musica antica e moderna* (wyd. 1581). Ojciec słynnego Galileusza włoskiego astronoma, astrologa, matematyka, fizyka i filozofa, twórcy podstaw nowożytnej fizyki. (przyp. autora).

⁸³ Właściwie Tomaso Adriano Banchieri, włoski kompozytor, literat, teoretyk muzyki, pedagog i organista. Po wstąpieniu do zakonu Benedyktynów przybiera imię zakonne Adriano, gdzie komponuje głównie utwory organowe, dzieła sakralne oraz komedie madrygałowe. Założyciel nowatorskiego stowarzyszenia *Accademia dei Floridi* w Bolonii w którym działał pod pseudonimem *Il Dissonante* lub *Camillo Scaliggeri dalla Fratta*. (przyp. autora).

⁸⁴ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007, s. 51.

⁸⁵ E. Strainchamps, hasło: *Luzzascho Luzzaschi*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. XV s. 395–397.

d'Arco. Umiły one czas księciu oraz starannie dobranym gościom zapraszany na dwór. Zespół szybko zyskał miano doskonałego ucieleśnienia ideałów renesansu: pięknych kobiecych kształtów, często przedstawianych na obrazach malarzy m.in. Boticello i Rafaela, oraz wszechstronności – panie same sobie akompaniowały grając odpowiednio na lutni, harfie oraz violi da gamba. Zdominowana przez kompozycje wokalne i wokarno-instrumentalne (głównie madrygały) twórczość Luzzaschiego rzeczywiście była sekretna. Muzyków obowiązywał zakaz wynoszenia nut poza mury pałacowych komnat, gdzie były przechowywane pod kluczem, podobnie jak słynne dzieło Gregorio Allegriego *Miserere*, które pod groźbą ekskomuniki było pilnie strzeżone w archiwach watykańskich. Podczas prywatnych, niedostępnych szerszej publiczności występów kompozytora i jego muzyków, wykonywane były najnowsze, istniejące jedynie w wersji rękopiśmiennej utwory. Były to kameralne, elitarne spotkania z udziałem księcia, małżonki, dygnitarzy dworskich i zaproszonych gości.

Na tle niebywale obfitej twórczości wokalne *maestro di capella* zachowana ilość kompozycji na instrumenty klawiszowe jawi się nader skromnie. Pozwala to przypuszczać, że utwory te mogły powstawać okazjonalnie, nie będąc w centrum zainteresowań muzycznych kompozytora. Nic zresztą dziwnego, bowiem na jego barkach leżało głównie komponowanie, ćwiczenie i „sekretnie” koncertowanie z ferraryjskimi damami. W Ferrarze prawdopodobnie nie drukowano muzyki instrumentalnej, a kompozycje przeznaczone dla *Donne di Ferrara* ukazały się drukiem dopiero w 1601 roku, cztery lata po śmierci księcia Alfonsa i zakończeniu działalności zespołu.

Luzzasco Luzzaschi był bardzo cenionym i niebywale wychwalanym muzykiem. Współcześnie żyjący doceniali jego umiejętności kompozytorskie jak i wykonawcze. Ercole Bottrigari w swoim dziele *Il desiderio* relacjonuje: *Jego nadzwyczajne i wyjątkowe umiejętności w grze na klawesynie i przede wszystkim harmonizacji pozwalają mu swobodnie grać we wszystkich genera greckich na wyjątkowym instrumencie Nicola Vicentino*⁸⁶. *Archicembalo* – tak Bottrigari opisuje klawesyn o dwóch manualach, 130 strunach i 31 klawiszach w ramach oktawy, skonstruowany przez wizjonera Nicola Vicentina⁸⁷. Wzmiankuje on o istnieniu kompozycji Luzzaschiego na ten osobiwy instrument, wymagającej nierzadko grania każdą ręką równocześnie na dwóch manualach⁸⁸: *jest to kompozycja wyjątkowa, o jakże subtelnym i delikatnym charakterze i Cerone* (Domenico Pietro, przyp. autora) *przypomnił sobie iż tak perfekcyjnej harmonii*

⁸⁶ Zob. cytāt przytoczony w Hammond 1983, s. 330 przyp. 19.

⁸⁷ H. W. Kaufmann/R. L. Kendrick hasło: *Vicentino Nicola*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. XXVI s. 526–528.

⁸⁸ Zob. cytāt przytoczony w Hammond 1983, s. 330 przyp. 19.

nigdy nie słyszał jak długo gra na instrumencie.⁸⁹ Utwór ten, będący świadectwem niebywalej wirtuozerii kompozytora, nigdy nie został wydany drukiem i nie dotrwał do naszych czasów. Kompozycje pisane na *Archicembalo* zarezerwowane były jedynie dla wąskiego grona koneserów.⁹⁰ Twórczość instrumentalna kompozytorów ferraryjskich, zachowana w większości w formie rękopiśmiennej, ponownie ujrzała światło dzienne dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Zachowane kompozycje Luzzasco Luzzaschiego to: zbiór pod tytułem *Il Secondo Libro De Ricercari a quattro voci* (1571), oraz dwa ricercary zawarte w drugim tomie *Il Transilvano* Girolama Diruty (1609).

Girolamo Frescobaldi⁹¹, urodzony w Ferrarze w 1583 roku, tutaj spędził około dwudziestu lat swojego życia – lat, które zadecydowały o jego edukacji muzycznej i kierunku twórczości. To właśnie Luzzasco Luzzaschiego wskazuje jako *mio maestro*⁹² w dedykacji *Secondo libro d'arie musicali* (Florencja 1630), a w dedykacji *Il primo libro di capricci* (Rzym 1624) określa go mianem *organisty jakich mało*⁹³. Już w młodym wieku Frescobaldi dał się poznać jako wirtuoz organów, o czym świadczy przekaz Agostina Superbiego w *Apparato de gli huomini illustro della Citta de Ferrara* (1620) *we wczesnej młodości grał on na najznakomitszych organach w swoim rodzinnym mieście i czynił wielkie rzeczy*⁹⁴. *Cudowne dziecko, zarówno jako utalentowany śpiewak jak i instrumentalista, specjalizujący się w grze na instrumentach klawiszowych, który zapraszany był do wszystkich najważniejszych miast Italii* – tak opisuje Frescobaldiego Antonio Libanori⁹⁵ w swoim *Ferrara d'oro imbrunito*. Nie dziwi zatem fakt, iż w roku 1597 jako czternastoletni młodzieniec obejmuje stanowisko organisty w prestiżowej ferraryjskiej *Accademia della Morte* po swoim mistrzu Luzzasco Luzzaschim i po Ercole Pasquinim. Niestety, tegoż samego roku umiera książę Alfons II i po nieudanych próbach roszczenia sobie prawa do sukcesji przez jego kuzyna Cesare, Ferrara przechodzi pod władzę papieżstwa. Papież Klemens VIII wraz ze swoim

⁸⁹ Zob. cytāt przytoczony w Hammond 1983, s.330 przyp. 19.

⁹⁰ M. Szelest, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007, s. 51.

⁹¹ F. Hammond, A. Silbiger, hasło: *Girolamo Frescobaldi*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. IX s. 238–252.

⁹² F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research* (New York – London 1988) s. 202.

⁹³ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research* (New York – London 1988) s. 191.

⁹⁴ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi* (HUP, Cambridge, Massachusetts – London 1983) s. 6.

⁹⁵ Opat cysterski, autor zbioru biografii znamienitych Ferraryjczyków *Ferrara d'oro imbrunito* opublikowanego w trzech tomach w latach 1665–1674. Dzieło to jest pierwszym źródłem informacji nie tylko o Frescobaldim, ale również o Luzzaschim, Milleville i innych ferraryjskich muzykach (F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research*, New York – London 1989, s. 137).

bratankiem, kardynałem Pietro Aldobrandinim, wizytując Ferrarę w roku 1598 rozpoczyna na masową skalę wywóz licznych dzieł sztuki do Rzymu. Wtedy to trzech braci, znanych i cenionych ferraryjskich lutnistów, Alessandro, Filippo i Girolamo Piccinini wstępuje do kardynalskiego orszaku i z nim udaje się do Rzymu. Trzy lata później do Wiecznego Miasta przyjeżdża Luzzasco Luzzaschi, by osobiście dedykować kardynałowi zbiór swoich madrygałów.

W tym okresie losy Frescobaldiego nie są dokładnie znane. Nie wiemy, czy towarzyszył orszakowi kardynała w roku 1598, czy też udał się do Rzymu wraz z Luzzaschim dopiero trzy lata później. Niemożliwe jest do weryfikacji źródło, które podaje, iż zarejestrowano Frescobaldiego jako śpiewaka i organistę w rzymskiej *Congregazione di Santa Cecilia*. Nie jesteśmy też pewni, czy to właśnie Frescobaldi kryje się pod wpisem *Girolimo organista*, dotyczącym zatrudnienia w kościele *Santa Maria in Trastevere* pomiędzy styczniem a majem 1604 roku. Prawdopodobnie poprzez działalność w *Accademia della Morte* młodziutki Frescobaldi zwrócił na siebie uwagę członków możnej, ferraryjskiej rodziny Bentivoglio: markiza Enzo oraz kardynała Guido. Guido dzięki koneksjom kardynała Pietra Aldobrandiniego zostaje zatrudniony na dworze Klemensa VIII w Rzymie. Od tego czasu losy Frescobaldiego, jednego z braci Piccininich, Girolama oraz kardynała Guida Bentivoglio zostaną mocno splecione. W maju 1607 roku kardynał Guido Bentivoglio zostaje mianowany tytularnym arcybiskupem Rodos, a w połowie czerwca zostaje oddelegowany na nuncjaturę apostolską na flandryjskim dworze infantki Izabeli hiszpańskiej i jej męża, austriackiego arcyksięcia Albrechta. Tam właśnie, swoją jedyną zagraniczną podróż wraz z lutnistą Girolamo Piccininim odbywa Frescobaldi. Podczas pobytu w Brukseli miał z pewnością okazję spotkać Peteera Corneta i Petera Philipsa, dwóch najwybitniejszych organistów na tamtejszym dworze. Flandria w tym czasie zatrudniała licznych muzyków z Włoch, Hiszpanii i Anglii, którzy uświetniali liczne spektakle muzyczne i uroczystości religijne. Krótki pobyt w Antwerpii w roku 1608, gdzie Frescobaldi udał się za aprobatą swojego patrona, zaowocował wydaniem w znanej oficynie Pierre'a Phalèse'a dedykowanej kardynałowi Guido Bentivoglio kolekcji pięciogłosowych madrygałów zawartych w *Il primo libro de madrigali*. W drodze powrotnej do Rzymu kompozytor wydaje w Mediolanie *Fantasie*, które ukazują się drukiem w połowie maja 1608 roku. Utwory te, prawdopodobnie w pewnej części zostały skomponowane wcześniej. Świadczy o tym dedykacja adresowana do księcia Regnano Francesca Borghesego, brata Pawła V, w której Frescobaldi pisze, iż podczas pobytu w Rzymie *pod protektorem najjaśniejszego Monsignora Bentivoglio, arcybiskupa Rodos, dane mu było słuchać przy*

dźwięku klawiszy wiele z tych muzycznych Fantazji, które teraz widnieją na kartach przesłanego druku⁹⁶. *Il primo libro delle Fantasie a quattro* wyraźnie nawiązujące do tradycji ricercarów komponowanych w ferraryjskim stylu kontrapunktycznym były wydane drukiem w systemie partyturowym charakterystycznym dla *stile antico*, stylu, który w późniejszych latach będzie określany jako *severe* (tłum. ciężki).

21 lipca 1608 roku, dzięki staraniom Enzo Bentivoglio, Girolamo Frescobaldi obejmuje posadę organisty w bazylice św. Piotra po słynnym organiście Ercole Pasquinim, który zostaje zwolniony bez podania przyczyny dwa miesiące wcześniej. Powrót Frescobaldiego do Rzymu zostaje poprzedzony smutną wiadomością o śmierci jego nauczyciela i mistrza Luzzasca Luzzaschiego, która miała miejsce we wrześniu 1607 roku. Po przybyciu do Rzymu pierwsze obowiązki organisty wykonuje w bazylice św. Piotra podczas nabożeństwa Nieszporów w wigilię Wszystkich Świętych, satysfakcjonując wszystkich obecnych i otrzymując same pochwały⁹⁷. Twierdzenie Libanoriego, iż sława Frescobaldiego przyciągnęła trzydziestotysięczny tłum, by wysłuchał jego gry podczas pierwszego nabożeństwa w Capella Giulia, jest zdaje się mocno przesadzone⁹⁸. Na początku swojej służby w Capella Giulia Frescobaldi był organistą niższej rangi, którego zadaniem było wykonywanie akompaniamentu basso continuo na pozytywie podczas nabożeństw. W odróżnieniu od Capella Pontifici, zespołu, który zwykle uświetniał uroczystości religijne w prywatnych apartamentach i kaplicach papieża, wykonując bardziej konserwatywne kompozycje a cappella, Capella Giulia zatrudniała zarówno śpiewaków jak i instrumentalistów, w tym instrumenty smyczkowe, dęte oraz instrumenty realizujące harmonicznie akompaniament (klawesyn, organy, lutnia), wykonując bardziej liberalne i awangardowe utwory w bocznych mniejszych kaplicach bazyliki. Szczodrze opłacana posada w Capella Giulia nie była jego jedynym zajęciem. Zajmował się pracą pedagogiczną oraz udzielał konsultacji. Komponował utwory o tematyce religijnej dla licznych rzymskich patrycjuszy. Często koncertował na klawesynie w prywatnych apartamentach prominentnych rzymskich kardynałów. Odbывał liczne podróże do wielu miast włoskich, by pozyskać nowych mecenasów swojego talentu. Niestety, były to często podróże bezskuteczne.

Długo oczekiwana, pozytywna odpowiedź będąca wynikiem żmudnych starań i zabiegów nadchodzi z dworu mantuańskiego. W negocjacjach tych pośredniczył śpiewak Paolo Facconi. Pozyskuje on dla dworu Ferdinanda Gonzagi (diuka Mantui) słynnego muzyka, który okazując zainteresowanie wysuwaną propozycją, stawia

⁹⁶ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research* (New York – London 1989) s. 185.

⁹⁷ F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi* (HUP, Cambridge, Massachusetts – London 1983) s. 33–34.

⁹⁸ F. Hammond, op.cit. s. 34.

wygórowane wymagania finansowe, przyjęte po długich oporach. To właśnie diukowi Ferdinandowi Gonzadze Frescobaldi dedykuje pierwszą księgę tocat, którą skomponował *laskawie zachęcany częstymi prośbami do doskonalenia tych dzieł*⁹⁹.

Dla Girolama Frescobaldiego rok 1615 jest wyjątkowym. Na przestrzeni kilku miesięcy zostają wydane drukiem jego dwa odmienne zbiory utworów. Nakładem rzymskiej oficyny Bartolomea Zannettiego ukazuje się zbiór kontrapunktycznych utworów pod nazwą *Recercari, et canzoni franceze fatte sopra diversi obblighi in partitura*. Dzieło to zostaje wydane notacją partyturową, która przejrzysto prezentuje sposób prowadzenia głosów, często stosując typową dla tego gatunku „białą” notację (*Notenbild*). Temu zbiorowi ricercarów skomponowanych w tradycji ferraryjskiej przeciwstawia się dwukrotnie drukowany pierwszy zbiór tocat, który w zdecydowany sposób kieruje się w stronę utworów swobodnych, często tanecznych, o charakterze quasi-improvizatorskim. Te utwory można określić jako instrumentalny odpowiednik zdefiniowanego przez Claudia Monteverdiego w 1605 roku stylu *seconda pratica*, w którym twórczość wokalna i instrumentalna opiera się w głównej mierze na użyciu *affetto*. Od Claudia Merula (styl wenecki) i w głównej mierze od Ercole Pasquiniego (styl neapolitański) przejmuje i rozwija do znacznie większych rozmiarów formę utworu, którą podporządkowuje szeregowi rosnących napięć, znajdujących swoje rozładowania w licznych kadencjach. Od swojego mistrza Luzzasco Luzzaschiego przejmuje śpiewność motywów (idiom ferraryjski, madrygałowy) oraz nawiązujące do bardziej ścisłego sposobu komponowania odcinki imitacyjne. Proste pochody harmoniczne na bazie których figuracje w drobnych wartościach stanowią element swobodny, wirtuozowski, będą wzorem dla sonat skrzypcowych Arcangelo Corellego¹⁰⁰.

Jego indywidualny styl, zdolności zarówno kompozytorskie jak i wykonawcze, sława i uznanie spowodowały, iż do Rzymu, by uczyć się od Frescobaldiego zaczęli napływać młodzi adepci sztuki muzycznej. Niektórzy z nich przebywali dziesiątki, a nawet setki kilometrów. Jednym z członków tego liczego grona był w roku 1637 młody organista z dworu wiedeńskiego Johann Jacob Froberger.

⁹⁹ F. Hammond *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research* (New York – London 1989) s. 186.

¹⁰⁰ Frescobaldi/Collins *Girolamo Frescobaldi: Partite & Toccate* wykonanie Pierre Hantaï, komentarz Dennis Collins, Astrée 1996 (E8839).

Johann Jacob Froberger¹⁰¹ urodzony w Stuttgarcie 18 maja 1616 roku¹⁰² był najmłodszym z pięciu synów z jedenaściorga rodzeństwa. Ochrzczony został na następny dzień po porodzie w wierze luterańskiej, która dominowała w księstwie Wirtembergii. To właśnie od swojego ojca Basiliusa (był śpiewakiem w zespole kaplicy książęcej, a od 1621 kapelmistrzem), od swoich starszych braci (wszyscy zajmowali się profesjonalnie muzyką, a czterech z sześciu było nadwornymi muzykami) jak i od licznych dworskich muzyków pobierał pierwsze nauki. Pewne jest, że pilnie studiował kontrapunkt i kompozycje u boku organisty stuttgarckiej katedry Johanna Ulricha Steigledera, dlatego w dość wyraźny sposób nawiązuje do jego dzieł w tematach swoich *ricercarów*¹⁰³. Tutaj poznaje młodziutką księżniczkę Sybillę, która zostanie jego ostatnią protektorką i która w liście pośmiertnym do ich wspólnego przyjaciela Constantjina Huygensa określi go słowami: *drogi, czcigodny, wierny i gorliwy Mistrz*¹⁰⁴. W tym czasie dwór w Stuttgarcie był ośrodkiem bogatego życia muzycznego za sprawą dużej liczby muzyków z całej Europy. Wykonywano tam muzykę w stylu włoskim, angielskim i francuskim. Styczność z różnymi tradycjami muzycznymi z pewnością miała duże znaczenie dla przyszłej twórczości kompozytora. W 1631 roku, gdy w Europie trwa wojna trzydziestoletnia, młodziutki Johann Jacob udaje się do Wiednia, by uzupełnić swoje wykształcenie, a *ze względu na piękny dyszkantowy głos*¹⁰⁵ zostaje przyjęty na dwór cesarski. Przybywa tam wraz ze szwedzkim ambasadorem. Dwór wiedeński był wówczas ośrodkiem szeroko otwartym na wpływy włoskie zarówno w sferach politycznych jak i przede wszystkim artystycznych. To właśnie dla cesarza Ferdynanda II Claudio Monteverdi komponuje *Ballo delle Ingrate*, jego następcy Ferdynandowi III ofiarowana zostaje *VIII księga Madrygałów*, a słynne *Selva Morale e Spirituale* cesarzowej Eleonorze. Rozmiłowany w muzyce dwór, faworyzując kompozytorów takich jak Cavalli, Carissimi, Cesti, na wielką skalę staje się „agenturą” włoskich artystów i włoskiego stylu. W takich okolicznościach całkiem naturalne wydaje się, iż młody i obiecujący chłopiec, obdarzony pięknym dyskantem szybko zostaje dostrzeżony i przez swoich protektorów wysłany na dalsze nauki. Otrzymuje cesarskie stypendium w wysokości 200 guldenów na studia w Rzymie u mistrza Girolamo Frescobaldiego,

¹⁰¹ H. Schott, hasło: *Johann Jacob Froberger*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. IX s. 282–286.

¹⁰² Data ta pojawia się w większości źródeł. Siegbert Rampe w nocie biograficznej zamieszczonej w przedmowie do *Froberger-New Edition of the Complete Works t.I* podaje jako datę urodzin 28/05. Rozbieżność ta wynika z użycia różnych kalendarzy. 18/05 to data kalendarza juliańskiego używanego w protestanckich Niemczech do 1700 r. Data podawana przez Rampe to data współcześnie używanego kalendarza gregoriańskiego, inne źródło podają datę urodzenia 19/05.

¹⁰³ H. Schott, hasło: *Johann Jacob Froberger*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. IX s. 282–286.

¹⁰⁴ Y. Ruggeri, *Froberger à Montbéliard*, [w:] *J.J.Froberger Musicien Européen*, s. 30 Klincksieck 1998.

¹⁰⁵ S. Rampe, Preface *Froberger New Edition of the Complete Works* Vol. 1 *Keyboard and organ works*. s. XXVI.

wówczas dominującej osobistości w dziedzinie muzyki na instrumenty klawiszowe, oraz by zapoznać się z dziełami Giacomo Carissimiego zwanego ojcem rzymskiej szkoły oratoryjnej. Według Margarete Reimann, warunkiem otrzymania stypendium na wyjazd do Rzymu była konwersja Frobergera na katolicyzm. Świadczy o tym sprawozdanie zredagowane przez Obersthofmeistera Ferdynanda III z dnia 22 czerwca 1637 roku, w którym poświadczono jest życzenie wyjazdu do Rzymu wyrażone przez młodego Frobergera. Dokument ten dotyczy również spotkań jakie Obersthofmeister odbywał z Johannesem Ganssem, jezuitą i spowiednikiem cesarza, oraz z włoskim księciem Federico Savellim, przyszłym następcą księcia Gonzagi na stanowisku ambasadora cesarskiego w Rzymie, podczas których poleca ojcu Gansowi, by czym prędzej postarał się o nawrócenie Frobergera na katolicyzm. Niestety nie został zachowany żaden dokument potwierdzający, iż Froberger przyjął wiarę katolicką. Z wszelkich poszlak najbardziej prawdopodobne jest, iż akt ów mógł nastąpić podczas jego pierwszego pobytu w Rzymie lub że muzyk nawrócił się tuż przed swoim wyjazdem do Rzymu będąc jeszcze w Wiedniu, o czym traktuje dopisek w w/w dokumencie iż ojciec Gans *natychmiast zastosował się do nakazu*¹⁰⁶.

Jego pierwszy, wielce prawdopodobny pobyt w Rzymie przypada na lata 1637–1641. Prawdopodobny dlatego, iż nie zachowały się do naszych czasów żadne współczesne świadectwa potwierdzające jego obecność w Wiecznym Mieście. Wszystkie biografie Frobergera wskazują, iż studiował on w Rzymie u Frescobaldiego między 30 września 1637 a 1 kwietnia 1641 roku – czyniąc to wyłącznie na podstawie faktu, iż jego nazwisko znika w tym okresie z dokumentów administracyjnych dworu cesarskiego. Odkrycia tego (w trakcie swoich badań nad kapelą cesarską¹⁰⁷) dokonał Ludwig von Köchel, niebędący jednym z biografów Frobergera, lecz autorem znanego katalogu Mozarta. Jedyne udokumentowane informacje wskazują Frobergera jako rezydenta w pałacu przy placu Navona, należącym do księcia Federica Savellego, krewnego ambasadora cesarskiego przy dworze papieskim. W dokumentach parafialnych zwanych *Stati d'anime* z okresu Wielkiego Postu roku 1640, podczas którego spisywano wiernych dopuszczonych do komunii, proboszcz kościoła San Biagio della Fossa umieszcza na kartach obecność niejakiego *signora Giovana Jacomo Tedesco*. Sam książę Federico Seveli, który był bezpośrednio związany z wysłaniem Frobergera do Rzymu pośredniczył nie tylko w przekazaniu zapłaty Frescobaldiemu, ale również w znalezieniu

¹⁰⁶ C. Annibaldi *Froberger à Rome: de l'artisanat frescobaldien aux secrets de composition de Kircher* [w:] J.J.Froberger *Musicien Européen*, s. 43 Klincksieck 1998.

¹⁰⁷ C. Annibaldi *Froberger à Rome: de l'artisanat frescobaldien aux secrets de composition de Kircher* [w:] J.J.Froberger *Musicien Européen*, s. 40 Klincksieck 1998.

zakwaterowania dla młodego Johanna. Według niego Froberger mógł zamieszkać u mistrza Frescobaldiego lub w pałacu cesarskiego ambasadora¹⁰⁸, a gdyby nie udało się tam znaleźć miejsca, u niego samego. Wiele wskazuje na to iż pierwszy pobyt Frobergera w Rzymie zakończył się w lecie roku 1640.

Po powrocie z Włoch w 1640 (lub 1641) roku osiada ponownie w Wiedniu, gdzie do 1645 roku pełni funkcję organisty na dworze Cesarza Ferdynanda III. Już wówczas Froberger był muzykiem dość dobrze znanym w środowisku. W latach 1645–1653 ponownie podejmuje kolejną serię podróży po Europie. Po raz kolejny jego drogi prowadzą do Rzymu, gdzie przybywa w listopadzie roku 1645, w dwa lata po śmierci Girolama Frescobaldiego.

Podróże te łączyły artystyczne występy z delikatnymi misjami dyplomatycznymi powierzonymi mu przez Cesarza. Nawiązuje bliskie kontakty z większością europejskich muzyków: Giacomo Carissimim, Louisem Couperinem, Ennemondem i Denisem Gaultierem, Jacquesem Championem de Chambonnièresem, Fleury Charlesem Sieur de Blancrocherem oraz z Matthiasem Weckmannem, z którym będzie łączyła go długoletnia przyjaźń rozpoczęta podczas „muzycznego pojedynku” na dworze w Dreźnie. Pomieszkuje kolejno we Florencji, Mantui, gdzie księciom Toskanni i Mantui demonstruje słynną maszynę do komponowania Athanasiusa Kirschera *arca musarithmica*, która miała komponować muzykę w pięciu stylach: recitativo, muzyka kościelna, fuga, taniec i muzyka instrumentalna. W 1649 roku na chwilę przybywa do Wiednia, by w marcu 1650 roku pojawić się w Brukseli a w maju tego samego roku w Utrechcie.

W 1652 roku przebywa w Paryżu co poświadcza opisowy tytuł gigue z Suity XIII opatrzony dopiskiem: *Gigue nommée la Rusée Mazariniq[ue]*¹⁰⁹ (w swobodnym tłumaczeniu: Podstęp Mazarina), jak również barwny opis koncertu, który zorganizowała grupa paryskich muzyków w kościele św. Jakuba przy klasztorze Jacobinów, by uhonorować przybycie *organisty w służbie Cesarza i Arcyksięcia Leopolda*, którego pisarz, poeta i *ojciec dziennikarstwa* Jean Loret opisuje słowami *Gruby Niemiec*. Koncert ten *godny bogów lub królów*¹¹⁰ odbywa się w dniu 26 września 1652 roku i wielu badaczy potwierdza iż chodzi tu o Johanna Jacoba Frobergera. W roku tym spotyka Louisa Couperina, któremu osobiście przedstawia swoje kompozycje. Zachwycony Couperin cytuje fragmenty jego *Toccaty I* i *Plaint faite à Londres pour passer la*

¹⁰⁸ C. Annibaldi *Froberger à Rome: de l'artisanat frescobaldien aux secrets de composition de Kircher* [w:] *J.J.Froberger Musicien Européen*, s. 43 Klincksieck 1998.

¹⁰⁹ Johann Jacob Froberger *New Edition of the Complete Works* vol. III.1 s. 44 red. Siegbert Rampe wyd. Bärenreiter Kassel 2002.

¹¹⁰ C. Massip, op. cit. s. 67.

mélancholie, laquelle se joue lentement avec discrétion w swoim *Prelude à l'imitation de Mr. Froberger*.

W drodze powrotnej do Wiednia Froberger odwiedza kolejne miasta: Heidelberg, Frankfurt nad Menem, Würzburg, oraz Norymbergę, by ponownie przybyć do Wiednia, gdzie w 1653 roku zostaje nadwornym organistą Cesarza, z którym podróżuje do Drezna i Ratyzbony wraz z całym dworem. Po śmierci Ferdynanda III w 1657 roku opuszcza Wiedeń, by kontynuować swe artystyczne podróże. Na koniec, w roku 1665 udaje się do Mayence, by ostatnie dni swojego życia spędzić na zamku Héricourt, dokąd przybywa w odpowiedzi na osobiste zaproszenie księżnej Sybilli de Würtemberg-Montbéliard, którą poznał na dworze w Stuttgarcie, będąc małym chłopcem. W manuskrypcie lokalnego kronikarza pastora Beurlina z 1880 roku znajdujemy krótką notatkę wklejoną pomiędzy dwie strony dokumentu o treści:

*Księżna Sybilla poprosiła na swój zamek w Héricourt słynnego muzyka Frobergera, mistrza cesarskiego chóru.*¹¹¹

Pomiędzy nimi zawiąże się szczególna relacja. Będąc prywatnym nauczycielem muzyki stanie się również jej oddanym przyjacielem i zaufanym powiernikiem. Księżna Sybilla wielokrotnie potwierdzała ich szczególną relację, określając Frobergera jako *przemilego, przypochlebnego*, ale też *skromnego człowieka, którego ludzie uwielbiali za doskonałe poczucie humoru*.¹¹²

Froberger umiera 6 maja 1667 roku na skutek ataku apopleksji. Okoliczności jego śmierci opisane są dokładnie w pisany łaciną dwustronicowym dokumencie przechowywanym obecnie w Montbéliard. Tekst ten został opublikowany w zbiorze *Observationum et curationum* z 1673 roku przez Jeana-Nicolasa Binningera¹¹³ zatytułowany *De morte subita rara* (*Wyjątkowo nagła śmierć*). Opis ten warto przytoczyć, gdyż wiele mówi nam o osobie tego wspaniałego muzyka.

Johann Jakob Froberger, który spośród wszystkich muzyków i organistów był zdecydowanie najsłynniejszym (...) Jako człowiek o zrównoważonym temperamentcie odmawiał liturgię godzin rano i po południu z najwyższą starannością. Miał w zwyczaju recytować je chodząc

¹¹¹ R. Yevs, *Froberger à Montbéliard*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998 s. 26, tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

¹¹² S. Rampe, Preface *Froberger New Edition of the Complete Works* Vol. 1 *Keyboard and organ works*. s. XXVIII.

¹¹³ Jean-Nicolas Binner (1628–1692) był doktorem nauk medycznych i profesorem w gimnazjum w Montbéliard; był również w służbie Sybilli de Wurtemberg. Pośród chorych, którymi się opiekował i opisał w swej książce, znajduje się przypadek Johanna Jakuba Frobergera.

i wyjątkowo nie lubił, kiedy mu w tym ktokolwiek przeszkadzał. Z chęcią powtarzał: „czuwajcie i módlcie się, gdyż nie znacie godziny”, (osobiście usłyszałem te słowa z jego ust ze sto razy). Rankiem 6 maja 1667, w zamku Héricourt, gdzie mieszkał u boku Jej Szlachetnej Mości Sybilli, wdowie po Hrabim de Würtemberg i Teck i P.M., mojej dobrej Pani, wskazał z wyjątkową pokorą co chciałby, aby uczyniono po jego śmierci, co miało zostać przekazane służbie, księdzu i pozostałym. Sprecyzował, że chciałby zostać pochowany w kościele w Banvillier, położonym pomiędzy Belfort i Héricourt, obok ołtarza w kierunku którego wydaje się, że obraz Ukrzyżowanego kieruje swój wzrok. Co też Pan opowiada! Wypomniła mu Jej Szlachetna Mość. Odpowiedział jej, że lepiej być przygotowanym niż zostać zaskoczonym. W trakcie obiadu uskarżał się na lekkie bóle głowy. Po obiedzie grał w karty ze służbą, nie dla wygranej, lecz dla zabicia czasu, spędził w ten wesoły sposób jedną lub dwie godziny. Około trzeciej po południu opuszcza swoich towarzyszy, udaje się do refektarza, gdzie jak to miał w zwyczaju, recytował liturgię godzin przechadzając się. Nagle wymknęły mu się te słowa: „Wie wird mir so Selkamb!” Ach jakże dziwny jest mój los! Natychmiast po tym udaje się do okna i padając na kolana z oczami zwróconymi ku niebu i ze złączonymi dłońmi wznosi okrzyk: “O Herr Jesu! O Herr Jesu!” Panie Jezu! Panie Jezu! Tak jak to potwierdzają zaufani świadkowie, którzy widzieli go i słyszeli, ciało jego przechyliło się na prawą stronę i upadł całym swoim ciężarem uderzony apopleksją, z powodu kataru, który go dusił, umarł natychmiast, bez najmniejszych konwulsji. Przybyło po mnie na szybkim koniu, jednak Lekarz przybył po śmierci! W przypadku tak nagłym, gdyby istniała jakaś nadzieja na przywrócenie go do życia, potrząsano by ciałem na wszystkie strony, otwarto by żyły, wprowadzono olej bursztynowy, natychmiast podano by środki wykrztuśne na bazie ciemiernika białego z kastoreum a na ogoloną głowę postawiono by rozgrzaną manierkę. Jednak nie jest w mocy człowieka obudzić zmarłego. Spoczywa tam, gdzie sobie życzył, pochowany z największymi honorami, przykryty kamienną płytą wygrawerowaną złotymi literami (które ułożono ku jego czci).¹¹⁴

¹¹⁴ Y. Ruggeri, *Froberger à Montbéliard*, [w:] J.J.Froberger *Musicien Européen*, s. 27 Klincksieck 1998, tłumaczenie: Aleksandra Wojda.

Szczególnie osobisty charakter ma wzruszający opis śmierci Frobergera, który w liście do ich wspólnego przyjaciela Constantijna Huygens'a z dnia 25 czerwca 1667 roku przytacza księżna Sybilla:

(...) Niech Bóg wybaczy mi, że jestem niestety tylko małym uczniem bez znaczenia, opuszczonym przez swego drogiego, czcigodnego, wiernego i gorliwego Mistrza Joh. Jakoba Frobergera, organistę na dworze cesarskim, który nie dalej jak siedem tygodni temu, pewnego wieczoru po godzinie piątej, podczas niesporów, został uderzony przez Boga silnym udarem; z trudem odzyskał oddech, a następnie nie poruszając członkami, usnął powoli. Modłę się do Boga, z nadzieją, że zasnął w pokoju, gdyż Pan udzielił mu jeszcze łaski aby ukląkł i błagał na głos: „Jezu, Jezu udziel mi swojej łaski!”, po czym upadł wywrócony i wszyscy zaczęli biegać po zamku w poszukiwaniu jakiegokolwiek przedmiotu, który mógłby go uratować; jednakże nikt nie mógł mu pomóc; ja sama byłam przy tym obecna. Niech Bóg obudzi go w radości i niech pozwoli nam spotkać się w niebiańskim chórze anielskim. Dzień przed śmiercią przyniósł mi złotą monetę, owinął ją i napisał, aby po jego śmierci przekazać ją proboszczowi parafii, w której pragnął zostać pochowany i poprosił mnie, abym przekazała ją z wszelką starannością na pogrzebanie go w kościele w Bavilliers oraz na jałmużnę dla biednych; każdemu ze sług z mojego zamku, w którym przebywał, coś zostawił; poprosił mnie, abym to przekazała i ponieważ mu to obiecałam i niestety okazja się nadarzyła, wykonałam wszystko wedle jego życzeń i mam zamiar je wypełniać nadal; uważam to za naturalne, skoro znajdował się on na obczyźnie, nie miał nikogo bliskiego, i tylko dla mnie został tu aż do swojej śmierci, jedynie po to, by mnie nauczać. Mistrz wierny i gorliwy. Oddał mi szerokie i cenne usługi i nigdy nie żałował swego trudu, mimo iż nigdy nie uzyskał ode mnie wielkich korzyści, a raczej musiał wykazywać się wielką cierpliwością, i zapewne nie było rzeczą najprzyjemniejszą dla osoby tej wartości obcowanie z takimi ludźmi i żyć w miejscu, w którym nie znano się na jego talencie. Zrobił to ponieważ miałam na to ochotę i dawało mi to największą radość. Tak bardzo pragnęłabym kontynuować swoją naukę aby lepiej poznać jego sztukę... Ale niestety, teraz kiedy odszedł, nic już tego nie zmieni. Byłam mu winna zorganizowanie godnego pogrzebu, najlepszego z możliwych; miał on miejsce w piątek 10 maja. Byli na nim obecni, za zgodą

mojego szwagra, jego najlepsi słudzy oraz dobrzy przyjaciele z Montbéliard – ponieważ jego poczucie humoru przyprawiało mu sympatię u ludzi, nawet jeżeli nie rozumieli jego sztuki. Przeciwnicy, zawsze nieuniknieni, myśleli, że to za wiele dla kogoś kto odrzucił naszą religię. Różne plotki krążyły jeszcze na jego temat, ale to mnie nie porusza, słyszę to co chcę usłyszeć, gdyż jego niezwykły talent i poświęcenie, z jakim mi służył, zasługują na to, aby towarzyszyć mu uroczyste do ostatecznego miejsca spoczynku; bez względu na całe dobro jakiego osobiście od niego doznałam, mogę z pewnością potwierdzić, że był dobrym chrześcijaninem i prowadził godne życie. Przeżyłam wiele cierpienia i nie jestem szczęśliwą dziedziczką. Pragnęłabym, aby moje serce i moje oczy zgasły na myśl o tym co jego śmierć uśmierciła we mnie. Wiem, Rycerzu, że wy również będziecie odczuwali ból, gdyż mieliście w nim cennego przyjaciela, co wywnioskowałam z lektury waszego listu, on szanował was bardzo; dlatego podjęłam się napisania do pana tego listu i opisanie w szczegółach jego odejścia z tego świata. Mam nadzieję, że nie uznacie tego za coś złego, skoro i ja jestem osobiście namiętnym miłośnikiem tej szlachetnej muzyki, której uważam pana za protektora. Pozostaję, Rycerzu, waszą przywiązaną sługą.¹¹⁵

Urodzony w Wirtembergii jako luteranin, umiera jako gorliwy katolik. Stanowi to bardzo znaczący skrót w opisie tak burzliwego życia. Jego bardzo osobisty styl kompozytorski został ukształtowany przede wszystkim dzięki licznym wpływom osób z którymi zetknął się na drodze swojego życia. Stanowi niejako harmonijną syntezę niemieckiego, włoskiego, francuskiego i angielskiego stylu, będąc istotną postacią w długim szeregu klawesynistów i organistów, których zwieńczeniem jest postać Johanna Sebastiana Bacha. Froberger był silnie naznaczony piętnem czasów, w których przyszło mu żyć, a jego dzieła odzwierciedlają niepewność i trwogę wojny trzydziestoletniej. Był świadkiem dyktatury Cromwella, przebywając w Londynie, niepokoju czasów Paryskiej Frondy, goszcząc na dworze Ludwika XIV. Nie uniknął bycia świadkiem epoki szczególnie trudnej i często tragicznej również dla niego samego. W roku 1637 w wyniku epidemii traci obojga rodziców i jedną z sióstr. Dwukrotnie zostaje napadnięty i ograbiony: pierwszy raz w 1650 roku w drodze z Brukseli do Leuven przez lotaryńskich żołnierzy, drugi raz przez piratów w drodze pomiędzy Calais a Dover

¹¹⁵Y. Ruggeri, *Froberger à Montbéliard*, [w:] *J.J.Froberger Musicien Européen*, s. 28-29 Klincksieck 1998 tłumaczenie: Aleksandra Wojda,

w roku 1652. Mówi o tym komentarz, który zachował się w manuskrypcie (Manuskrypt XIV 725) odnalezionym w bibliotece Klasztoru Franciszkanów Zakonu Braci Mniejszych w Wiedniu, do Suity XXX, której pierwsza część opatrzona tytułem: *Plaint faite à Londres pour passer la mélancholie, laquelle se joue lentement avec discrétion*. (Lamentacja uczyniona w Londynie, aby przetrwać melancholię, którą należy grać powoli i swobodnie) stanowi kolejny dowód na obecność Frobergera w Londynie.

W czasie pobytu Johanna Jacoba Frobergera w Rzymie rozwija się twórczość **Michelangelo Rossiego**¹¹⁶, którego uważano za kontynuatora twórczości Girolama Frescobaldiego. Niektórzy głoszą opinię, iż był to jego *najlepszy i najbardziej utalentowany uczeń*¹¹⁷.

Urodził się w Genui około 1602 roku (dokładna data nie jest znana). Tam też pobierał pierwsze nauki, prawdopodobnie u swojego wuja Lelio, który piastował stanowisko organisty w katedrze St. Lorezno. W roku 1620 młody Rossi obejmuje stanowisko jego asystenta. Przypuszcza się, iż studiował również u Simone Molinaro, którego oficyna wydała drukiem madrygały Gesualda da Venosy w 1613 roku. Najbardziej przejrzyste udokumentowane są trzy okresy jego pobytu w Rzymie, które zaważyły na jego przyszłych losach i wywarły duży wpływ na jego styl kompozytorski.

Do Wiecznego Miasta przybywa około 1622 roku. Na lata 1624–1629 przypada pierwszy okres jego pobytu w Rzymie, kiedy to jako skrzypek zostaje przyjęty na dwór kardynała Maurizio Sabaudiego, któremu często towarzyszy w podróżach po Italii. Na krótki czas około 1629 roku zatrzymuje się w Turynie wraz z madrygalistą Sigismondo d'India oraz poetą Fulvio Testim. W tym okresie w twórczości Rossiego dominują kompozycje wokalne, w większości madrygały skomponowane pod wpływem towarzyszy podróży. Nagle (powód nie jest dokładnie znany, a przypuszcza się że w niesławie) opuszcza dwór swojego mecenasa. W jego drugim okresie pobytu w Rzymie w latach 1630–1633 Rossi służy na dworze księcia Taddeo Barberiniego, bratanka papieża Urbana VIII, gubernatora dzielnicy Borgo i kapitana generalnego wojsk papieskich. Od marca 1630 do grudnia 1632 roku piastuje stanowisko organisty

¹¹⁶ C. Moore, hasło: *Michelangelo Rossi*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red, Stalney Sadie, vol. XXI s. 728–731.

¹¹⁷ Fr. J. Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, (Paris: Firmin Didot Frères 1866) Vol. 7 s. 316 <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/90947> data dostępu: 23/05/2016.

w kościele S. Luigi dei Francesi, jednocześnie będąc głównym skrzypkiem przykościelnego zespołu muzyków. W czasie karnawału w roku 1633 Rossi pojawia się w rydwanie podwieszonym pod sceną jako postać boga Apolla w ostatnim akcie swojej opery *Erminia sul Giordano* rozrzucając kwiaty (symbol natchnienia, które Apollo według antycznych mitów zsyłał z Parnasu). W 1634 roku na rozkaz Antonia Barberiniego opuszcza Rzym, by z orszakiem Giulio Mazzariniego¹¹⁸ udać się do Paryża. W drodze do Francji porzuca dwór Mazzariniego, by wstąpić na dwór Francesca I d'Este. Podczas swojej służby na dworze w Modenie w latach 1634–1638 Michelangelo komponuje operę *Andromeda* dla dworu ferrarjskiego. Zostaje ona wystawiona w roku 1638 i od tego momentu przez przeszło dziesięć lat nie wiemy nic na temat jego działalności. Ponownie nazwisko Rossiego w księstwie rzymskim pojawia się w rejestrach parafii SS. Apostoli w roku 1649. W tym trzecim okresie rezyduje w pałacu *Doria Pamphili* Camillo Pamphiliego, gdzie pozostaje aż do śmierci papieża Innocentego X (Pamphiliego) w roku 1655. Ostatnie miesiące swojego życia Rossi spędza w domu Thimoteo Ximenesa na Strada Gregoriana, prawdopodobnie ze swoją żoną i dziećmi.

Dziś Michelangelo Rossi znany jest przede wszystkim ze swojej spuścizny kompozytorskiej przeznaczonej na instrumenty klawiszowe (*Toccate e correnti*). Mało kto kojarzy tego wybitnego kompozytora z wirtuozowską i wielce wyrafinowaną grą na skrzypcach. W czasach, w których żył, znany był bardziej pod pseudonimem *Michel Angelo del violino*. Świadczy o tym również wpis w rzymskim rejestrze pochówków z 7 lipca 1656, który określa go mianem *eccellente nell'arte della musica e particolarmente nel sonar il violino*¹¹⁹ (tłum. autora: *znakomity w sztukach muzycznych, a w szczególności w grze na skrzypcach*). Zamieszczony poniżej opis niespotykanego kunsztu skrzypcowego Rossiego dotyczy prywatnego koncertu, który został wykonany dla Athanasiusa Kirchera w 1653 roku, podczas którego Rossiemu towarzyszyli skrzypek Salvator Mazzela oraz lutnista Lelio Colista. Komenatarz ten Athanasius Kircher umieścił w swoim dziele *Itinerarium exstaticum* z 1671 roku:

*Niemożliwym prawie jest opisanie tego, jak wielce wzruszenia duszy
powodowane były niezwykłym zestawieniem melodii diatonicznych,*

¹¹⁸ Giulio Raimondo Mazzarini był już w tym czasie nuncjuszem papieskim we Francji. W roku 1639 przeszedł na służbę francuską przyjmując imię Jules Mazarin. Sprawował wiele zaszczytnych funkcji: był następcą kardynała de Richelieu, sprawował władzę w czasie regencji Anny Austriaczki i małoletności jej syna Ludwika XIV. Jego aktywna i zdeterminowana polityka międzynarodowa doprowadziła do umocnienia władzy absolutnej króla, co zapewne było wynikiem jego podstępnych zabiegów. Jemu dedykuje Froberger *Gigue* z XIII Suity.

¹¹⁹ op. cit. Rossi/Drescher *Michelangelo Rossi: Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo* wykonanie Jörg-Andreas Bötticher komentarz Thomas Drescher Alpha Production 2004 (Alpha 077).

chromatycznych i enharmonicznych. Zrazu grajkowie kołysali zmysły słuchaczy wprowadzając ich jakoby w półsen, grając pochód długich nut opadających przez oktawę. Następnie chcąc ich na powrót przebudzić, grali figurę wznoszącą się, jakby chcieli poderwać ich z głębokiego snu. Kiedy dotykali strun lekkimi, delikatnymi pociągnięciami smyczka, wydawało się, jakby w sercach ożywały weselsze duchy. Później, raz jeszcze, grając smutne, powolne pomruki, wzbudzali w słuchaczach nieopisaną melancholię i płacziwy nastrój: pomyśleć by można, że ogląda się jakąś tragedię. Ale nagle, stopniowo wprowadzając więcej ruchu i ożywczności, przechodzili od smutku do gęstszej, intensywniejszej, silniejszej chromatyki, tak że prawie poczułem się, jak gdyby zaraz miała ogarnąć mnie jakaś szalona furia. Natychmiast potem, jakbyśmy już mieli dalej wspólnie iść, przygotowali moją rozentuzjasmowaną, rozszalałą duszę do boju, aby w końcu, gdy cała walka już ustanie, rozpalić w niej wewnętrzny entuzjizm, bliski współczucia, boskiego uwielbienia i pogardy dla wszystkiego co ziemskie – wprowadzić mnie w stan pełnej wdzięczności i szlachetności. Pewien jestem całkowicie, że bohaterowie Antyku – Orfeusz, Terpander i inni wielcy starożytni muzycy – nigdy nie stworzyli takiego dzieła.¹²⁰

W tym niezwykłym opisie, który został opublikowany po raz pierwszy w 1656 roku Athanasius Kircher przedstawia indywidualne cechy Rossiego jako wykonawcy obdarzonego niespotykanym wręcz kunsztem interpretacji. Z pewnością wiele cech jego złożonej osobowości i nadzwyczajnej wrażliwości możemy odnaleźć w jego utworach przeznaczonych na instrumenty klawiszowe: wirtuozostwo, dramaturgia, silne akcenty emocjonalne, nagłe zwroty harmoniczne, niespotykane dotąd pasaże i figury nadające tym kompozycjom szczególne znaczenie stawiają jednocześnie kompozytora w gronie najwybitniejszych.

Twórczość Rossiego na instrumenty klawiszowe jest dla nas szczególnie istotna, gdyż wielu wykonawców i historyków muzyki uważa ją za dopełnienie zmian, które zapoczątkował wcześniej Girolamo Frescobaldi. Sam fakt, iż dzieła Rossiego były drukowane w tej samej oficynie wydawniczej Nicolò Borbone, niemalże w tym samym czasie, a strony tytułowe są wręcz w bardzo podobny sposób zdobione, stawiają go w jednym rzędzie z Frescobaldim jako równorzędnym mu kompozytorem. Manfred

¹²⁰ Rossi/Drescher *Michelangelo Rossi: Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo* wykonanie Jörg-Andreas Bötticher komentarz Thomas Drescher Alpha Production 2004 (Alpha 077) [w]: *Iter ecstaticum*, wydanie trzecie, 1671, tłumaczenie: Sebastian Ostapczuk.

Bukofzer umieszcza go wśród kompozytorów, którzy wręcz kontynuowali spuściznę Frescobaldiego.¹²¹ Rossi podobnie jak Frescobaldi żywił głębokie zainteresowanie twórczością wokalną, której dominujący wówczas styl *La nuove musiche* zapoczątkowany przez Cameratę Florencką odzwierciedla się w jego kompozycjach madrygałowych. Narzuca się tym samym oczywiste powiązanie z twórczością manierystów: ferraryjskiego Luzzasco Luzzaschiego (madrygał), neapolitańskiego Gesualda da Venosy (harmonika) i florenckiego Sigismondo d'India (polifonia). W jego kompozycjach operowych – gatunku, który co dopiero rozkwita – odnaleźć można zainteresowanie nową sztuką i fascynację twórczością Claudio Monteverdiego. Dwie opery Rossiego: *Erminia sul Giordano* skomponowana w roku 1633 i wydana drukiem w Rzymie w 1637 roku oraz *Andromeda* skomponowana dla dworu ferraryjskiego w 1638 roku i tamże wykonana w karnawale z okazji przybycia legata papieskiego Ciriaco Rocci oraz z okazji zaślubin księcia Cornelio Bentivoglio z Constanzą Sforza, są próbami dorównania kroku w modzie, która dopiero zaczyna nabierać konkretnych kształtów. Warto zauważyć iż jeden z zaginionych utworów Claudia Monteverdiego *Favola in musica Andromeda* nosi ten sam tytuł co jedna z dwóch oper Rossiego. Niestety obydwie nie zachowały się do naszych czasów. Znamy jedynie przekazy o ich istnieniu z listów Monteverdiego (data premiery w roku 1619) oraz z zachowanego drukiem libretta autorstwa Ascanio Pio z obszernym komentarzem ferraryjskiego literata Ignazio Trottiego (wydane w oficynie Francesco Suzziego w roku 1639). W latach trzydziestych XVII stulecia forma madrygału polifonicznego w twórczości kompozytorów powoli zostawała wypierana przez monodię akompaniowaną, forma opery dopiero nabierała rozmachu, natomiast forma toccaty była u szczytu swojego rozkwitu za sprawą przede wszystkim Girolama Frescobaldiego.

Jeśli Évrard Titon du Tillet¹²² twierdzi, iż **Louis Couperin**¹²³, zmarł w wieku 35 lat, oznaczałoby to, że urodził się w roku 1626. Niestety w ewidencji parafii Chaumes, miejscowości z której pochodził Louis, brakuje metryk chrzcielnych z tego roku.

¹²¹ Manfred F. Bukofzer, *Muzyka w okresie baroku* PWM 1947, s. 197.

¹²² Francuski literat, faworyt Ludwika XIV, architekt, konstruktor, *mâitre de hôtel* na dworze księżnej Burgundii. Żył w latach 1677–1762. Zasłynął w elitarnych kręgach paryskiej arystokracji dzięki anegdotom o życiu dworu i licznych muzykach Francji, które publikował w *Le Parnasse François*.

¹²³ D. Fuller, hasło: *Couperin Louis* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. VI s. 580–584.

Pochodzący z licznej rodziny Couperinów był wraz z François jednym z najwybitniejszych instrumentalistów swoich czasów i pierwszym powszechnie znanym kompozytorem o tym nazwisku. Grał na klawesynie, organach, skrzypcach i violach.

Wszystko, co wiadomo o jego pierwszych dwudziestu trzech latach życia ogranicza się do kilku dokumentów. W 1639 roku został ojcem chrzestnym u swego kuzyna, dwa razy pojawia się jako świadek u notariusza w roku 1641 opisany jako urzędnik mieszkający w Chaumes. Trzeci, niekompletny dokument z jego podpisem pochodzi z tego samego roku. W 1645 roku nadal jest urzędnikiem żyjącym w Chaumes, ale w styczniu 1646 roku pełnił swe funkcje w Beauvoir oddalonym od Chaumes o kilka kilometrów. Być może myślał w tym czasie o poświęceniu się karierze prawniczej.

O jego nauce muzyki nie wiemy nic, poza tym, co wywnioskować można z jego życia i dzieł późniejszych. Jego dzieła organowe świadczą o znajomości kontrapunktu, jednakże nie wszystkie z nich są wysokiej jakości. Jego *Duretez* z 1650 roku świadczą z pewnością o znajomości dzieł Girolamo Frescobaldiego, które zostały wydane na początku XVII wieku we Włoszech (*VIII Toccata di durezza e ligature*). Dzieła Couperina znalazły się w manuskrypcie *Bauyn* wraz z kompozycjami innych kompozytorów m.in. Girolamo Frescobaldiego i Johanna Jacoba Frobergera.

Powszechnie znaną anegdotą z życia młodego Louis Couperina jest spontaniczny koncert, który wraz z kilkoma przyjaciółmi (wśród nich byli jego bracia Charles i François) wykonał w dniu imienin słynnego Jacquesa Championa Chambonnièresa w jego zamku¹²⁴. Sam jubilat wraz ze zgromadzonymi na uroczystości gośćmi był mocno zaskoczony wysokim poziomem kompozycji, jak i kunsztem wykonania. Zaprosiwszy grupę muzyków do środka Chambonnières zapytał, kto skomponował *airs*, które przed chwilą usłyszał. Jeden z muzyków powiedział, że to kompozycje Louisa Couperina. Chambonnières natychmiast wyraził swój zachwyt i podziw oraz zachęcił wszystkich wykonawców by dołączyli do stołu. Chambonnières stwierdził publicznie, iż taki muzyk jak Louis nie może zostać na prowincji i musi natychmiast i bez skrupułów udać się z nim do Paryża, na co Louis przystał z radością.¹²⁵ W ten sposób Louis Couperin został zaprezentowany na dworze, mile przyjęty i szybko doceniony. Czy anegdota ta jest prawdziwa, zważywszy że jej autor Évrard Tilton du Tillet urodził się prawie 25 lat później? Pełna szczegółów relacja, może być uznana za wiarygodną, gdyż w prosty

¹²⁴ Louis Couperin, *Pièces de Clavecin – The Complete Harpsichord Works*, wykonanie: Richard Egarr, komentarz: Richard Egarr, Harmonia Mundi 2011 (HMU907511.14).

¹²⁵ L.Couperin/C. Romijn, *Harpsichord Suites, Pavane* wykonanie Jacques Ogg, komentarz Clemens Romijn, Globe 1991 (GLO 5052).

sposób wyjaśnia jak młody, nieznany nikomu wiejski chłopiec rozpoczyna oszałamiającą karierę w wielkim świecie¹²⁶. Le Gallois¹²⁷ opisując muzyków jako *chefs de secte* (szefów mafii) wspomina, iż gra Louisa poruszała ucho, natomiast talent Chambonnièresa poruszał serca. Pomimo iż obaj Panowie byli skrajnie różnych charakterów to w *sztuce, którą uprawiali nie mieli sobie równych*.¹²⁸

Kolejne kompozycje organowe pochodzą z połowy XVII wieku. Najwcześniejszy utwór skomponowany w Paryżu pochodzi z 12 sierpnia i 15 października 1651 roku, co sugeruje iż Louis Couperin do tego czasu przebywał wciąż w Chaumes. Jego sygnatura na umowie małżeństwa siostry Anny sugeruje, iż 2 maja tego samego roku nie opuścił jeszcze swoich rodzinnych stron. Dopiero znane nam relacje z innych źródeł dotyczące spotkania z Johannem Jacobem Frobergerem w Paryżu około 1651 roku i 1652 roku, a potwierdzają to również cytaty fragmentów jego utworów w kompozycjach Louisa, dają dowód na pobyt Couperina w Paryżu. Powołanie go na organistę kościoła St. Gervais jest datowane na 9 kwietnia 1653 roku. W dniu 22 października 1655 roku w Chaume został ojcemem chrzestnym jego siostrzeńca. Od lipca do października roku 1656 i ponownie w listopadzie roku 1658 kursuje pomiędzy Paryżem a Meudon, gdzie został zatrudniony przez dyplomatę i polityka Abela Serviena. Prawdopodobnie po nominacji na organistę kościoła pod wezwaniem Świętego Gerwazego Louis Couperin dołącza do zespołu muzyków królewskich jako *ordinaire de la musique de la chambre* grając na violi sopranowej. Wkrótce uczestniczyć będzie w wystawieniach baletów *Psyché* (1656), *L'amour malade* i *Les plaisirs troublés* (1657) oraz *La raillerie* (1659). Według Titona du Tillet, posada ta została naprędce utworzona po tym, jak Louis Couperin lojalnie odmówił zastąpienia swojego mentora Chambonnièresa na stanowisku *joueur d'Espinette*. Powodem zwolnienia był brak umiejętności grania basu cyfrowanego (sic!). W dowód uznania dla lojalności Louisa Couperina pozwolono mu okazyjnie grać na organach w kaplicy królewskiej. Jesienią roku 1659 podróżuje również z dworem do Tuluzi.

Dwa dni przed śmiercią Louis Couperin spisał wszystkie własności, łącznie z rękopisami kompozycji i przekazał je swoim braciom, z którymi mieszkał w pokojach przeznaczonych dla organistów kościoła St. Gervais. Rzeczy codziennego użytku, bardziej uciążliwe niż opłacalne – jak sam twierdził – wystawiono na sprzedaż. Jedynie rękopisy jego kompozycji zostały rozdzielone pomiędzy jego braci Charlesa

¹²⁶ D. Moroney *Pièces de Clavecin*, wyd. L'Oiseau-Lyre, red. Paul Brunold/Davitt Moroney, OL 58, Monaco 2004 s. 15.

¹²⁷ Literat, bywalec dworu, żył w czasach Louis Couperina.

¹²⁸ L. Couperin/C. Romijn, *Harpsichord Suites, Pavane* wykonanie Jacques Ogg, komentarz Clemens Romijn, Globe 1991 (GLO 5052).

i François, a do niektórych sporządzono osobne dokumenty stwierdzające prawo do ich współużytkowania. Charles dostrzegając w spuściźnie swojego brata ogromną wartość, postanowił zatrzymać większość z nich, a swojemu kuzynowi François obiecał dostarczyć ich kopie. W wielu przypadkach zobowiązał się do udostępnienia swojemu kuzynowi wszystkich oryginałów, by mógł je do woli skopiować. Umiera w Paryżu 29 sierpnia 1661 roku.

Jean Henry d'Anglebert¹²⁹, francuski kompozytor, klawesynista i organista urodził się 1 kwietnia 1629 roku w Bar-Le-Duc, a zmarł w Paryżu 23 kwietnia 1691 roku. Właściwe nazwisko rodziny to Henry, jednak tradycyjnie posługiwano się zawołaniem Anglebert. O jego muzycznym wykształceniu, jak i okolicznościach przeprowadzki do Paryża, nie wiadomo nic. Popularna opinia, że był on uczniem Chambonnières, nie jest poparta żadną dokumentacją, przez co jest dość wątpliwa. Udokumentowaną zaś jest ich przyjaźń, bowiem jedna z kompozycji nosi tytuł *Tombeau de Mr. de Chambonnières* i dedykowana jest jego pamięci. Manuskrypt klawesynowy z kolekcji Guya Oldhama zawierający utwory z lat 1650-59 z autografami wstępów d'Angleberta i Louisa Couperina, oraz prawdopodobnie również Chambonnières pokazuje, że d'Anglebert był w ścisłym związku z czołowymi członkami francuskiej szkoły klawesynowej.

Pierwszy dokument traktujący o jego pobycie w Paryżu, to akt ślubu z 11 października 1659 roku, który zawarł z Magdelaine Champagne, szwagierką złotnika i organisty François Roberdaya. W dokumencie tym określony jest mieszczańinem paryskim; co sugeruje, iż był znaczącym już wtedy członkiem społeczności.

Jego pierwszy zawodowy angaż to posada organisty u Jakobinów na rue Saint-Honore, gdzie zatrudniony był od momentu rozpoczęcia budowy nowych organów przez Etiena Enocq'a w roku 1660. W tym czasie był również pośród tych, którzy dostarczyli Roberdayowi tematy dla jego organowych *Fuges et Caprices*.

W sierpniu 1660 roku zakupił prawa do gry na klawesynie dla księcia Orleanu, brata Ludwika XIV, które wcześniej przysługiwało Henry'emu du Mont. Stanowisko to utrzymywał aż do roku 1689. Na dworze nawiązuje znajomość

¹²⁹ D. Ledbetter, hasło: *d'Anglebert, Jean-Henry* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, drugie wydanie, red. Stanley Sadie, vol. VI s. 919–920.

z Lullym, która przeradza się w przyjaźń i potwierdzona jest faktem, iż 26 marca 1662 roku został ojcem chrzestnym jego pierworodnego syna Jeana Baptisty.

Pod koniec tego roku d'Anglebert formalnie wszedł w służbę królewską przez zakupienie posady klawesynisty od zniechęconego Chambonnières z warunkiem, że Chambonnières utrzymywał tytuł, a d'Anglebert pełnił obowiązki. W ten sposób osiągnął tytuł *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin*, muzyka, klawesynisty kaplicy królewskiej. Za zasługi król mianował jego dwunastoletniego syna Jeana Baptistę na stanowisko muzyka dworskiego. Jean Baptist utrzymał tę posadę do śmierci w 1735 roku. d'Anglebert od roku 1682 był również na służbie u Dauphine Marie-Anne de Bavière, księżniczki Burgundii. Jego działalność jako organisty jest reprezentowana przez pięć fug, w których temat Louisa Couperina opracowany został w różnych metrach, np. jako *ricercare* czy *canzona* (podobnie jak w *Kunst der Fuge* Bacha, są one w tonacji d-moll) oraz quator z trzema tematami pochodzącymi z *Kyrie Cunctipotens*, granymi na trzech manualach i pedale. Owe kompozytorskie zabiegi pokazują mistrzostwo wyrazistego kontrapunktu, który jest podstawą wszystkich jego dzieł. Działalność d'Angleberta na polu muzyki dworskiej i podziw dla Lully'ego widoczne są w klawesynowych transkrypcjach jego scenicznych utworów. Należą one do najlepszych przykładów aranżacji, rozszerzając repertuar klawesynowy oraz wzbogacając fakturę klawesynową. Dzieła Lully'ego musiały być mu bardzo dobrze znane, jako grającemu continuo czy też uczestnikowi akcji scenicznej, na przykład w *Mascarade de Versailles*, gdzie występował razem z innymi muzykami, i której uwertura znajduje się pośród dzieł transkrybowanych (18 stycznia 1668 roku). Jego dziełem życia jest zbiór utworów *Pièces de clavecin* wydany w 1689 roku w Paryżu, jedna z najpiękniej udekorowanych i grawerowanych spośród ksiąg klawesynowych wydanych w tym czasie. Pewnie też i dlatego tak wiele oryginałów dotrwało do naszych czasów. W publikacji tych ksiąg pomogło z pewnością wsparcie finansowe dworu królewskiego, gdyż cały zbiór d'Anglebert dedykował księżniczce de Conti, prawomocnej córce Ludwika XIV i Melle de la Vallière. Utalentowana klawesynistka została wkrótce ulubienicą François Couperina, który przejął po d'Anglebertcie obowiązki nauczyciela. Inny oryginalny manuskrypt z utworami Jeana-Henry'ego to manuskrypt o numerze Rés.89ter. Wśród utworów, które zostały również wydane drukiem w *Pièces de clavecin* znajdziemy również kompozycje, będące aranżacjami utworów znanych francuskich lutnistów: René Messangeau, Denisa Gaultiera i Germaina Pinela. d'Anglebert jest również twórcą szczegółowej tablicy ornamentów, zawierającej kilkanaście skodyfikowanych wyrafinowanych znaków używanych w tym czasie we Francji wraz z ich

opisem. Tabela ta stała się wzorem dla wszystkich XVIII-wiecznych kompozytorów francuskiej literatury klawesynowej na czele z Françoisem Couperinem i Jeanem Philippem Rameau. Około 1710 roku Johann Sebastian Bach stwarzając swój system znaków ornamentacyjnych, opiera się głównie na tabeli stworzonej przez Jeana-Henry'ego d'Angleberta.

Fameux organiste de Paris nazwany został inny paryski klawesynista i kompozytor: **Nicolas Lebègue**¹³⁰. Urodził się około 1631 roku w Laon. Z względu na pochodzenie pierwsze lekcje muzyki musiał pobierać zapewne u członków swojej rodziny. Wiele źródeł wskazuje jego wuja i imiennika Nicolasa Lebèguea, *maître joueur d'instrument* (mistrz instrumentalista). Daty i okoliczności, w których Lebègue przeniósł się do Paryża są również nieznane. Z pewnością reputację *słynnego organisty* musiał wyrobić sobie, przebywając w stolicy dłuższy czas. Najwcześniejszy dokument, odnoszący się bezpośrednio do Lebègue'a, dotyczy płatności za jego grę w katedrze, która miała zapewne miejsce w trakcie przejazdu przez miasto. Musiało to oznaczać, iż grywał w Paryżu, w co najmniej jednym miejscu, które dziś pozostaje nieznane, a którym wedle Dufourcq¹³¹ był klasztor Trynitarzy-Maturynów przy rue St. Jacques. Jedynym udokumentowanym miejscem, gdzie pracował od 18 grudnia 1664 roku aż do śmierci, jest kościół Saint-Merri. W 1678 roku został jednym z *organistes du Roi*. Obowiązek ten i przywilej dzielił z Guillaumem-Gabrielem Niversem, Jacquesem-Denisem Thomelinem i Jeanem-Baptistą Buternem. Jako kompozytor odnosił znaczne sukcesy, sądząc po liczbie kopii i przedruków jego dzieł klawesynowych i organowych. Zaliczano go ponadto do najbardziej wpływowych nauczycieli muzyki, od których wyszło całe pokolenie francuskich organistów, wśród których odnajdziemy takie nazwiska, jak: Nicolas de Grigny, François Dagincourt, Jean-Nicolas Geoffroy, prawdopodobnie Gilles Jullien i Gabriel Garnier, który przejął jego obowiązki na dworze, oraz Pierre Dumage, który otrzymał swoją pierwszą ważną posadę w kolegiacie Saint-Quentin dzięki jego pośrednictwu. Nie mniej znacząca była jego sława jako eksperta w budowie organów.

¹³⁰ E. Higginbottom, hasło: *Lebègue, Nicolas* [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, drugie wydanie, red. Stanley Sadie, wydanie drugie, vol. XIV London s. 429.

¹³¹ Norbert Dufourcq, francuski muzykolog i organista, Żył w latach 1904–1990. Publikował liczne wydania nutowe wraz z obszernym komentarzem krytycznym takich kompozytorów jak: Corrette, Daquin, Dornel, Lebègue, Clérambault, Nivers, François Couperin.

W tej roli występował u władz kościelnych w takich miejscach jak: Bourges, Blois, Chartres, Soissons i Troyes.

Historyczne znaczenie Lebègue'a tkwi w jego muzyce na instrumenty klawiszowe, opublikowanej w Paryżu, w postaci pięciu zbiorów. Poza tym, w rękopiśmiennych kopiach przetrwało jeszcze kilka utworów na klawesyn i około dwudziestu kompozycji organowych. Muzyka klawesynowa Lebègue'a kontynuuje tradycję ustanowioną przez Jacquesa Championa de Chambonnières i Louisa Couperina, posiada jednak elementy wyróżniające ją: jest mniej indywidualistyczna i bardziej formalna. Lebègue także, inaczej niż jego poprzednicy, nazywa swoje kompozycje. Żadna z nich nie ma owych obrazowych tytułów zazwyczaj używanych we francuskiej szkole klawesynowej. Unikał też aluzji dworskich i personalnych. Formalność zawarta jest ponadto w organizacji suit: para allemande-courante staje się formułą otwarcia, poprzedzoną tylko w pierwszej księdze (*Les pièces de clavessin* 1676) preludiami niemenzuralnymi. Po courante następuje mieszanka tańców często z ich *double*. Wkład Lebègue'a do repertuaru organowego jest znaczny i stosunkowo ważny. Jego pierwsza księga organowa (*Les pièces d'orgue* 1676), obejmująca osiem suit w ośmiu kościelnych modusach, ukazuje go jako innowatora, odrzucającego surowy, kontrapunktyczny styl odnajdywany w muzyce Couperina i Niversa (nie wspominając Roberday'a), rozwijającego *récit en taille*, który uważał za najpiękniejszy ze wszystkich gatunków muzyki organowej, oraz tworzącego *trio à deux dessus*, trzygłosowe polifoniczne dzieła z dwoma głosami w prawej, i trzecim w lewej ręce, różniące się od innych francuskich form organowych, *trio à deux Claviers et pédalle*, w których organista musi wykorzystywać dwa manualy i pedał, oraz *Dialogue entre le dessus et la Basse*.

Ilość znanych dziś dzieł wokalnych Lebègue'a jest niewielka. Na podstawie źródeł z epoki stwierdzić należy, że jest to ledwie część zachowanych kompozycji tego typu, a to, co przetrwało, to jeden hymn oraz zbiór motetów na głos solo i basso continuo, opublikowanych w 1687 roku, w Paryżu jako *Motets pour les principales Festes de l'année*. Podczas gdy hymn jest prostą pseudo-chorałową melodią, motety są kompozycjami kunsztownymi i innowacyjnymi. Pierwsza edycja dzieła z 1687 roku, choć zawiera przedmowę chwalącą umiejętności Lebègue'a przypisuje jednak autorstwo *Panu Noël*. Dopiero drugie wydanie, opublikowane pośmiertnie w 1708 roku, określa Lebègue'a mianem kompozytora. *Pan Noël* był zapewne pseudonimem ukrywającym powściągliwość Lebègue'a w stosunku do swojej pierwszej opublikowanej kompozycji wokalnej. Motety, zgodnie z przedmową, powstały dla benedyktynek z klasztoru Val de Grace. Innowacyjny jest tu sposób wykorzystania organów nie tylko jako stale

brzmiącego basso continuo, ale w niektórych odcinkach jako samodzielny głos koncertującego. Inne dzieła, łącznie z *Nieszporami na dwa chóry*, pozostają nieodnalezione.¹³²

Le plus grand Organiste (najwspanialszy organista). Tak wspomina **Louis Marchanda**¹³³ znany nam już Titon du Tillet. Na początku XVIII wieku także Jean Philippe Rameau zaliczał się do jego oddanych wielbicieli. Bez wątpienia Marchand był posiadaczem niezwykłego talentu. Urodzony w Lyonie 02 lutego 1669 roku umiera w Paryżu w 17 lutego 1732 roku.

Louis Marchand w wieku lat czternastu uzyskał posadę organisty katedry w Nevers, a w dwudziestym czwartym roku życia katedry w Auxerre, skąd przeniósł się do Paryża, gdzie zaoferowano mu prawie wszystkie wolne posady. Titon przesadził, a jego twierdzenie, iż Marchand był mianowany na organistę katedralnego w Auxerre w wieku 24 lat sprzeczne jest z zachowaną dokumentacją ukazującą, iż jako dwudziestolatek był już w Paryżu, gdzie w 1689 roku poślubił paryżankę Marie Angélique Denis, a w 1691 był organistą kościoła Jezuitów przy rue St Jacques. Z tym wczesnym związkiem Marchanda z Jezuitami łączy się barwna opowieść o wzięciu go dosłownie z ulicy przez członków tego zgromadzenia. Kilka lat później *Mercure de France* (sierpień 1699) donosi, iż Marchand uzyskał także stanowiska organisty w kościele St. Benoit, a strony tytułowe jego dwóch ksiąg klawesynowych wydanych w 1702 roku potwierdzają to. W tym też okresie objął służbę na królewskim dworze, zastępując Niversa, a oficjalnie w grono *Organistes de roi* został przyjęty w roku 1708. Opinia krążąca w społeczeństwie paryskim na jego temat sprawiała, iż nie poddawano go przesłuchaniom czy konkursom, gdy ubiegał się o wakujące stanowiska.

W 1713 roku Marchand wybrał się w długą podróż muzyczną po krajach niemieckich. Koncertował tam na wielu dworach elektorskich oraz przed cesarzem austriackim Karolem VI. We wrześniu 1717 roku dwór drezdeński stać się miał sceną zawodów między Marchandem a Janem Sebastianem Bachem.¹³⁴ Ten niepochlebny epizod w karierze Marchanda opisują tylko źródła niemieckie m.in.: F. W. Marpurg, J. A. Birnbaum i J. Adlung. Wszyscy oni zgadzają się co do faktu, iż Marchand umknął z Drezna tuż przed przyjazdem sławnego weimarskiego organisty. Titon du Tillet, czy to

¹³² W. Apel. 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana University 1972, s. 719–722.

¹³³ E. Higginbottom, hasło: *Marchand, Louis* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. XV s. 820–821.

¹³⁴ L. Marchand/T. Simonsen, *Pièces de Clavecin* wykonanie Ketil Haugsand, komentarz, Tore Simonsen, Simax 1980 (PSC1007).

przez takt, czy też niewiedzę uważał, że powrót Marchanda do Paryża krótko po owym drezdeńskim niepowodzeniu spowodowany był silną tęsknotą za domem i rodziną. W czasie tych ostatnich lat paryskie społeczeństwo widziało w Marchandzie znakomitego pedagoga. Był nauczycielem bardzo wysoko cenionym i poszukiwanym, zaś najwybitniejszym z jego uczniów był Daquin.

Marchand dla posiadania odpowiedniej pozycji społecznej oraz reputacji wykorzystywał swe nie tylko artystyczne talenty i umiejętności. Wielokrotnie pozwolił sobie na knucie intrygi umożliwiającej mu zdobycie posady lub awansu. Najbardziej znanym tego przykładem było usiłowanie zniesławienia Pierre'a Dandrieu, organisty w St. Barthelemy w 1691 roku. Podważał również autorstwo *Les bergeries* François Couperina. Znęcał się ponoć fizycznie nad swoją żoną, a Marpurg rzekł, iż Marchand był mężem niewiernym. Z innych relacji dowiadujemy się o jego nieobliczalności, upartości i rozkojarzeniu, co nie wydaje się nieprawdopodobne. Natomiast po separacji z żoną w 1701 roku stał się ofiarą jej nieugiętych żądań o rozliczenie majątkowe. Tak nieubłagane ciągała go po sądach, że w roku 1713 wyjechał z Francji prawdopodobnie tylko dlatego, aby uciec przed całą tą brudną i zagmatwaną sprawą.

Marpurg opisuje to wygnanie jako narzucone Marchandowi przez Ludwika XIV za bezczelność. Być może sam wygnaniec rozpowiadał tę wersję wydarzeń po całych Niemczech po to tylko, by wykorzystać politykę dla utrzymania swego prestiżu, nie pojawia się ona bowiem w źródłach francuskich.

Źródła biograficzne Marchanda nie rozwodzą się na temat jego wirtuozerii w grze na instrumentach klawiszowych, podziwiając jednak tłumy paryżan podążające za nim od kościoła do kościoła. Marchand wykazywał bardziej naturalną, spontaniczną muzykalność. Dowodów tego naturalnego talentu nie przetrwało zbyt wiele, bowiem nie starał się specjalnie o publikację swoich utworów. Udało mu się pokierować wydaniem dwóch suit klawesynowych, każda z nich została opublikowana osobno, a ostatni wydany utwór to *La Venitienne* w *Pièces choisies pour le clavecin de différentes auteurs* Ballarda z roku 1707.

Mały zbiór utworów organowych opublikowany został pośmiertnie, natomiast cała reszta zachowanych dzieł organowych znajduje się w dwóch rękopisach wersalskiej biblioteki. Jego muzyka wokalna obejmuje lekkie *airs* zamieszczone w popularnych antologiach owego czasu, głównie tych, opublikowanych przez Ballarda, oraz kantatę *Alcione*, zachowaną w rękopisie. Opera wspomniana przez Titona, *Pyrame et Thisbe*, nie

ujrzała światła dziennego, podobnie jak kufer pełen rękopisów dziedziczony przez jedyną córkę Marchanda, Françoise Angeline.

Marchand jest autorem traktatu *Règles de la composition*, który de Brossard uważał za doskonały, lecz nazbyt krótki.

Doniosłość Marchanda jako twórcy spoczywa w jego zachowanych kompozycjach na instrumenty klawiszowe. Wszystkie one pochodzą z wczesnego okresu jego działalności. Z jego muzyki organowej, *Grand Dialogue* (w C-dur) w rękopisach wersalskich jest datowany na rok 1696. Prawdopodobnie zbiór jako całość został skompletowany w ciągu ostatnich dwóch lub trzech lat XVII wieku. Wygląda na bardzo prawdopodobne, że cała muzyka z pośmiertnego zbioru skomponowana została około roku 1700. Rzeczywiście, ogłoszenie w *Mercure de France* ze stycznia 1700 roku o pojawieniu się suity utworów organowych Marchanda może również odnosić się do wcześniejszego wydania zbioru pośmiertnego, dziś jednak nieznanego.

Stylistycznie muzyka organowa Marchanda zwrócona jest raczej ku przeszłości, nie posiada bowiem znamion nowatorstwa. Niestety, stopień kontrapunktycznych umiejętności zawartych w jego kompozycjach organowych wskazuje, że gdyby doszło do zamierzonej drezdeńskiej konfrontacji, Marchand nie uniknął by hańbiącej porażki.

W swoich dwóch suitach klawesynowych Marchand podąża za układem tańców ustalonym po raz pierwszy we Francji przez Nicolasa Lebègue'a: *preludium, allemande, courante, sarabande, gigue*, oraz dodatkowe części.¹³⁵ Preludium drugiej suity (g-moll) zgodnie z francuską tradycją jest niemenzurowane. Suity te charakteryzują się falistymi liniami melodycznymi, wdzięczniejszymi od tych, zapisanych w kompozycjach organowych, a ich ujmująca asymetria i świeżość (choć odczuwalny jest tu pewien brak głębi) prezentuje wszystkie uroki francuskiego stylu w jego najlepszym wydaniu. Na podstawie powyższych obserwacji brak zainteresowania publikacją swoich kompozycji ze strony Marchanda jest rzeczą godną ubolewania.¹³⁶

¹³⁵ L. Marchand/T. Simonsen, *Pièces de Clavecin* wykonanie Ketil Haugsand, komentarz, Tore Simonsen, Simax 1980 (PSC1007).

¹³⁶ C. Tilney, *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord: France 1660–1720* London, 1991.

Prawdziwy wirtuoz, tak o niemieckim kompozytorze i organiście **Matthiasie Weckmannie**¹³⁷ wyrażał się Johann Jacob Froberger. Matthias Weckmann urodził się ok 1616 roku w Niederdorla koło Mühlhausen w Turynii. Zajmuje on z pewnością pierwsze miejsce wśród wielu starannie wyedukowanych uczniów Heinricha Schütza, który w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju życia muzycznego niemieckich krajów protestanckich. Jego stosunkowo niewiele zachowanych kompozycji to kilka wyjątkowych dzieł sakralnych i imponujące zestawy wariacji chorałowych.

Ze względu na muzyczne zdolności, widoczne już w młodym wieku, ojciec (Jacobus Weckmann¹³⁸) posyła go około 1627 roku do Heinricha Schütza, dyrektora kapeli dworu elektorskiego w Dreźnie, który staranną opieką obejmuje jego muzyczną edukację. Weckmann otrzymywał nauki nie tylko od Schütza, którego traktował jako swego mentora i *muzycznego ojca*, ale też od innych członków kapeli, w tym Johanna Klemma w grze na organach i Caspara Kittela w dziedzinie śpiewu. Szybki postęp w nauce doprowadza wkrótce do mianowania go dyszkantystą w zespole. Po przejściu mutacji w 1632 roku, po której oceniono jego głos jako zbyt słaby do dalszej pracy śpiewaczej, służył jako jeden z organistów dworskiej kaplicy. W następnym roku Schütz zabrał go do Hamburga, aby na koszt saksońskiego elektora studiował u wybitnego organisty i ucznia Sweelincka, Jacoba Praetoriusa. W tym okresie Weckmann często towarzyszy wirtuozowi Heinrichowi Scheidemannowi, grającemu w kościele św. Katarzyny, a zainspirowany jego grą postanawia zgodnie ze słowami Johanna Matthesona *zmienić surowość stylu Praetoriusa łagodnością Scheidemanna, z czego wypłynąć miałyby wiele eleganckich nowości*, co zresztą z dobrym wynikiem czyni.

Po trzech latach studiów (także kompozycji), pod koniec roku 1636, lub na początku 1637, wraca na dwór w Dreźnie, lecz szybko zostaje wysłany z misją dostarczenia pewnych muzycznych materiałów należących do Schütza do Holsztynu i Danii. Następnie w roku 1639 otrzymuje posadę w nowo założonej kapeli elektorskiego syna, Johanna Georga. W latach 1642–1646 był także na usługach duńskiej kapeli królewskiej w Nykøbing, a w latach 1647 i 1648 po raz kolejny udawał się na północ, odwiedzając Hamburg i Lubekę, gdzie w 1648 roku poślubił Reginę Beute, córkę miejskiego muzyka. W czasie uroczystości w roli drużby wystąpił Franz Tunder, słynny organista w Marienkirche. W 1649 roku Weckmann zostaje mianowany inspektorem elektorskiej kapeli.

¹³⁷ A. Silbiger, hasło: *Weckmann Matthias* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. XXVII s. 199–201.

¹³⁸ Erudyta, duchowny i poeta (przypis autora).

Ostatnie lata w Dreźnie zaowocowały rozpoczęciem dwóch znaczących i trwałych przyjaźni z innymi kompozytorami. W 1649 roku do kapeli dołączył śpiewak, kompozytor i teoretyk Christoph Bernhard. Podążył on następnie za Weckmannen do Hamburga, gdzie współpracowali przez wiele lat. Podczas wizyty na dworze w Dreźnie, prawdopodobnie pod koniec 1649 lub na początku roku 1650, spotyka cesarskiego klawesynistę i organistę Johanna Jacoba Frobergera, z którym rozpoczęły, pasjonujący dialog kontynuuje listownie. W ramach tej listownej wymiany myśli Froberger wysyła Weckmannowi niektóre ze swoich kompozycji, aby przedstawić mu swój szczególny styl, a w niektórych swoich kompozycjach wręcz naśladuje styl kompozycji Weckmanna, nazywając go *weckmanscher*. Wyraża się o Weckmannie jako *prawdziwym wirtuozie*.

W 1655 roku Weckmann rozpoczyna nowy rozdział życia. Ubiega się o wakujące stanowisko organisty w hamburskim Jacobikirche. Po spektakularnym przesłuchaniu otrzymuje posadę i bardzo szybko doceniony zajmuje centralne miejsce zarówno w sakralnej, jak i świeckiej dziedzinie życia muzycznego miasta. W 1660 roku założył Collegium Musicum, które wspierane finansowo przez elity Hamburga dawało cotygodniowe koncerty w refektarzu tamtejszej katedry. Blisko pięćdziesięcioosobowe Collegium, składające się z czołowych miejskich muzyków i melomanów wykonywało *najlepszą muzykę z Wenecji, Rzymu, Wiednia, Monachium i Drezna*.

Umiera 24 lutego 1674 roku w Hamburgu i *przy biciu w najokazalsze dzwony*¹³⁹ pogrzebany zostaje w krypcie Jacobikirche umieszczonej pod organami, na których z pasją grywał przez wiele lat, i przy dźwiękach własnej muzyki. Wzruszony Christoph Bernhard poprowadził w trakcie uroczystości skomponowane przez Matthiasa Weckmanna *In te Domine speravi*.

Carl Philipp Emanuel Bach w odpowiedzi na zadane przez Johanna Nikolausa Forkela¹⁴⁰ pytanie o ulubionych kompozytorów Johanna Sebastiana Bacha pisze: *Obok Frobergera, Kerla, i Pachelbela uwielbiał i studiował dzieła Frescobaldiego, dyrektora muzycznego badeńskiego dworu Fischera i kilku dobrych kompozytorów starej szkoły*

¹³⁹ A. Silbiger, wstęp do wydania nutowego *Seventeenth-Century Keyboard Music*, New York 1988.

¹⁴⁰ Johann Nicolaus Forkel (1749–1818), niemiecki muzykolog i kompozytor. Doktor Honoris Causa Uniwersytetu w Getyndze, gdzie studiował prawo. Uważany jest za twórcę muzykologii historycznej – wprowadzając historię muzyki i teorię jako dziedzinę naukową. Był jednym z pierwszych entuzjastów Bacha i twórcą jego biografii, którą stworzył dzięki licznej korespondencji z synami Bacha.

*francuskiej*¹⁴¹. To uwielbienie Fischera doprowadziło do wykorzystania przez Johanna Sebastiana Bacha w *Fudze* Es-dur z drugiego tomu WTK tematu do fugi (w tej samej tonacji) zawartej w *Ariadne Musica* Fischera. **Johann Caspar Ferdinand Fischer**¹⁴² przychodzi na świat w Schönfeld, dwadzieścia kilometrów na południe od Karlowych Warów w 6 września w 1656 roku. Pochodzący z rodziny rzemieślniczej pierwsze nauki pobierał w gimnazjum Pijarów w Schlackenwerth, które w tym czasie było rezydencją księcia Juliusza Franciszka Sachsen-Lauenburga. Z pewnością to tam otrzymał solidne wykształcenie, bowiem pijarzy w prowadzonych przez siebie szkołach i kościołach wykonywali najnowszą muzykę, przy aktywnym udziale wszystkich członków zgromadzenia. Pierwsze nauki kompozycji odbierać mógł u kapelmistrzów i muzyków dworskich: Johanna Hönela, Augustina Pflegera i Georga Bleyera, a ponieważ książę Juliusz Franciszek wysyłał zdolnych muzyków aby pobierali dalsze nauki w różnych ośrodkach życia muzycznego, i miał powiązania z dworem w Dreźnie, prawdopodobne jest, iż Fischer mógł wykształcić swoje niezwykle umiejętności sztuki kontrapunktycznej właśnie tam, u boku Christopha Bernharda.

Niestety nie posiadamy żadnych dowodów, iż kiedykolwiek studiował u Lully'ego w Paryżu, jednak dzieła wielkiego francuskiego kompozytora były znane i chętnie wykonywane w Czechach. Pierwsze zachowane kompozycja Fischera to datowane na 1682 i 1685 rok dzieła wokalnie-instrumentalne *Offertorium de dedicatione Templi* i *Introitus*.

Od roku 1689 obejmuje obowiązki zmarłego rok wcześniej nauczyciela kompozycji Augustina Pflegera, a już w 1690 książę Juliusz Franciszek tytułuje go księżęcym kapelmistrzem. Organizuje życie muzyczne dworu, zarówno w ceremoniach świeckich jak i religijnych, który po podpisaniu pokoju w Rastatt w roku 1714 odbudowuje margrabina Franciszka Sybilla. W latach 1717–1721 skomponował między innymi pięć oper lub serenad operowych na uroczystości urodzin księżnej, urodzin dziedzicznego księcia i na dzień jego ślubu. Kompozycje te wykonywane były w trzech różnych miejscach: w sali balowej, w specjalnie wybudowanym teatrze oraz na wolnym powietrzu w zamkowym parku, wraz z pokazem sztucznych ogni. Niestety zachowały się tylko libretta tychże dzieł. W nowo ufundowanej szkole średniej przy klasztorze Pijarów Fischer zostaje wezwany by podjąć obowiązki nauczyciela. Przyjeżdża tam z Czech we wrześniu 1715 roku i pozostaje aż do śmierci.

¹⁴¹ B. Kehrmann/J. C. F. Fischer, *The Daughters of Zeus Musicalischer Parnassus*, wykonanie Mitzi Meyerson, komentarz Boris Kehrmann, MDG 2000 (MDG605 0977-2).

¹⁴² R. Walter, hasło: *Fischer, Johann Caspar Ferdinand* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, red. Stanley Sadie, vol. VIII s. 893–896.

Fischer służył także młodemu margrabiemu Ludwikowi Jerzemu, wnukowi jego pierwszego pracodawcy przez ponad dwadzieścia lat. Każdej niedzieli na zamku prezentowany był koncert orkiestrowy, a w każdy czwartek odbywał się koncert kameralny. Próby zajmowały poniedziałki i środy. W niedziele dwór wysłuchiwał także katolickiej mszy, w uroczystej oprawie muzycznej Fischera. Ponadto muzyka niezbędna była przy dziesięciu wielkich i siedemnastu mniejszych świątach kościelnych każdego roku. Oprawy muzycznej wymagały także urodziny i imieniny członków rodziny margrabiego, przyjęcia, bale oraz codzienne spożywanie posiłków. Fischer musiał być więc bardzo zajęty w komponowaniu muzyki na tak wielką ilość okazji. Pomimo intensywnego życia, wielu przeprowadzek i licznych obowiązków dożywa sędziwego wieku. Kilka dni przed swoimi dziewięćdziesiątymi urodzinami umiera w Rastatt.

Jego italianizujące kompozycje wokalne, liturgiczne dzieła organowe w tradycji niemieckiej oraz orkiestrowe i klawesynowe kompozycje we francuskim stylu Lully'ego charakteryzują się niezwykłym kunsztem, wywierając duży wpływ na pokolenie kompozytorów żyjących przed J. S. Bachem. Kopie jego przeszło dwudziestu dzieł sakralnych pierwszego okresu znajdują się w wielu bibliotekach klasztornych Czech. Siedem dzieł wydanych za jego życia przetrwało do dziś, a są to; Zbiór suit orkiestrowych w stylu Lully'ego *Le Journal de Printemps* (1695), dwa zbiory utworów klawesynowych *Les Pieces de Clavessin* (1696) i wznowienia zatytułowane *Musicalisches Blumen-Büschlein* (1698), *Musicalischer Parnassus* skomponowane przed rokiem 1736, dwa zbiory utworów organowych *Ariadne musica* z 1702 roku i skomponowane przed rokiem 1736 *Blumen-Strauss*. Dwa zbiory muzyki sakralnej *Vesperae seu Psalmi vespertini* z 1701 i *Lytaniae Lauretanae VIII* z 1711 roku. Dzieła te ukazują mistrzostwo kontrapunktycznego stylu niemieckiego, jak i stylu francuskiego.

W tym miejscu powinna znaleźć się notka o Johannie Sebastianie Bachu. Nie będę przytaczał jego życiorysu, mając świadomość, iż obecnie dostępne są liczne biografie tego wielkiego kompozytora w języku polskim. Zachęcam zwłaszcza do sięgnięcia po pozycję napisaną przez Christopha Wolffa.

MATERIAŁ NUTOWY

FAKSIMILE I WYDANIA WSPÓŁCZESNE

Louis Couperin

Prélude a-moll faksimile manuskryptu *Bauyn*

Prelude de Monó. (superior)

1

2

3

This is a handwritten musical score for a piece titled "Prelude de Monó. (superior)". The score is written on three systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system (labeled '1') begins with a treble staff containing a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a single note and a long, sweeping slur. The second system (labeled '2') continues the melodic line in the treble staff, while the bass staff features two long, sweeping slurs. The third system (labeled '3') shows the melodic line in the treble staff and a more active bass staff with several notes and slurs. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

Handwritten musical score, measures 4 through 9. The notation is on two staves per measure, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various musical symbols.

Measure 4: The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a long slur extending across the measure. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic values and a slur.

Measure 5: The top staff shows a continuation of the melodic line with slurs and ties. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and a long slur.

Measure 6: The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a long slur extending across the measure. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic values and a slur.

Measure 7: The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a long slur extending across the measure. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic values and a slur.

Measure 8: The top staff shows a continuation of the melodic line with slurs and ties. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and a long slur.

Measure 9: The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a long slur extending across the measure. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic values and a slur.

Handwritten musical notation on five systems, numbered 10 through 15. Each system consists of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The handwriting is fluid and appears to be a personal or working draft. The systems are arranged vertically, with the number 10 at the top and 15 at the bottom. The notation includes many notes, some with accidentals (sharps and flats), and various slurs and ties connecting notes across staves and systems. The overall style is that of a handwritten musical score, possibly for a string or piano instrument.

16

17

18

19

Changement de mouvement.

20

21

The image shows a handwritten musical score on five systems. Each system consists of two staves. Measures 16-18 are characterized by intricate, flowing melodic lines with numerous slurs and ties, suggesting a continuous, unbroken melody. Measure 19 marks a 'Changement de mouvement.' (Change of movement), where the notation becomes more rhythmic and structured, featuring eighth notes and clear phrasing. Measures 20 and 21 continue this more rhythmic style, with some chromatic movement and slurs indicating phrasing.

Suite

22

23

24

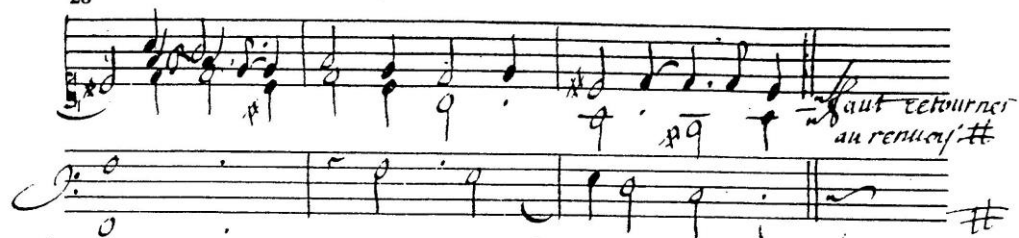
25

26

27 *Fin*

This image shows a handwritten musical score for a Suite, measures 22 through 27. The notation is written on two staves per measure, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 22 begins with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a half note. Measure 23 continues the melodic development. Measure 24 shows a change in the bass line. Measure 25 introduces a new melodic phrase in the treble. Measure 26 features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 27 concludes the section with a double bar line and the word 'Fin' written above the treble staff.

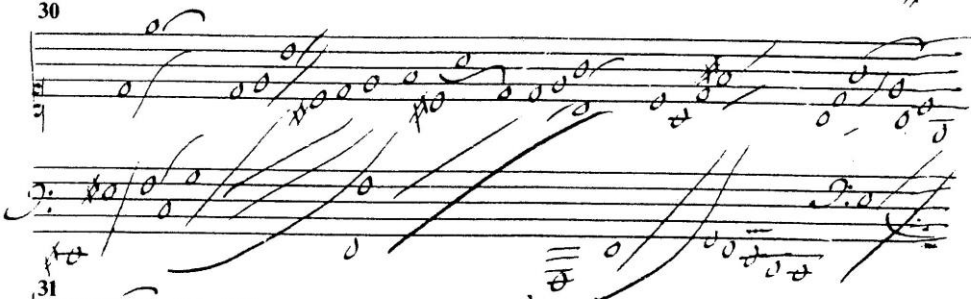
28



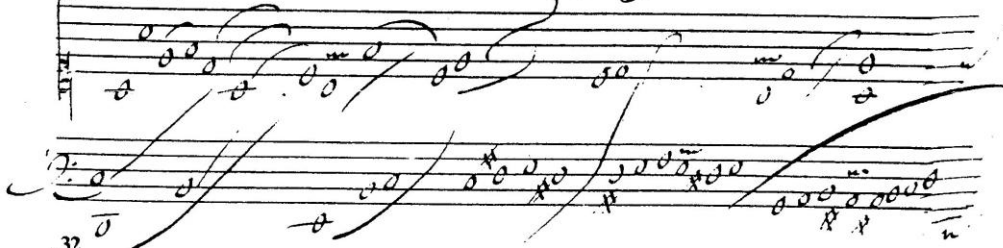
29



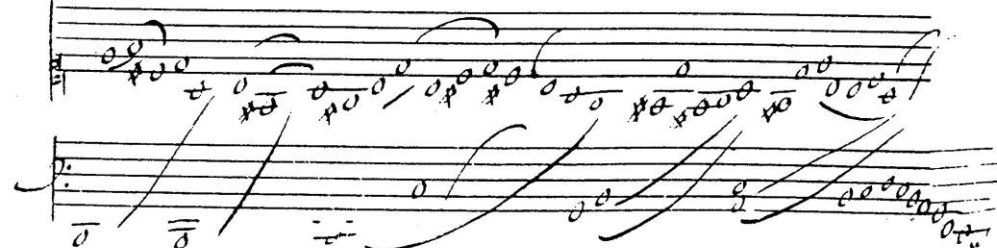
30



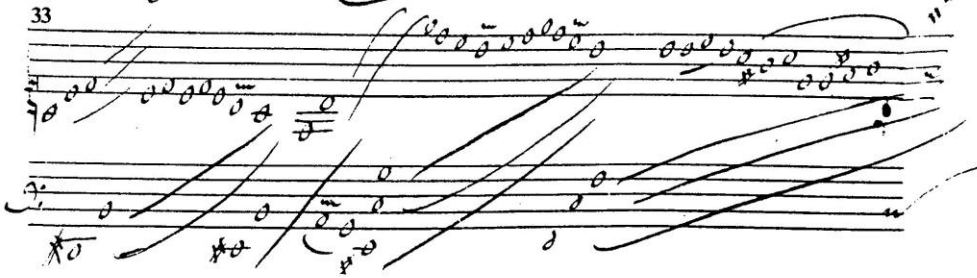
31



32



33



Handwritten musical score, measures 34 through 38, featuring complex notation and a large circular stamp reading "Fin".

The score is written on five systems of staves. Measures 34 and 35 are on the first system, 36 and 37 on the second, and 38 on the third. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings, with some measures containing large, sweeping lines. A large circular stamp with the word "Fin" is centered at the bottom of the page.

Louis Couperin

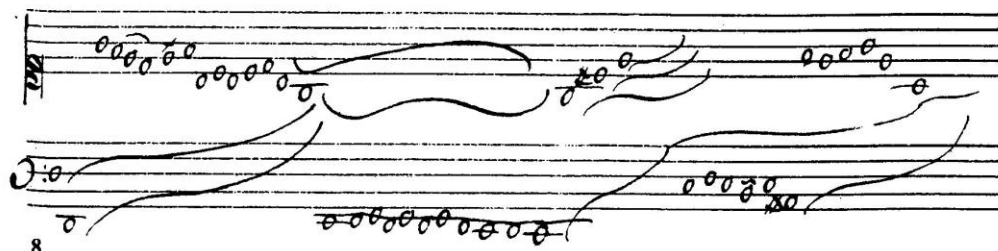
Prelude de M' Couprin alimitation de M' Froberger en a mi la faksimile
z manuskryptu *Parville*

Prelude des M^{rs} Couprin à l'imitation de M^r Froberger en a mi la

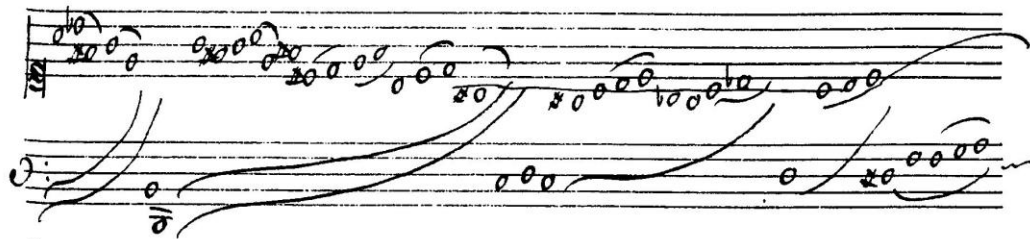
Handwritten musical score for a Prelude, consisting of six systems (1-6) of music. Each system is written on two staves (treble and bass clef). The notation is highly decorative, featuring many slurs, ties, and complex melodic lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The music is written in a style characteristic of 18th-century French lute or harpsichord preludes.



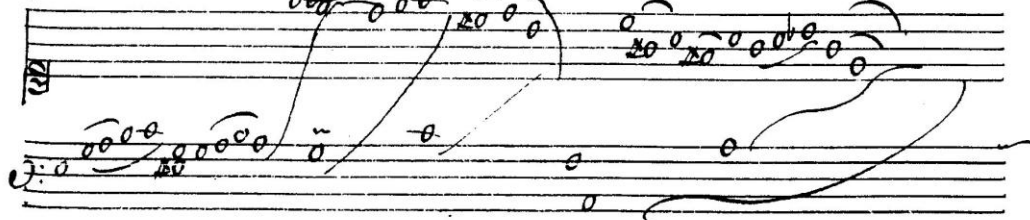
7



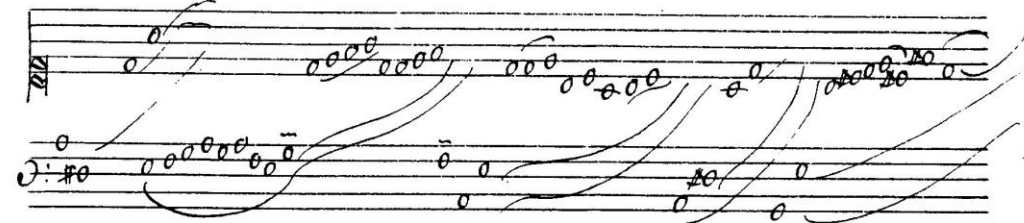
8



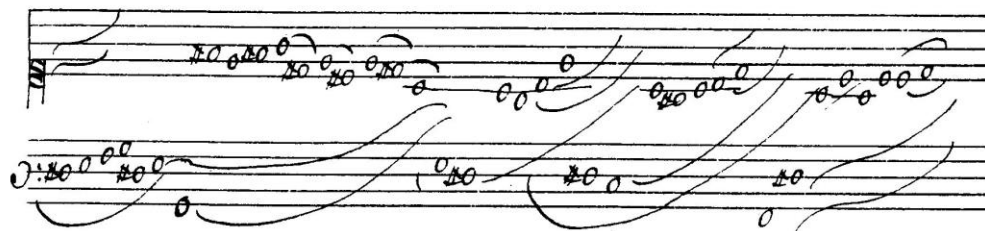
9



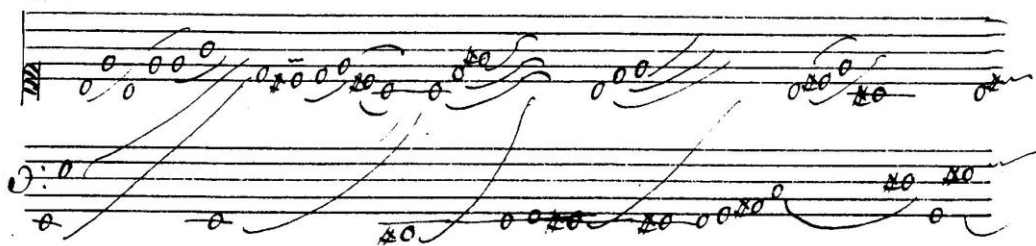
10



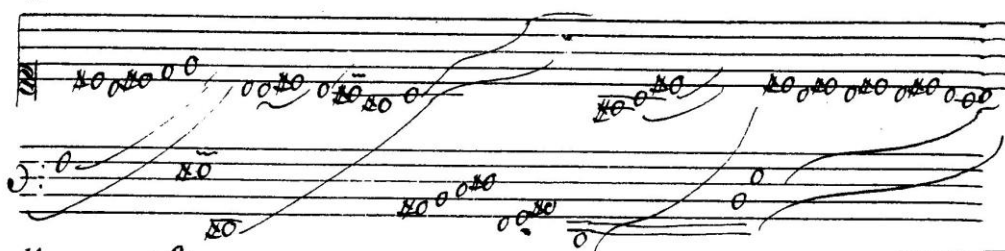
11



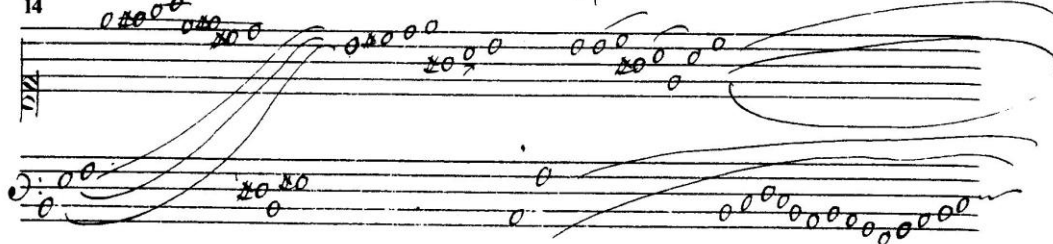
12



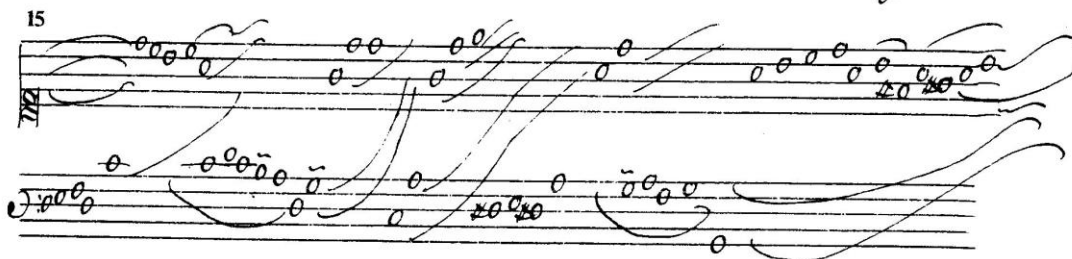
13



14



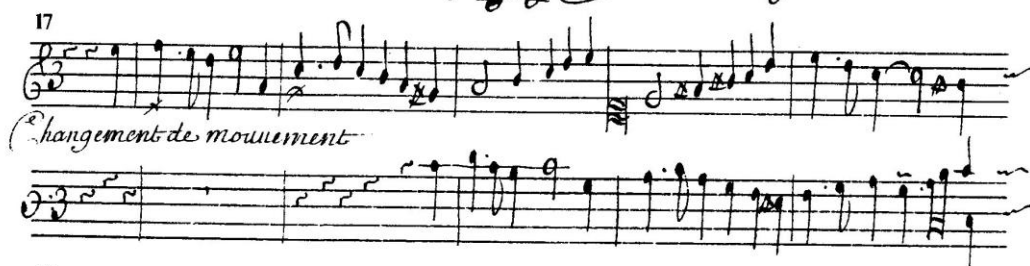
15



16



17



18



19

Handwritten musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 20 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

20

Handwritten musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 22 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

21

Handwritten musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 24 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

22

Handwritten musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 26 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

23

Handwritten musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 28 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

24

Handwritten musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 30 is on a single staff with a bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. Both measures end with a double bar line.

Handwritten musical score, measures 25 through 30. The notation is on two staves (treble and bass clef) and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Measure 25: Treble clef staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes.

Measure 26: Treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs.

Measure 27: Treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs.

Measure 28: Treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs.

Measure 29: Treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs.

Measure 30: Treble clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs. Bass clef staff shows a sequence of eighth notes with slurs.

Handwritten musical score for three systems, numbered 31, 32, and 33. Each system consists of two staves. The notation is dense and includes many notes, rests, and complex, sweeping lines that connect notes across staves and systems, suggesting a highly melodic and possibly improvisational or experimental piece. The notation is written in black ink on white paper.

System 31:

System 32:

System 33:

Louis Couperin

Prelude de M' Couperin a limitation de M' Froberger en a mi la

współczesna transkrypcja

à l'imitation de M^f Froberger

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Measures 13 and 14 of a musical score. Measure 13 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a long, sweeping eighth-note line. Measure 14 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's line, which includes a trill in the final measure.

14

Measures 14 and 15. Measure 14 shows the continuation of the eighth-note patterns in both staves. Measure 15 introduces a trill in the treble staff and a trill in the bass staff.

15

Measures 15 and 16. Measure 15 continues the eighth-note patterns. Measure 16 features a trill in the treble staff and a trill in the bass staff.

16

Measures 16 and 17. Measure 16 shows the continuation of the eighth-note patterns. Measure 17 features a trill in the treble staff and a trill in the bass staff.

17

Measures 17 and 18. Measure 17 continues the eighth-note patterns. Measure 18 features a trill in the treble staff and a trill in the bass staff.

18

Measures 18 and 19. Measure 18 continues the eighth-note patterns. Measure 19 features a trill in the treble staff and a trill in the bass staff, ending with a double bar line.

19/1 **Changement de mouvement**

20/6

21/11

22/16

23/20



29

Handwritten musical notation for measures 29 and 30. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps and naturals). The bass line provides a harmonic foundation with longer note values and some ties. Measure 30 is indicated by a dashed line and the number 30.

30

Handwritten musical notation for measures 30 and 31. The notation continues the melodic and harmonic patterns from the previous system. Measure 31 is indicated by a dashed line and the number 31.

31

Handwritten musical notation for measures 31 and 32. The treble clef melody includes some trills and grace notes. The bass line continues with sustained notes and ties. Measure 32 is indicated by a dashed line and the number 32.

Handwritten musical notation for measures 32 and 33. The notation shows a continuation of the musical themes. Measure 33 is indicated by a dashed line and the number 33.

32

Handwritten musical notation for measures 32 and 33. This system shows the continuation of the piece. Measure 33 is indicated by a dashed line and the number 33.

33

Handwritten musical notation for measures 33 and 34. The notation concludes the system shown on this page. Measure 34 is indicated by a dashed line and the number 34.

34

35

36

37

38

Jean-Henry d'Anglebert

Prelude d-moll faksimile manuskryptu MS Res.89ter

Polka.
No. 1
25

The musical score is written on six systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The score is divided into six measures, each starting with a measure number (1 through 6) in the left margin. The notation is handwritten and appears to be a draft or a personal score. The first system (measure 1) begins with a treble clef staff containing a series of eighth notes and a bass clef staff with a single note. The second system (measure 2) continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The third system (measure 3) shows a more complex melodic line in the treble staff. The fourth system (measure 4) features a series of eighth notes in the treble staff. The fifth system (measure 5) continues the melodic development. The sixth system (measure 6) concludes the piece with a final cadence in both staves.

Handwritten musical score, measures 7 through 12. The notation is written on staves with treble and bass clefs, featuring various musical symbols including notes, rests, and accidentals.

Measure 7:

Measure 8:

Measure 9:

Measure 10:

Measure 11:

Measure 12:

Handwritten musical score, measures 13 through 18. The notation is written on staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The score is organized into systems of two staves each.

Measure 13: Treble staff begins with a series of beamed sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff has a half note and a quarter note.

Measure 14: Treble staff continues with beamed sixteenth notes and a half note. The bass staff has a half note and a quarter note.

Measure 15: Treble staff has a half note and a quarter note. The bass staff has a half note and a quarter note.

Measure 16: Treble staff has a half note and a quarter note. The bass staff has a half note and a quarter note.

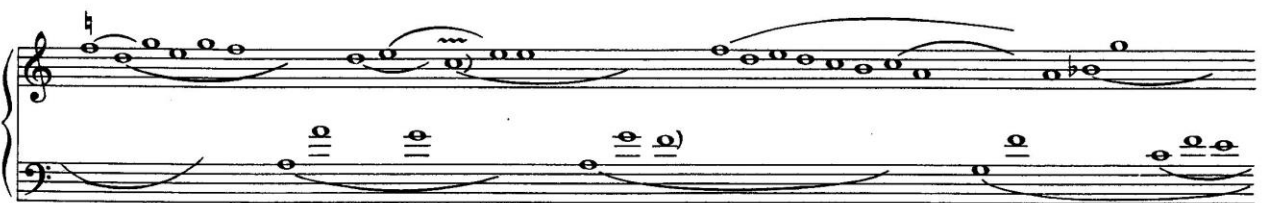
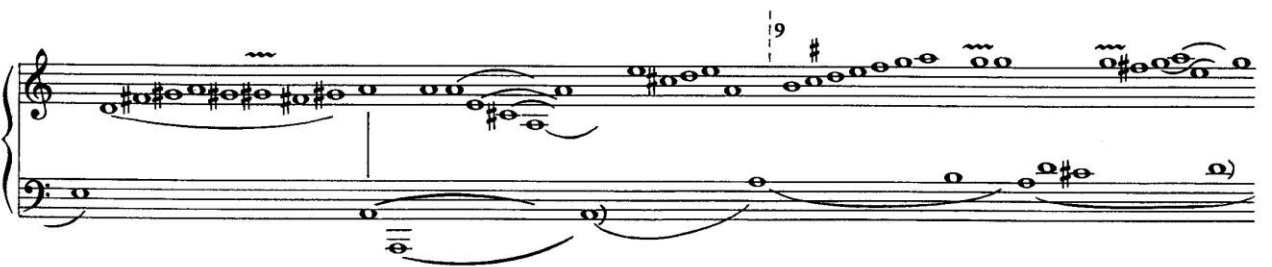
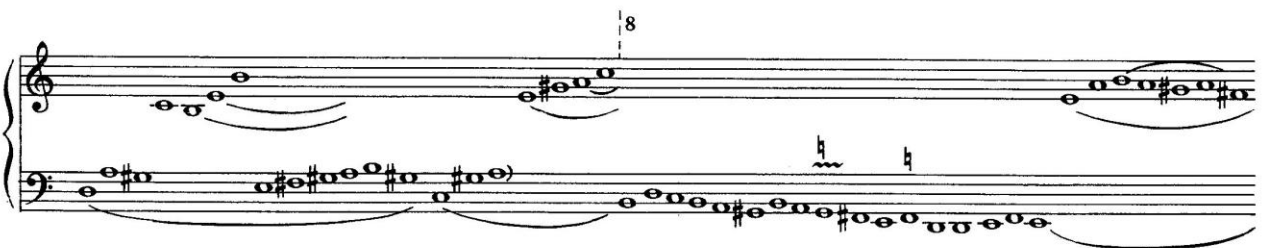
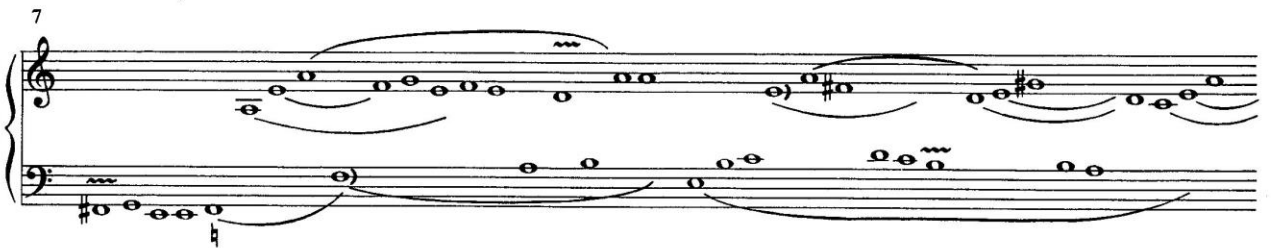
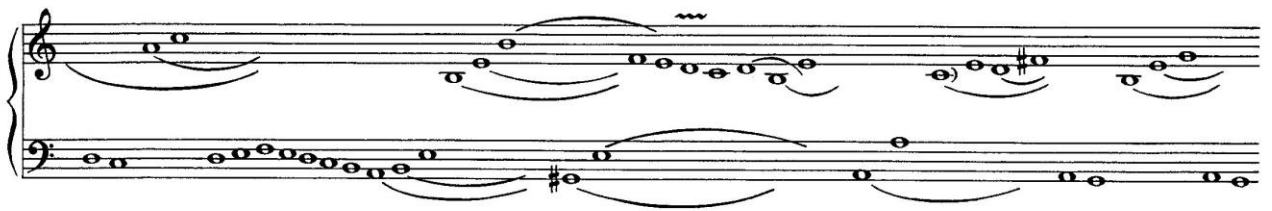
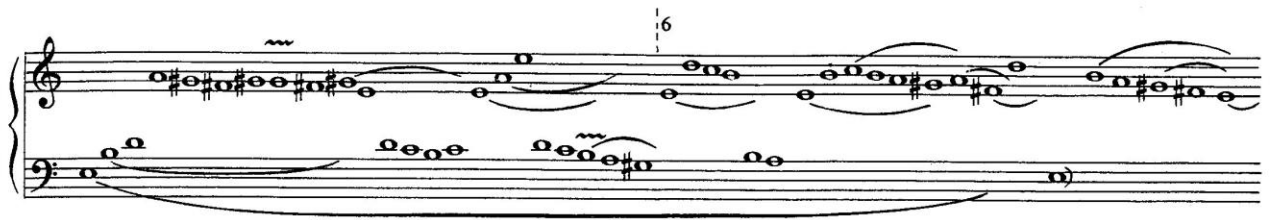
Measure 17: Treble staff has a half note and a quarter note. The bass staff has a half note and a quarter note.

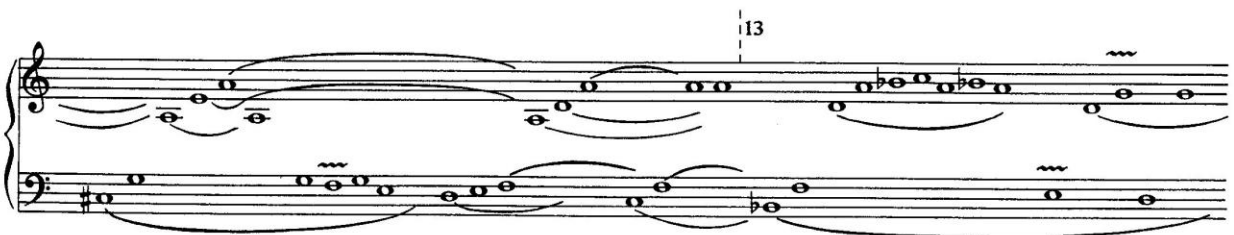
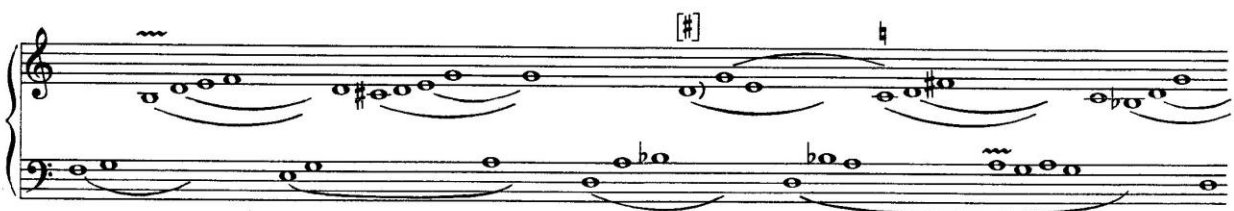
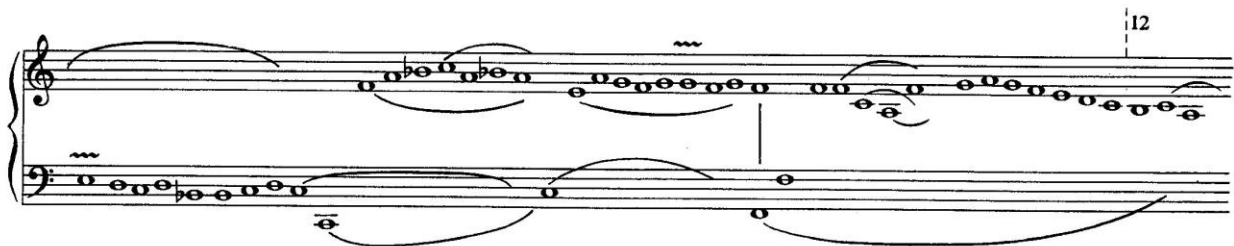
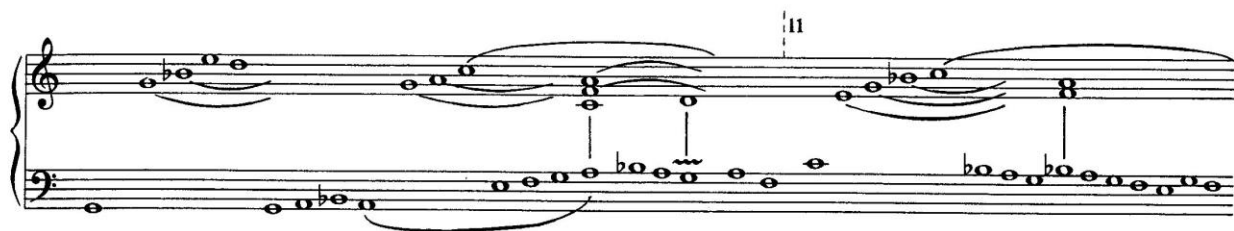
Measure 18: Treble staff has a half note and a quarter note. The bass staff has a half note and a quarter note.

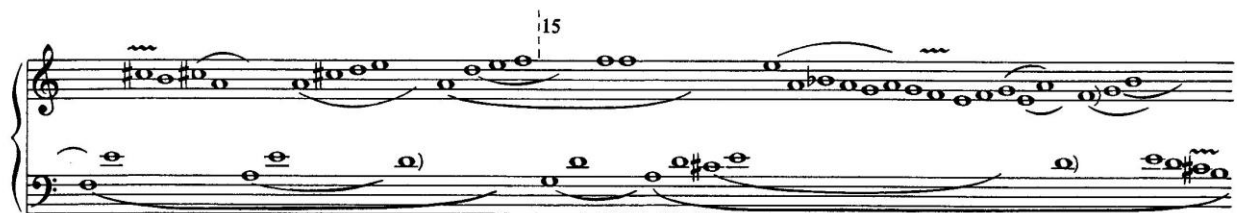
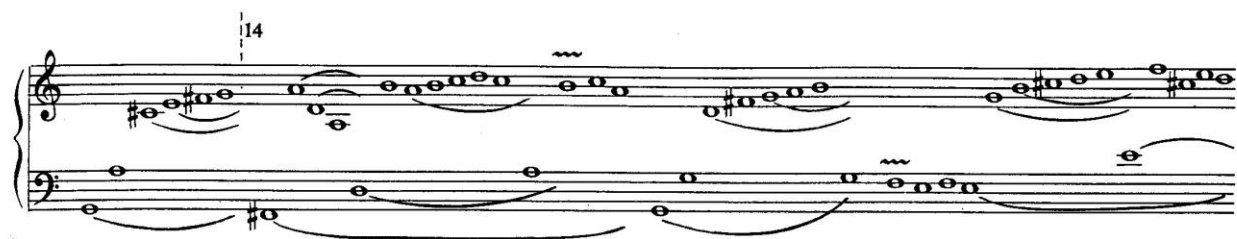
Jean-Henry d'Anglebert

Prelude d-moll współczesna transkrypcja MS Res 89ter

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped with slurs. There are also rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The systems are numbered 1 through 5, with the numbers placed above the first staff of each system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation is written in a standard musical style with clear staff lines and note heads.







Jean-Henry d'Anglebert

Prelude d-moll faksimile *Pieces de Clavecin* Paris 1689

Prelude

1

2

3

4

5

6

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Prelude". The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation is written in ink on aged, slightly yellowed paper. The first system is marked with a "1" and the title "Prelude" in a cursive script. The subsequent systems are marked with numbers "2" through "6". The notation includes a variety of musical symbols: notes of different durations (quarter, eighth, sixteenth), rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (such as "p" for piano and "f" for forte). The staves are connected by horizontal lines, and the overall layout is clean and professional, typical of a composer's manuscript.

7

8

9

10

11

12

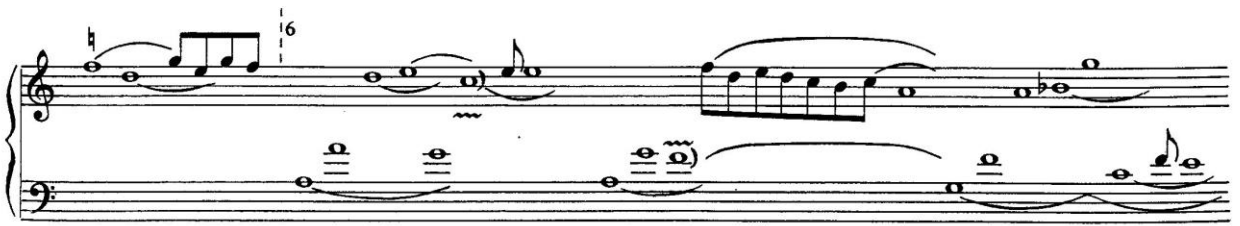
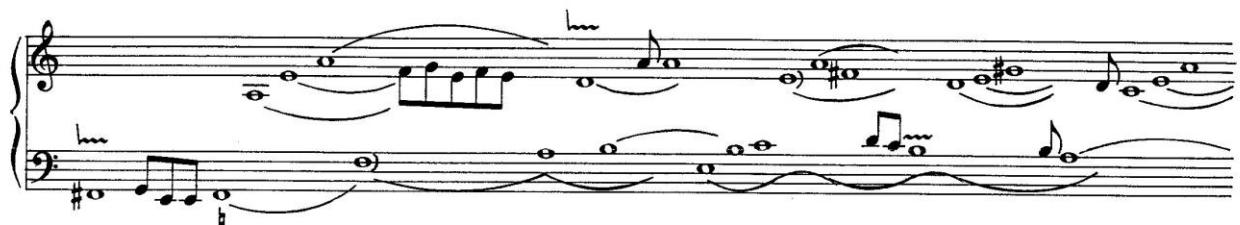
Jean-Henry d'Anglebert

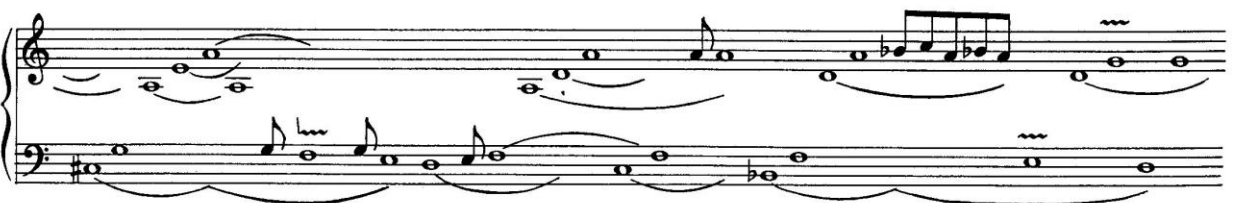
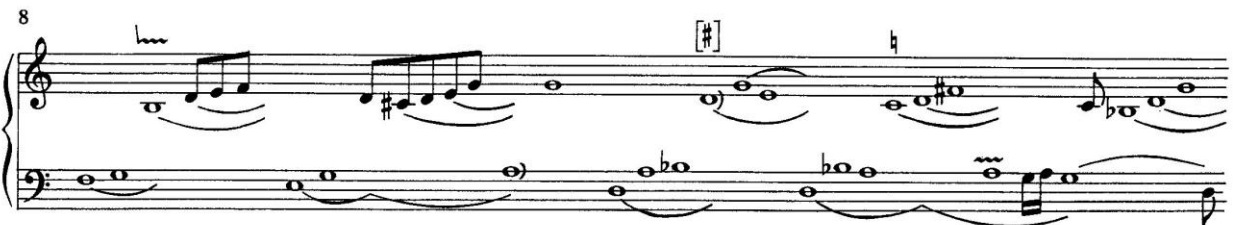
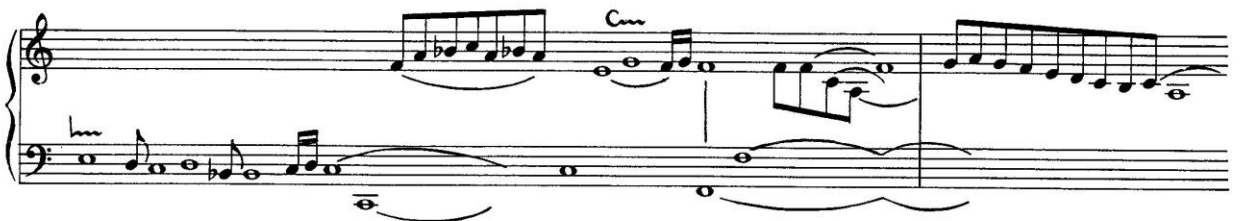
Prelude d-moll współczesna transkrypcja MS Res 89ter

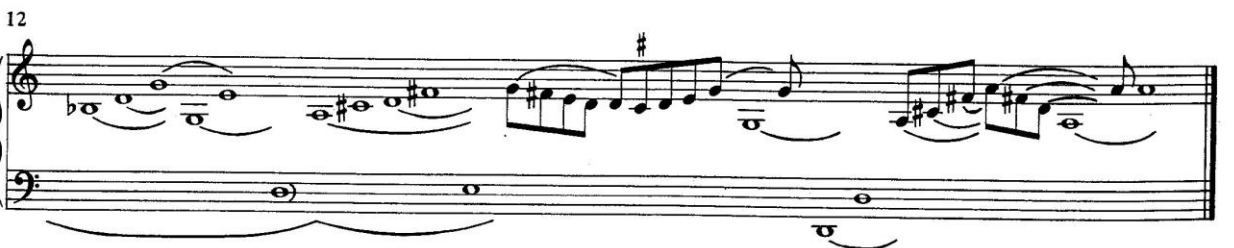
1

2

3







Nicolas Lebegue

Prelude g-moll faksimile *Les Pièces de Clavessin* [Livre Premier] Paris 1677

Prelude En g re sol ut ♭

1

2

3

4

5

6

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a prelude. The title is 'Prelude En g re sol ut ♭'. The music is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into six systems, numbered 1 through 6. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The second system (measures 5-8) continues the melody with some chromatic movement. The third system (measures 9-12) shows a more active bass line. The fourth system (measures 13-16) features a melodic phrase in the treble. The fifth system (measures 17-20) continues the melodic development. The sixth system (measures 21-24) concludes the prelude with a final cadence.

Nicolas Lebeque

Prelude g-moll współczesna transkrypcja

1



2



3



4



5



6



This page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The systems are numbered 1 through 6. System 1 shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. System 2 features a more complex melodic line with trills and a bass line with sustained notes. System 3 continues the melodic development with a trill in the treble. System 4 shows a melodic line with a trill and a bass line with sustained notes. System 5 features a melodic line with a trill and a bass line with sustained notes. System 6 shows a melodic line with a trill and a bass line with sustained notes.

Louis Marchand

Prelude g-moll faksimile *Pieces de Clavecin*, Paris 1702 (1703)

Prelude

1

2

3

4

5

Louis Marchand

Prelude g-moll współczesna transkrypcja

1

2

3

4

5

This image displays five systems of musical notation, numbered 1 through 5, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. System 1 features a complex melodic line in the treble and a sustained bass line. System 2 shows a more active bass line with a melodic counterpoint in the treble. System 3 has a smoother, more lyrical feel with long notes and ties. System 4 introduces more rhythmic movement with eighth and sixteenth notes. System 5 concludes with a final cadence, featuring sustained notes and a clear ending bar line.

BIBLIOGRAFIA

Annibaldi Claudio, *Froberger à Rome: de l'artisanat frescobaldien aux secrets de composition de Kircher*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998.

Appel Willi, *The history of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington 1971.

Beurmann Andreas, *Historische Tasteninstrumente*, München 2002.

Brown Howard Mayer, *Performance Practice: Music after 1600*, London 1990.

Burney Charles, *The State of Music in France and Italy*, London 1771/1773.

Burton Anthony, *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, ABRSM Publishing, London 2002.

Butt John, *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Carter Stewart, *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, New York 1997.

Chomiński Józef/ Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Małe formy instrumentalne*, PWM Kraków, 1983.

Clark Jane/Connon Derek, *Zwierciadło ludzkiego żywota Refleksje na temat Pièces de Clavecin François Couperina*, Astraia Kraków 2014.

Collins Paul, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*, Ashgate 2005.

Couperin Francois, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris 1716-1717.

Cyr Mary, *Performing Baroque Music*, Aldershot 1992.

David Hans/Mendel Arthur, *The New Bach Reader, a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, Norton, New York 1999.

Dehmel Jörg, *Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach*, Bärenreiter Kassel 1989.

Donington Robert, *Performer's Guide to Baroque Music*, London 1973.

Ferguson Howard, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, Oxford University Press 1975.

Hammond Frederick, *Girolamo Frescobaldi: A Guide to Research*, New York-London 1989.

Hammond Frederick, *Girolamo Frescobaldi*, HUP, Cambridge, Massachusetts, London 1983.

Harnoncourt Nicolaus, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999.

- Harnoncourt Nicolaus, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.
- Hogwood Christophers, *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003.
- Houle George, *Meter in Music 1600-1800 Performance, Perception and Notation*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987.
- Hubbard Franc, *The three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge 1967.
- Kottick Edward, *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press 2003.
- Ledbetter David *Harpsichord and Lute Music in 17th Century France*, Macmillan Press, London 1987.
- MacClintock Carol, *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana 1982.
- Massip Catherine, *Froberger et la France*, [w:] Froberger Musicien Européen, Klincksieck 1998.
- Marshall Robert, *The Music of Johann Sebastian Bach The sources, The style, The Significance*, Shirmer Books New York 1989.
- Neumann Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press 1978.
- Newcomb Anthony, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1984.
- Newcomb Anthony, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597, Princeton studies in music*, PUP, Princeton 1980.
- Newcomb Anthony, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, Proceedings of the Royal Musical Association, vol. 111 (1984-1985).
- Quantz Johann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, Akademia Muzyczna w Łodzi 2012
- Rameau Jean Philippe, *Code de musique pratique*, Paris 1760.
- Rastall Richard, *The notation of Western Music*, Leeds 2000.
- Ruggeri Yevs, *Froberger à Montbéliard*, [w:] Froberger Musicien Européen, Klincksieck 1998.
- Sadie Stanley, *The New Grove Doctionary of Music and Musicians*, London 1980.
- Sanguinetti Giorgio, *The Art of Partimento, History, Theory and Practice*, Oxford University Press 2012.
- Scheibert Beverly, *Jean-Henry D'Anglebert and the Seventeenth-Century Clavecin School*, Indiana University Press 1986.

Schneider Harich, *The Harpsichord an introduction to technique style and the historical sources*, Second edition, Bärenreiter Kassel 1960.

Schulenberg David, *The Keyboard Music of J.S.Bach*, Routledge, New York 2006.

Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, PWM 1987.

Siedentopf Henning, *Froberger et Frescobaldi*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998.

Skowron Zbigniew, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010.

Stauffer Georg, *The World of Baroque Music New Perspectives*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2006.

Szelest Marcin, *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*, Kraków 2007.

Szweykowski Zygmunt, *Między kunsztem a ekspresją*, Musica Iagellonica, Kraków 1992.

Tarling Judy, *The Weapons of Rhetoric a guide for musicians and audience*, Corda Music Hertfordshire 2005.

Treidler Leo, *Strunk's Source Readings in Music History*, London 1998.

Vendrix Philippe, *Froberger et la mort*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998.

Vion-Delphin François, *L'Europe au temps de Froberger*, [w:] *Froberger Musicien Européen*, Klincksieck 1998.

Williams Peter, *The life of Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Williams Peter, *J.S.Bach A life in Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Wolff Christophe, *Johann Sebastian Bach – Muzyk i Uczony*, Lokomobila Warszawa 2012.

Wydania nutowe

d'Anglebert Jean-Henry, *Pièces de Clavecin*, wyd. Le Pupitre Heugel, red. Kenneth Gilbert, HE 32440, Paris 1975.

d'Anglebert Jean-Henry, *Pièces de Clavecin Livre Premier*, wyd. faksimile, Paris 1689.

Bach Johann Sebastian, *Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903*, wyd. Bärenreiter, red. Uwe Wolf, BA 5236, Kassel 1999.

Couperin François, *L'Art de Toucher le Clavecin* Paris 1917, faksimile wyd. Éditions Fuzeau 5227, red. Jean Saint-Arroman, Courlay 1996.

Couperin Louis, *Pièces de Clavecin*, wyd. L'Oiseau-Lyre, red. Paul Brunold/Davitt Moroney, OL 58, Monaco 2004.

Couperin Louis, *Préludes non mesurés für Cembalo*, wyd. Breitkopf, red. Glen Wilson EB 8705, Wiesbaden 2003.

Couperin Louis, Lebègue Nicolas, de la Guerre Elizabeth-Claude Jacquet, d'Anglebert Jean-Henry, Clérambault Louis Nicolas, Marchand Louis, Le Roux Gaspard, Rameau Jean-Philippe, Siret Nicolas, *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord France 1660-1720*, wyd. Schott, red. Colin Tilney, ED 12226 Vol. I Facsimiles, Vol. II Modern Transcriptions, London 1991.

Fischer Johann Caspar Ferdinand, *Sämtliche Werke für Tasteninstrument*, wyd. Breitkopf, red. Ernst von Werra, EB 8407, Wiesbaden 2004.

Fischer Johann Caspar Ferdinand, *Musicalisches Blumen-Büschlein Oder Neu eingerichtes Schlag-Wercklein Opus II*, wyd. Performers' Facsimiles, New York.

Frescobaldi Girolamo, *Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo... libro primo (Rom, Borboni, 1615, 1616)*, wyd. Bärenreiter [w serii:] *Organ and Keyboard Works I.2*, red. Christopher Stenbridge/Kenneth Gilbert, BA8412, Kassel 2010.

Frescobaldi Girolamo, *Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615-1637*, wyd. Zerboni, red. Etienne Darbellay, S 8269 Z, Milano 2002.

Froberger Johann Jakob, *Œuvres Complètes pour Clavecin (Livre de 1649)*, wyd. Le Pupitre Heugel tome 1/volume 1, red. Howard Schott/Kenneth Gilbert, HE 32487, Paris 1998.

Froberger Johann Jakob, *Œuvres Complètes pour Clavecin (Livre de 1649)*, wyd. Le Pupitre Heugel tome 2/volume 2, red. Howard Schott/Kenneth Gilbert, HE 33702, Paris 1998.

Froberger Johann Jakob, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Libro secondo (1649)* wyd. Bärenreiter vol.I, red. Siegberte Rampe, BA 8063, Kassel 2002.

Froberger Johann Jakob, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, wyd. Bärenreiter vol. VI.1, red. Siegberte Rampe, BA 9213, Kassel 2012.

Lebègue Nicolas Antoine, *Pièces de Clavessin*, wyd. faksimile Paris 1677.

Luzzaschi Luzzasci, *Opera strumentale, Toccata, canzone, ricercare e fantasie intavolato per organo o clavicembalo*, wyd. Daniele Borghi [w serii:] *Esacorado, Musiche per strumenti a tastiera*, XIII, red. Vera Alcalay, UOE, Bologna 1998.

Marchand Louis, *Pièces de Clavecin Livre Second*, wyd. faksimile Ballard, Paris 1703.

Marchand Louis, *Pièces de Clavecin*, wyd. L'Oiseau-Lyre, red. Thurston Dart/Davitt Moroney, OL 217, Monaco 2006.

Rossi Michelangelo, *Works for Keyboard*, wyd. *American Institute of Musicology*, [w serii:] *Corpus of Early Keyboard Music*, red. John R. White, Milano 1966.

Weckmann Matthias, *Complete Freely-Composed Organ and Keyboard Works*, wyd. Baerenreiter Kassel, red. Siegbert Rampe, BA8189, Kassel 1991.

Couperin Louis, Lebègue Nicolas, de la Guerre Elizabeth-Claude Jacquet, d'Anglebert Jean-Henry, Clérambault Louis Nicolas, Marchand Louis, Le Roux Gaspard, Rameau Jean-Philippe, Siret Nicolas, *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord France 1660-1720*, wyd. Schott, red. Colin Tilney, ED 12226 Vol. I Facsimiles, Vol. II Modern Transcriptions, London 1991.

The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord France 1660-1720, red. Colin Tilney, wyd. Schott, ED 12226, vol.1 Facsimiles, vol.2 Modern Transcriptions, vol.3 Commentary, London 1991.

Pièces de clavecin du manuscrit Bauyn, wyd. faksimile c. 1660.

Il Transilvano – Dialogo sopra il vero modo di sonar, wyd. faksimile, Venice 1597.

Dyskografia z komentarzem wydawniczym

d'Anglebert/Demeilliez *Jean Henry d'Anglebert: Suites pour Clavecin* wykonanie: Laurent Stewart, komentarz: Marie Demeilliez, ZigZag 2008 (ZZT 090501).

d'Anglebert/Combet *Versailles l'île enchantée* wykonanie: Capriccio Stravagante Orchestra, Skip Sempé, Alpha 2001 (Alpha 016).

Bach/Cantagrel *Bach Italian Concerto* wykonanie: Kenneth Weiss, komentarz: Gilles Cantagrel, Satirino 2006 (SR 061).

Bach/Cantagrel *Bach Fantaisies, Toccatas & Fugues* wykonanie: Blandine Verlet, komentarz: Gilles Cantagrel, Astrée Auvidis 1995 (E8565).

Bach/Collins *Johann Sebastian Bach Pièces pour clavecin* wykonanie: Pierre Hantaï, komentarz: Dennis Collins, Virgin Veritas 1998 (VC 5 45322 2).

Bach/Kemp *Johann Sebastian Bach* wykonanie: Christophe Rousset, komentarz: Lindsay Kemp, Decca 2005 (475 7081).

Bach/Mortensen *Johann Sebastian Bach* wykonanie: Lars Ulrik Mortensen, komentarz: Lars Ulrik Mortensen, Kontrapunkt 1988 (32012).

de la Guerre/Cessac *The Complete Harpsichord Suites Elisabeth Jacquet de la Guerre* wykonanie: Carole Cerasi, komentarz: Catherine Cessac, Metronome 1998 (MET 1026).

Couperin/Rousset *Louis Couperin musician of the soul* wykonanie: Christophe Rousset, komentarz: Christophe Rousset, Aparté (AP 006).

Couperin/Sempé *Louis Couperin and the French Harpsichord* wykonanie: Skip Sempé, komentarz: Skip Sempé, Alpha 2004 (Alpha 066).

Couperin/Egarr *Louis Couperin Pièces de Clavecin* wykonanie: Richard Egarr, komentarz: Richard Egarr, Harmonia Mundi 2011 (HMU 907511.14).

Fischer/Kehrmann *Fischer, The Daughters of Zeus* wykonanie: Mitzi Meyerson, komentarz: Boris Kehrmann, MDG 2000 (MDG 605).

Fischer/Houle *Musical Parnassus vol. I* wykonanie: Luc Beauséjour, komentarz: Jacques André Houle, Naxos 1996 (8.554218).

Fischer/Houle *Musical Parnassus vol. II* wykonanie: Luc Beauséjour, komentarz: Jacques André Houle, Naxos 1998 (8.554218).

Frescobaldi/Collins *Girolamo Frescobaldi: Partite & Toccate* wykonanie: Pierre Hantaï, komentarz: Dennis Collins, Naïve Astrée 1996 (E8839).

Frescobaldi/Tilney *Harpsichord Music of Frescobaldi* wykonanie: Colin Tilney, komentarz: Colin Tilney, Dorian Records 1990 (DOR-90124).

Frescobaldi/Butt *Journey – Two Hundred Years of Harpsichord Music*, wykonanie: Trevor Pinnock, komentarz: John Butt, Linn 2016 (CKD570)

Froberger/Rousset *Johann Jacob Froberger: Suites 1649 & 1656* wykonanie: Christophe Rousset, komentarz: Christophe Rousset, Naïve Ambrosie 2007 (AM 148).

Froberger/Kostujak *Johann Jacob Froberger: Suites & Toccatas* wykonanie: Alina Rotaru, komentarz: Wolfgang Kostujak Carpe Diem Records 2012 (CD-16290).

Froberger/Pociej *Johann Jakob Froberger ...pour passer la mélancholie* wykonanie: Władysław Kłosiewicz, komentarz: Bohdan Pociej Accord 1996 (ACD 035).

Froberger/Wald-Fuhrmann *...pour passer la mélancholie* wykonanie: Andreas Staier, komentarz: Melanie Wald-Fuhrmann Harmonia Mundi 2013 (HMC 902143).

Froberger/Asperen *Le passage du Rhin*, Froberger edition vol.1 wykonanie: Bob van Asperen, Aeolus 2000/2008 (AE-10024).

Luzzaschi/Roberts *The Secret Music of Luzzasco Luzzaschi Madrigali a uno, due e tre soprani (1601) for the Ladies fo Ferrara* wykonanie: Musica Secreta/John Toll, komentarz: Deborah Roberts, Amon Ra 1992 (SAR 58).

Luzzaschi/Dadre *Le concert Secret des Dames de Ferrare* wykonanie: Doulice Mémoire komentarz: Denis Raisin Dadre, ZigZag 2007 (ZZT 071001).

Marchand/Fortin *A French Collection: Pièces de clavecin* wykonanie: Skip Sempé, komentarz: Olivier Fortin, Paradizo 2009 (PA0007).

Marchand/Simonsen *Louis Marchand: Pièces de clavecin* wykonanie: Ketil Haugsand, komentarz: Tore Simonsen, Simax 1980 (PSC 1007).

Rossi/Drescher *Toccate & Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo* wykonanie: Jörg-Andreas Bötticher, komentarz Thomas Drescher, wyd. Alpha 2005 (Alpha 077).

Weckmann/Romijn *German Harpsichord Music before Bach* wykonanie: Jacques Ogg, komentarz: Clemens Romijn, Globe 1990 (GLO 5047).