

**Klawesynowe transkrypcje utworów wokalnych autorstwa Jeana-Henriego
d'Angleberta.**

**Interpretacja sarabandy *Dieu des Enfers*
w oparciu o wokalny oryginał.**

Jean-Henry d'Anglebert (1629-1691) należy do grona twórców muzyki klawesynowej, którzy wykazali się niesamowitym wysublimowaniem w tworzeniu brzmieniowości utworów klawesynowych i wrażliwością na pełne brzmienie i bogaty rezonans instrumentu. Zawila, detaliczna i skrząca się pod palcami tkanka, którą kreował ten związany z dworem Ludwika XIV klawesynista, przejawia się zarówno w jego oryginalnych kompozycjach, jak i w transkrypcjach popularnych w XVII-wiecznej Francji utworów. Większość z nich to instrumentalne dzieła pochodzące z oper muzycznego celebryty tamtych czasów – Włocha Jeana-Baptiste'a Lully'ego. W wydanych w 1689 roku *Pièces de Clavecin* J.H. d'Angleberta¹ można znaleźć kilka uwertur, *airs* oraz ritornelli operowych, a także tańce: *chaconne* czy *passacaille*². Wśród zaaranżowanych na klawesyn utworów dość poboczne miejsce, tak w jego twórczości, jak i w dzisiejszej praktyce wykonawczej, stanowią klawesynowe transkrypcje utworów wokalnych.

Jean-Henri d'Anglebert był wyjątkową postacią w kontekście rozwoju francuskiej muzyki klawesynowej XVII wieku. Pozostawał on w drugiej połowie stulecia w epicentrum kulturalnych i muzycznych wydarzeń, obejmując najpierw stanowisko *ordinaire de la musique pour le clavecin*, które zakładało naukę gry na klawesynie brata Ludwika XIV – Filipa Orleańskiego (zwanego *Monsieur*), a następnie dostając się bezpośrednio na służbę do króla na mocy nabytego tytułu *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin*. Zwieńczeniem jego praktyki na instrumentach klawiszowych jest wydany w 1689 roku zbiór utworów klawesynowych: *Pièces de Clavecin*³. Oprócz klasycznych suit klawesynowych zawierających tańce, napisał on również preludia niemenzurowane⁴ w nowym, bardziej

¹ Jean-Henri d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, Paris: Christophe Ballard, 1689

² Dokładna lista transkrypcji dzieł Lully'ego jest zawarta na stronie: <https://digital.lib.hkbu.edu.hk/OTCL/categories/S/codes/F/siglas/D'Anglebert/libraries/>, dostęp: 31.08.2026.

³ W XVII wieku we Francji tylko czterech kompozytorów wydało swoje utwory klawesynowe: J.H.

d'Anglebert, É.C. Jacquet de la Guerre, J. Champion de Chambonnières oraz Nicolas Lebègue.

⁴ W zbiorach drukowanym oraz pisanym mamy do czynienia z dwoma różnymi sposobami notacji preludium niemenzurowanych: bardziej precyzyjnym, urytmizowanym, z użyciem kreski taktowej (wydanie) oraz w notacji białej (manuskrypt). Forma zapisu możliwa do porównania, przedstawia ciekawą perspektywę wykonawczą pozostałych preludium niemenzurowanych w notacji białej.

klarownym systemie notacji, który wykorzystuje częściowo wartości rytmiczne oraz kreski taktowe. Ponadto w jego twórczości znaleźć można również transkrypcje: lutniowe, operowe, wokalne. Na końcu wydanego zbioru znajduje się kilka lekcji realizacji basu cyfrowanego, podstawowych zasad muzyki, a także wysmakowane fugi organowe. Utwory J.H. d'Angleberta zachowały się również w innych manuskryptach, jednak najważniejszym, napisanym ręką kompozytora jest Res.89.TER. Dzieła muzyczne zachowane w tych dokumentach zaświadcza o wszechstronnej praktyce kompozytora.

Francuska literatura klawesynowa obfituje w transkrypcje. Od intawolatur utworów wokalnych Pierre'a Attaignant⁵, aż po Jeana-Philippe'a Rameau i późniejszych kompozytorów można wyróżnić wiele przykładów „zbierania na klawiaturze” utworów, oryginalnie napisanych na różne składy wykonawcze. Skupiając się na XVII wieku dostrzeżemy przede wszystkim dwa zjawiska związane z aranżacjami – transkrypcje utworów lutniowych na klawesyn w początkach stulecia oraz późniejsze transkrypcje fragmentów operowych. O ile te pierwsze stanowią przykład transkrypcji instrument–instrument i wydają się nie przysparzać problemów w dostosowaniu medium, a raczej potwierdzają bliskość dwóch rodzin instrumentów szarpanych⁶ (z klawiszami i bez nich) oraz swobodną adaptację repertuaru lutniowego przez wchodzący w modę w XVII wieku we Francji klawesyn, o tyle w drugim przypadku mowa o przeniesieniu na klawiaturę faktury orkiestrowej. Ta druga praktyka wiąże się zatem z większą liczbą wyborów kompozytorskich. Najczęściej w sytuacji orkiestra–instrument na klawesyn zostają przeniesione najwyższa oraz najniższa linia melodyczna (*dessus* oraz *basse*). Środkowe rejestry są wypełniane składnikami akordów bądź prowadzone są w nich dodatkowe kontrapunkty. Wśród transkrypcji dzieł operowych zdecydowanie przeważa tendencja opracowywania ritorneli orkiestrowych oraz uwertur, czyli części instrumentalnych.

Jean-Henri d'Anglebert zawiera w swoim zbiorze *Pièces de Clavecin* wśród całej obfitości transkrypcji poszczególnych części z oper Lully'ego tylko jedną, która ma pochodzenie wokalne, a nie instrumentalne. Jest to sarabanda *Dieu des Enfers* z *ballet de cour La naissance de Venus* (Narodziny Wenus) z 1665 roku. Pozostałe przykłady utworów d'Angleberta, pochodzące z wokalnego oryginału to transkrypcje pieśni francuskich. Kompozytor zamieścił je we wspomnianym wydaniu dzieł klawesynowych pod nazwami: *air*

⁵ Justyna Wójcikowska. „Tańce o pierwowzorach wokalnych w Danseries Pierre'a Attaignant. Techniki aranżacji i praktyka wykonawcza”. *Notes Muzyczny* 1, nr 19 (2023): 9–42. DOI: 10.5604/01.3001.0053.6736.

⁶ Poświęcona jest temu obszerna praca: David Ledbetter, „*Harpichord and Lute Music in 17th-Century France*”, London: Macmillan, 1987.

ancienne, vaudeville lub podał po prostu początek tekstu słownego. Co ciekawe, w wersji klawesynowej do poszczególnych arii zostają przyporządkowane określenia tańców. Może to wskazywać, iż zakres utworów postrzeganych przez ówczesnych kompozytorów jako taneczne był szerszy niż sugerują ich formalne oznaczenia. Do wspomnianych utworów należą: *Menuet. La Jeune Iris, Menuet. Dans nos bois*⁷, *Gavotte. Ou estes-vous allez, Gavotte. Le beau Berger* oraz *Vaudeville. La bergere Anette*. Należy wspomnieć przy tym również o menuecie zatytułowanym *Menuet de Poitou Vaudeville*. Pomimo że nie zawiera on żadnego podtytułu, który mógłby świadczyć o pochodzeniu z innego utworu, to dopisek *vaudeville* sugeruje konotacje ze śpiewem⁸. Prawie wszystkie z tych utworów można znaleźć w wydaniu I tomu *Brunettes* Christopa Ballarda z 1703 roku. Interesujące jest późne datowanie tego źródła w stosunku do klawesynowych utworów d'Angleberta. Może to oznaczać, że transkrybowane przez niego arie były w szerokim obiegu od wielu lat (*Pièces de Clavecin* d'Angleberta zostały wydane w 1689 roku, ale zbiór ten uważa się raczej za podsumowanie twórczości kompozytora i możliwe jest, że zostały napisane znacznie wcześniej). Zbiorcze wydanie dzieł Ballarda podsumowywało niejako bogatą tradycję arii na głos i *basso continuo*, która zdominowała kulturę wokalną Francji XVII wieku.

W poszukiwaniu stylu wokalnejszy muzyki barokowej we Francji

Styl francuskiej muzyki barokowej wyklarował się na początku XVII wieku. Pierwotnym założeniem przy jego tworzeniu była współpraca tekstu poetyckiego z muzyką, a nawet podrzędna rola muzyki względem układu tekstu poetyckiego. Za inspirację posłużyła tradycja antycznych stóp metrycznych oraz tradycja recytacji do muzyki znana ze starożytnej Grecji. Na kanwie tej techniki już w XVI wieku pojawił się termin *musique mesurée*, który respektował długość brzmienia poszczególnych sylab i dostosowywał do nich muzyczną akcentację⁹.

Na początku XVII wieku mamy do czynienia z wyklarowaniem się stylu francuskiej monodii, gdzie muzyka podążała całkowicie za przedtaktowością języka francuskiego¹⁰, czego efektem wydaje się wzmożone występowanie rytmów punktowanych oraz użycie ozdobników

⁷ Oba menuety pojawiają się w zbiorze Lully'ego *Trios pour la chambre du Roy*, w wersji instrumentalnej. Słowa pochodzą od Philippe'a Quinaulta.

⁸ Clifford Barnes, „Vaudeville”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie i John Tyrrell, London: Macmillan, 2001.

⁹ Gordon-Seifert, Catherine, *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, str. 41.

¹⁰ Charakterystyczna dla francuskiej prozodii tendencja do akcentowania końcowej sylaby grupy rytmicznej powoduje, że poprzedzające ją sylaby tworzą rodzaj prozodycznego przygotowania do akcentu. Zjawisko to może mieć znaczenie dla interpretacji rytmicznej muzyki związanej z francuskim idiomem wokalnym

wspomagających ekspresję języka, jak chociażby *port de voix* czy *tremblement/cadence* – ozdobniki, które docierały, opierały sylaby akcentowane lub ważne z punktu widzenia wyrazu śpiewanej treści. Za kolejne ważne wydarzenie wskazuje się przeniesienie wpływów włoskiej monodii (również powstałej na bazie antycznych wzorców), która poza rozbudowaną uczuciowością przekazywaną w formie zafiksowanych przez kompozytora afektów, zmaterializowanych w partyturze za pomocą konkretnych zabiegów, mających działać na recepcję dzieła, cechowała się również dużą wirtuozerią wokalną. Za pioniera włoskich wpływów we Francji uważa się Pierre’a de Nyerta¹¹ (od niego styl mieli przejąć kompozytorzy tacy jak Bénigne de Bacilly, Joseph Chabanceau de la Barre, Sébastien Le Camus czy Michel Lambert – ten ostatni był uczniem Nyerta).

Styl wokalnejszy muzyki francuskiej od XVII wieku charakteryzuje się szczególną wrażliwością na detal, ornament i niuans. Wirtuozeria urzeczywistnia się w nim lekkimi i precyzyjnymi zabiegami, które są wymagające wokalnie, a jednak brzmić mają lekko i nonszalancko. Przy tym widoczna jest współzależność słowa i muzyki. Od strony instrumentalnej, utwory powstające w opisywanym powyżej okresie, naśladują w swych melodiach styl wokalny. Na kształtowanie stylu muzycznego istotny wpływ miała natomiast instrumentalna praktyka taneczna oraz szerzej rzecz ujmując, kategoria taneczności. Implikuje ona trudne do jednoznacznego opisanie, organiczne ciężenia i poczucie grawitacji w muzyce, które w pewnym stopniu kształtują jej niuansy rytmiczne i wyrazowe. Kultura taneczna Francji tego okresu zdaje się dorównywać całkowicie kulturze śpiewu.

Pomimo precyzji wymaganej od wykonawcy, notacja barokowej muzyki francuskiej wydaje się być niepokojąco podstawowa, a wręcz rozczerwująca w aspekcie dokładności. François Couperin napisał w *L’Art de toucher le Clavecin*¹², że zapis muzyczny we Francji jest tak samo nieprecyzyjny jak zapis języka, który Francuzi inaczej wymawiają niż zapisują. Za sztandarowy przykład posłużyć może koncepcja *notes inégales*, która powoduje nierówności wykonania pary równych, drobnych wartości rytmicznych wydłużając nieco pierwszą z nich oraz skracając drugą. Praktyka nierównego wykonywania wartości rytmicznych była opisywana pierwszy raz już w XVI wieku przez Loysa Bourgeois¹³. Trudno byłoby stworzyć wielowymiarową, pełnoprawną muzykę realizując dokładny zapis francuskiej muzyki, która

¹¹ Gordon-Seifert, Catherine, *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, str. 11

¹² François Couperin, *L’Art de toucher le clavecin*, Paris, 1716/1717.

¹³ Loys Bourgeois, *Le droict chemin de musique composé par Loys Bourgeois, avec la manière de chanter les Pseaumes par usage ou ruse, comme on connoist...*, Genève, 1550.

dla laika wydawać może się ciągiem rytmów punktowanych występujących na różnych wysokościach.

W kontekście powyższych rozważań ciekawym podejściem w interpretacji muzyki francuskiej jest uznanie za najważniejsze czynników, determinujących decyzje „mikroagogiczne”, frazowanie oraz alteracje rytmiczne, czy podejmowanie decyzji „mikro-rytmicznych” taneczność oraz francuską prozodię. To właśnie z tych małych, na pierwszy rzut oka mało istotnych wyborów wykonawczych kształtuje się francuska koncepcja *le bon goût*.

Transkrypcja muzyki wokalne na instrumentalną

Wydaje się, że instrumentalna muzyka francuska XVII wieku przy zachowaniu oczywistych cech związanych ze specyfiką poszczególnych instrumentów, przejawia w dużej mierze wokalne prowadzenie fraz oraz stylistyczną tożsamość z muzycznym stylem muzyki wokalne zaproponowanym przez kompozytorów tego czasu. Nie zawsze jednak frazowanie czy wybory wykonawcze w kontekście nieprecyzyjnego zapisu sygnalizowanego powyżej, przedstawiają się jako intuicyjne i oczywiste. Ważne jest z pewnością zaznajomienie się z literaturą muzyczną tego okresu i wykształcenie w sobie poczucia specyfiki stylu, niemniej jednak znajomość języka francuskiego daje instrumentalistcie duże pojęcie na temat konceptu frazowania oraz możliwość wnikliwego zapoznania się ze stylem wokalne muzyki francuskiej dawnych epok. Oprócz zgłębienia tego zagadnienia przy pracy nad repertuarem wokalne-instrumentalnym, ważne jest również zapoznanie się z problematyką francuskiego śpiewu. Oczywistym pomostem między repertuarem wokalnym i instrumentalnym są transkrypcje.

Transkrypcje muzyki wokalne na klawesyn J.H. d'Angleberta

D'Anglebert w swoich *Pièces de Clavecin* zawarł kilka transkrypcji utworów o pochodzeniu wokalnym, co stanowi interesujący i stosunkowo rzadki przykład tego rodzaju praktyki w repertuarze klawesynowym XVII wieku. To świadectwo historyczne otwiera furtkę do tworzenia własnych transkrypcji muzyki wokalne i studiów nad nią oraz transmisji rozwiązań wokalnych do muzyki instrumentalnej. Za wzór wziąć można w tym wypadku arie: te samodzielnie występujące, jak i te pochodzące z większych dzieł, np. operowych.

J'ay ajouté quelques Vaudevilles, et l'ay fait principalem nt pour remplir des fins de page qui se seroient trouvée inutiles sans cela. Il est pourtant vray de dire que ces sortes de petits airs sont d'une finesse extraord naire, et qu'ils ont une simplicité noble qui a toujours plu a tout le monde.

Przyk ad 1. Przedmowa do *Pièces de Clavecin* J.H. d'Angleberta

Pozostaj c w tradycji suity tanecznej d'Anglebert wybra  do transkrypcji te arie, kt re oparte s  na tanecznym wzorcu: sarabandy, menueta, gawota. We wstępie opisuje: „Dodałem kilka *Vaudevilles* i zrobiłem to gównie, żeby zape ni  końcówki strony, które byłby inaczej bezużyteczne. Prawd  jest jednak, że ten typ małych arii cechuje niezwykła subtelność i że zawierają one w sobie szlachetną prostot , która zawsze wszystkich urzekała”¹⁴. (t . własne).

C    barokowej francuskiej muzyki wokalne  wy r nia si  dużą zmienno    metrum. Bywają sytuacje, gdzie na przestrzeni kilku taktów metrum zmienia się z dwudzielnego na trójdzielny i odwrotnie. Cechuje to szczególnie *airs de cour*, które mają jak najbardziej odpowiada  stopom metrycznym i dostosowywa  muzyk  do akcentacji tekstu poetyckiego¹⁵. Istnieje jednak pewna część arii bazujących na tańcach: ich schemacie ruchowym, charakterze i metrum. Niektóre z tych arii są bezpośrednio oznaczane jako *air   danser* (aria taneczna, t . własne). Czym więcej aria ma wspólnego z tańcem, a mniej w niej zawiłości metrycznych, tym w swoim wyrazie jest prostsza. To własnie takie proste metrycznie utwory d'Anglebert wybra  jako pierworzory do swoich „małych transkrypcji”.

W wydaniu *Pi ces de Clavecin* d'Angleberta pojawia się sześć lub siedem¹⁶ utworów mających swoje korzenie w muzyce wokalne  lub do niej nawiązujących. Można podzieli  je na kilka rodzajów: transkrypcje *airs de cour*, transkrypcje fragmentów dzie  operowych, transkrypcje parodiowanych utworów instrumentalnych (czyli takich, do których zosta  dopisany tekst).

Nazwa	Typ utworu	�r�d�o
Sarabande <i>Dieu des Enfers</i> . <i>M� de Lully</i>	<i>Ballet de cour</i>	J.B. Lully <i>La Naissance de Venus</i>

¹⁴ Jean-Henri d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, Préface, Paris: Christophe Ballard, 1689.

¹⁵ Gordon-Seifert, Catherine, *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, str. 11-12

¹⁶ Niepewno   co do liczby wynika z wahania, czy pod acza  do kategorii transkrypcji wokalnych utworów *Menuet de Poitou Vaudeville*

Menuet <i>La jeune Iris. M^r de Lully</i>	Parodia instrumentalna	J.B. Lully <i>Trios pour la chambre du Roy</i>
Menuet <i>Dans nos bois</i>	Parodia instrumentalna	J.B. Lully <i>Trios pour la chambre du Roy</i>
Gavotte. <i>Ou estes vous allé. Air ancien.</i>	<i>Brunette</i>	?
Gavotte. <i>Le beau Berger</i>	<i>Brunette</i>	Ch. Ballard <i>Brunettes</i> I tom
<i>La bergere Anette</i>	<i>Vaudeville</i>	Ch. Ballard <i>Brunettes</i> I tom
Menuet de Poitou <i>Vaudeville</i> (?)	<i>Vaudeville</i>	?

Sarabande Dieu des Enfers. M^r de Lully

Oryginał tego utworu pochodzi z *ballet de cour* Jeana-Baptiste'a Lully'ego z roku 1665 o tytule *La Naissance de Venus*¹⁷ (Narodziny Wenus). Partia wokalna oryginalu należy do Orfeusza.



Przykład 2 Partia Orfeusza w *ballet de cour* J.B. Lully'ego *La naissance de Venus*, str.1.

¹⁷ Jean-Baptiste Lully, *La Naissance de Vénus*, LWV 27, rękopis, kopista: Henri Foucault, ok. 1706.



Przykład 3. Partia Orfeusza w *ballet de cour* J.B. Lully'ego *La naissance de Venus*, str.2.

Po niej następuje ritornel oparty na bardzo podobnym materiale muzycznym, przeznaczony na pięciogłosową obsadę instrumentalną. Różnice polegają na nieznacznej zmianie rytmu, jednak utwór nadal utrzymany jest w charakterze sarabandy. W wersji skopiowanej przez André Danicana Philidora z 1689 roku partia Orfeusza oparta na formie sarabandy zawiera dwie zwrotki, które przedziela orkiestrowy ritornel. Umuzycznienie tekstu z pierwszej i drugiej zwrotki różni się od siebie i wpływa na frazowanie. Autor niniejszego tekstu zdecydował jednak bazować na rękopisie Henriego Foucaulta z ok.1706.

Wersja z manuskryptu H. Foucaulta z ok.1706.	Tłumaczenie własne
Dieu des Enfers, hélas voyez mes peines, Celle que je sers, languit dans vos chaisnes, Ah! forcez du trespas les loix cruelles, Et ne separez pas deux cœurs fidelles, Ou rompez ses liens, ou brisez les miens.	Władco Piekieł, ach, ujrzyj moje cierpienia, Ta, której służę, rozpacza w waszych okowach. Ach! Przełam okrutne prawa śmierci i nie rozdzielaj dwojga wiernych serc; albo zerwij jej więzy, albo moje.



Przykład 4. Początek ritornela z *ballet de cour* prezentujący pięciogłosowe opracowanie instrumentalne wcześniejszego fragmentu (Przykład 2.)

Porównując dwie wersje (śpiewaną oraz instrumentalną) pochodzące z *ballet de cour* oraz klawesynową można odnieść wrażenie, że d'Anglebert wzorował się jednak w znacznym stopniu na wersji wokalne.



Przykład 5. Początek sarabandy *Dieu des Enfers* w transkrypcji na klawesyn d'Angleberta

Kompozytor pozostaje wierny swoim standardowym rozwiązaniom fakturalnym, które zakładają prowadzenie zornamentowanej względem oryginału melodii w partii prawej ręki, do której dodane są sporadycznie akordy oraz dwudźwięki. Partia lewej ręki stanowi realizację basu cyfrowanego o francuskim charakterze, naśladowującym fakturę lutniową (*style luthé*), co świetnie sprawdza się przy specyfice dźwięku klawesynu. Dostrzec można rozłożone, synkopowane akordy oraz pojawiający się obok basu głos tenorowy, o wypełniającej

rytmicznie i brzmieniowo funkcji względem niższego głosu. Ten przykład aranżacji muzyki wokalne na instrument przedstawia najbardziej ścisłą względem oryginału wersję.

Umuzycznienie tekstu – relacje słowa i muzyki w interpretacji utworów instrumentalnych

Znajomość wokálnego oryginału poszerza interpretację instrumentalną o kwestię językową. Analizując sposób umuzycznienia tekstu w utworze wokalnym, można dostrzec szereg zależności między muzyką a tekstem. Kompozytorzy dokonują konkretnych wyborów, kształtując muzykę w relacji do właściwości języka i jego organizacji – m.in. akcentacyjnej, rytmicznej czy składniowej.

Można wyróżnić zależności między językiem a muzyką na kilku poziomach:

1. Dostosowania akcentacji i organizacji czasowej języka do muzyki – np. akcentacji leksykalnej i grupowej, a także iloczasu¹⁸.
2. Znaczeniowym – zastosowania figur retorycznych i innych rozwiązań muzycznych, które eksponują znaczenie słowa lub tworzą nastrój wynikający z tekstu.

Wiedząc o tych zależnościach, można rozszerzyć interpretację wersji instrumentalnej, inspirując się sposobem umuzycznienia tekstu w wokalnym oryginale. Czasem możliwe jest bezpośrednie przełożenie pewnych cech wynikających z języka na wykonanie instrumentalne, czasem natomiast utrudnia to zmieniona lub rozbudowana wersja kompozytora dokonującego transkrypcji na instrument. Niekiedy wersja wokalna pozostaje jedynie pewnego rodzaju inspiracją, która przekłada się na rozbudowanie wyobraźni brzmieniowej poprzez próbę przełożenia na instrument jakości brzmieniowych poszczególnych sylab czy słów, a także warstwy znaczeniowej tekstu i wynikającego z niej charakteru.

Nawet jeżeli nie da się konsekwentnie wyznaczyć reguł i zasad związanych z umuzycznieniem tekstu i sposobem transkrypcji muzyki wokalne na instrumentalną, warto poznać brzmienie języka oraz zrozumieć sens tego działania, aby uzyskać bardziej zróżnicowane brzmienie i sposób prowadzenia muzycznej narracji. Z perspektywy praktyki wykonawczej szczególnie

¹⁸ Iloczas oznacza zróżnicowanie czasu trwania samogłosek. W języku francuskim historycznym długość samogłosek miała większe znaczenie niż we współczesnym francuskim, choć jej status fonologiczny w poszczególnych okresach jest przedmiotem dyskusji wśród językoznawców.

istotne wydaje się to na poziomie kształtowania melodii – poszerzona o kontekst językowy interpretacja może stać się bardziej sugestywna i pełna niuansów.

Poziomy wykorzystania kontekstu językowego w interpretacji instrumentalnej

Analogicznie do wyżej opisywanej współpracy tekstu słownego i muzycznego można wyszczególnić poziomy, na których kontekst językowy wspiera i poszerza interpretację instrumentalną.

1. Frazowanie

W zależności od tego, jak układają się w muzyce słowa, a także jak zbudowana jest dłuższa wypowiedź – np. poprzez wtrącenia czy zdania podrzędnie złożone – można zastosować konkretne rozwiązania artykulacyjne i frazowe, które eksponują daną organizację słowno-muzyczną. Może to oznaczać:

- a) świadome łączenie bądź separowanie danych dźwięków,
- b) granie krócej lub dłużej,
- c) akcentowanie bądź rezygnację z akcentu,
- d) dostosowywanie zmian rytmicznych do słów, np. poprzez zastosowanie hemioli,
- e) kształtowanie dynamiki wykonania,
- f) określanie przebiegu frazy oraz roli dźwięków znajdujących się na jej granicach – podejmowanie decyzji, czy dany dźwięk należy jeszcze do frazy kończącej się, czy już do rozpoczynającej się.

2. Znaczenie słów i wyraz tekstu słownego

Znajomość znaczenia tekstu pozwala lepiej zrozumieć zastosowane przez kompozytora środki oraz nadać im odpowiednią interpretację. Dotyczy to np. zawołań czy wykrzykników, które mogą być wyrażane poprzez duże interwały, nagłe zmiany rejestru związane ze zmianą charakteru wypowiedzi czy wykorzystanie pochodów chromatycznych wzmagających uczuciowość i napięcie.

3. Niuanse wynikające z fonologii i fonetyki

Kolejnym poziomem są zależności wynikające z brzmienia języka. W przypadku języka francuskiego istotne mogą być m.in. zjawiska *liaison* i *enchaînement*. Ich uwzględnienie

wpływa na sposób postrzegania granic między słowami oraz na ciągłość wypowiedzi. W przypadku *liaison* niektóre spółgłoski, które w izolowanej wymowie pozostają nieme, są realizowane w połączeniu z następującym wyrazem. Dotyczy to m.in. spółgłoski „z”, zapisywanej w ortografii jako „s” lub „x”. W interpretacji instrumentalnej może to prowadzić do wyeksponowania odpowiadającego dźwięku, niezależnie od jego miejsca występowania w takcie. Podobnie specyficzne właściwości artykulacyjne głoski „r” mogą wpływać na wyobrażenie brzmieniowe, zastosowanie artykulacji i sposób kształtowania frazy.

Zależności te można również rozważać w odniesieniu do rytmu, w tym do realizacji *notes inégales*. Koncept wymawiania sekwencji słownych w tempie i rytmie zgodnym z ich naturalną organizacją fonologiczną może stanowić punkt wyjścia do bardziej wiarygodnej, a jednocześnie zróżnicowanej koncepcji inegalizacji oraz innych modyfikacji rytmicznych. Co ciekawe, sposób realizacji tych zależności może różnić się w zależności od podmiotu wykonawczego – jego właściwości głosowych, artykulacyjnych czy sposobu kształtowania wypowiedzi.

Propozycja interpretacji Sarabandy *Dieu des Enfers* rozszerzona o cechy wynikające z języka

Z porównania partii klawesynowej oraz zawierającej przekaz werbalny wersji wokalne wynika szereg interesujących obserwacji, które przyczyniają się do interpretacji utworu na instrumencie¹⁹.

a) Początkowy tekst „Dieu des Enfers” z akcentem grupowym przypadającym na „-fers” sugeruje dążenie materiału brzmieniowego do pierwszej miary drugiego taktu. Naturą języka francuskiego jest przedtaktowość. Jeśli dany utwór, taniec nie zaczyna się od przedtaktu (niepełnego taktu), bardzo często zdarza się, że cały pierwszy takt posiada kierunek do taktu następnego. Dążenie wynikające z akcentu tego wyrażenia współgra również z melodią, która swój najwyższy punkt ma właśnie na pierwszej mierze drugiego taktu. Tendencję pierwszego taktu dążącego do drugiego można spotkać bardzo często zarówno w sarabandach jak i w menuetach. Dodatkową inspiracją fonetyczną może być dodanie obciążenia trzeciej mierze, na którą przypada wymawiana litera „z” powstała w wyniku *liaison* pomiędzy słowami *des_enfers*. Dzięki temu podkreślony zostanie również skok o kwintę czystą między taktami.

¹⁹ Interpretując sarabandę autor artykułu bazuje na wersji manuskryptu H. Foucaulta z ok. 1706 roku.

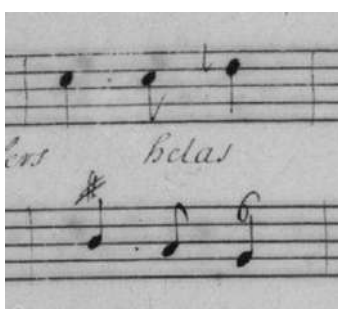


Przykład 6 J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.1-2



Przykład 7 J.H. d'Anglebert - *Sarabanda Dieu des Enfers*, t.1-2

b) Następnie pojawia się zawołanie „helas”, które d’Anglebert rozpisuje w formie ozdobnika *port de voix*, posiadającego również cechy wyrazowe *accent*. Jest to wtrącenie podmiotu lirycznego, mające wyrazić rozpacz. Można ten mały motyw potraktować w wykonaniu klawesynowym jako niezależny gest i dla wzmożenia uczuciowości przytrzymać na zasadzie nadlegata dysonujące dźwięki „d” oraz „es”. Należy również pamiętać, że w tym przypadku żadna miara drugiego taktu nie będzie stanowiła przedtaktu do taktu trzeciego (tzw. „frazowanie do prawej”)



Rysunek 8 J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.2

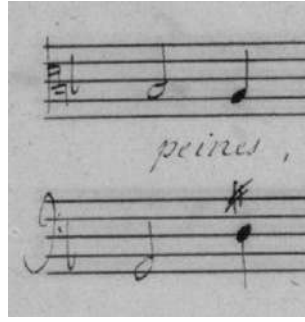


Przykład 9 J.H. d'Anglebert - Sarabanda Dieu des Enfers, t.1-2

c) Na 3. i 4. takt przypadają słowa „voyez mes peines”, które zamykają cały pierwszy czterotakt dramatycznego zawołania do Boga Piekieł: „Dieu des Enfers, hélas, voyez mes peines”. Za pomocą zróżnicowanych ozdobników kompozytor tworzy linię melodyczną współpracującą z warstwą słowną. Ciekawym pomysłem d’Angleberta jest zastosowanie odwróconego *tremblemnt appuyé*, które tworzy swego rodzaju efekt *crescendo*. Ten zabieg zastosowany jest na drugiej, akcentowanej sylabie słowa „voyez” (pl. „ujrzyj”). Następnie w czwartym takcie występuje formuła wykańczająca, rozpisana w formie sugerującej *diminuendo* na słowie „peines”: pierwszą sylabę słowa podkreśla tryl rozpoczynającym się obiegnikiem, a na trzecią miarę przypada nieme w wymowie „e” (*e muet*), które w tym miejscu oraz w kontekście trylu z pierwszej miary wychodzi jako zdjęte i ciche, o kierunku w górę (typowym dla zakończenia sarabandy). Również partia lewej ręki skomponowana jest w sposób implikujący wyciszenie od pierwszej do trzeciej miary. Zabieg jest osiągnięty poprzez ruch przeciwny do wewnątrz.



Przykład 10 J.B Lully, Dieu des Enfers, t.3



Przykład 11. J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.4.



Przykład 12. J.H.d'Anglebert - *Sarabanda Dieu des Enfers*, t. 3-4.

d) Repryza zaczyna się trzema powtórzonymi ćwierćnutami. Taka linia melodyczna jest dość problematyczna do wykonania bez wskazania werbalnego, szczególnie na instrumencie bez możliwości cieniowania dynamicznego. Z pomocą przychodzą zapisane w wersji wokalne słowa. Motyw trzech identycznych ćwierćnut powtarza się w reprzyzie utworu dwa razy. Za pierwszym razem na słowach „*et forcez [du trepas]*” oraz za drugim razem „*et ne se-[parez pas]*”. W obu przypadkach mamy do czynienia z pierwszym taktem czterotaktowej frazy. Frazowanie trzech ćwierćnut może być zrealizowane zgodnie z zastosowanymi słowami, np. jedna ćwierćnuta + dwie, zmierzające do kolejnego taktu jako „*et | forcez ->*” oraz „*et | ne se- ... ->*”



Przykład 13. J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.9.



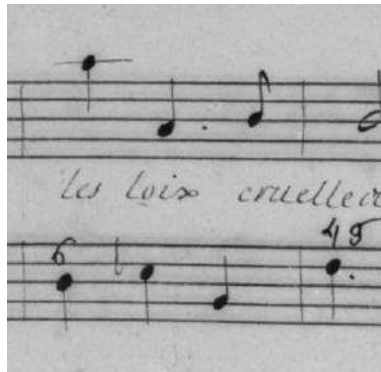
Przykład 14. J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.10.



Przykład 15. J.H. d'Anglebert - *Sarabanda Dieu des Enfers*, t. 9-10.

e) Analiza słów wskazuje na to, że w obu powyższych przypadkach cały pierwszy takt stanowi rodzaj przedtaktu. Sformułowania słowne układają się dwutaktowo i są dostosowane bardziej do akcentu grupy rytmicznej niż akcentu leksykalnego (rozważającego akcentację w kontekście każdego pojedynczego słowa). Pomimo, że akcentacja grupy rytmicznej nie współpracuje w tym przypadku z akcentami metrycznymi, gdyż wypada ona na „3” w drugich taktach fraz, d’Anglebert każdorazowo dodaje w akcentowanych miejscach ozdobnik. Niemniej jednak świadomość występowania akcentu grupowego może skłonić wykonawcę do nieustannego myślenia o kierunku i kontynuacji frazy aż do końca, zawierającego słowny akcent.

f) W trzecim takcie reprzyzy pomiędzy ćwierćnutą na „raz”, a ćwierćnutą z kropką przypadającą na drugą miarę taktu występuje oktawa $b^2 - b^1$. W sarabandzie zarówno pierwsza jak i druga miara taktu ma prawo być akcentowana. W tym przypadku jednak występujące słowa „les loix”, wskazują na większe oparcie na drugiej mierze taktu. Pomimo dużego skoku i artykulacji non legato można spróbować jak najbardziej połączyć frazowo dźwięki przypadające na pierwszą i drugą miarę taktu.



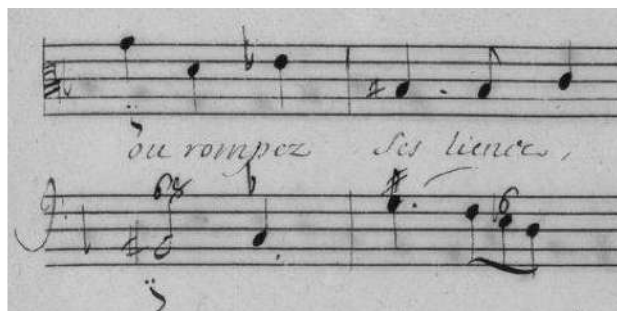
Przykład 16 J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t.11



Przykład 17 J.H. d'Anglebert - Sarabanda *Dieu des Enfers*, t.11

g) W 9. i 10. takcie reprzyzy występuje ciekawy motyw łamanych skoków o kwartę w dół, który jest jednym z powtarzających się w muzycznej barokowej literaturze francuskiej motywów, często retorycznie związanej z odczuwaniem silnych emocji, bólu. W tym przypadku występuje na słowach „ou rompez ses liens”²⁰. Pomimo, iż przeważa poczucie akcentu grupowego, który występuje na ostatniej sylabie „liens”, kompozytor zaznacza wyraźnie ozdobnikiem *port de voix et pincé* na ostatniej sylabie „rompez” o akcencie leksykalnym. Ponadto „liens” jest rozbite u d’Angleberta na dwie ósemki, które z powodu przynależności do jednego słowa powinny być wykonane z frazowaniem „do lewej” strony, a nie, intuicyjnie i zgodnie z przedtaktowym myśleniem oraz koncepcją *notes inégales* w taki sposób, że pierwsza ósemka z grupy jest zakończeniem wcześniejszej frazy, a druga jest krótsza i stanowi przedtakt oraz początek nowej grupy frazowej.

²⁰ W wersji baletu spisanej w roku 1689 André Danicana Philidora występuje w drugiej zwrotce tekst bardziej sugestywnie współpracujący z figurą retoryczną: „Les plus cruels tourments” – „Najokrutniejsze męki” (tł. własne)



Przykład 18 J.B. Lully, *Dieu des Enfers*, t. 17-18



Przykład 19 J.H. d'Anglebert - Sarabanda *Dieu des Enfers*, t. 17



Przykład 20 J.H. d'Anglebert - Sarabanda *Dieu des Enfers*, t. 18

D'Anglebert nie odbiega mocno od melodii oraz konstrukcji oryginału. Jedyną zmianą jest to, zakończenie ostatniej kadencji oryginału zwodniczo i dopisanie czterech taktów jako *petite reprise* (zawierają dodatkowe zdobienie, wypełniające pierwszą kwartę). Dodany materiał rytmiczno-melodyczny pojawia się też czasem w partii lewej ręki i ma na celu podtrzymanie brzmienia instrumentu. Dobrym przykładem są rozdrobnienia ósemkowe w takcie 6., które nie występują w oryginale Lully'ego.

Pomimo wokalnego oryginału można dostrzec w utworach d'Angleberta autorskie podejście do aranżowanych na klawesyn utworów. Kompozytor za nadrzędną wartość przyjmuje soczyste i pełne brzmienie utworów na klawesynie. Dodaje skomplikowaną, wypracowaną autorsko ornamentację, która częściowo zaciera możliwość precyzyjnej i bezpośredniej analizy tego, w jaki sposób oryginalna, wokalna melodia jest przekładana na klawiaturę instrumentu. Jedynie w sarabandzie *Dieu des Enfers* oraz w menuecie *La jeune Iris*

faktura jest na tyle przejrzysta, iż można pewne ruchy melodyczne skopiować literalnie. W większości przypadków zachowuje sens frazy, a także pozwala prześledzić zastosowanie konkretnej faktury instrumentalnej, której celem jest oddanie afektów czy zabiegów muzycznych wynikających ze znaczenia słów. Zdarza się niestety również, że kompozytor zmienia sens muzyczny na korzyść swojego pomysłu. Ta ostatnia sytuacja przypomina częściowo sztukę transkrypcji przedbarokowych, w których czterogłosowy najczęściej utwór jest tylko szkicem dla skomplikowanych, instrumentalnych, wirtuozowskich dyminucji, które nierzadko zaburzają logikę pierwotnego frazowania. Przykładem takiej praktyki jest chociażby twórczość zebrana we wczesno XVI-wiecznych wydaniach Pierre'a Attaignant'a.

Wokalne transkrypcje J.H d'Angleberta stanowią niedoceniany (również przez samego kompozytora) przykład transkrypcji barokowych utworów francuskich na klawesyn. Znajomość oryginałów wokalnych oraz umiejętność dostrzeżenia zależności między nimi, a transkrypcjami może pomagać w interpretacji utworów instrumentalnych: rozwiązywać pewne problemy, wspomagać i rozszerzać interpretację o nowe konteksty, czy po prostu inspirować. Obecność transkrypcji wokalnych u mistrza klawesynowej muzyki jakim bez wątpienia był Jean-Henry d'Anglebert stanowi wyraźny pretekst do podjęcia próby aranżacji muzyki wokalnej na klawesyn oraz inne instrumenty w dzisiejszej praktyce wykonawczej: nosi to silne znamiona autorskie i jest dla muzyków zaproszeniem do rozwijania własnego warsztatu kompozytorskiego oraz pomostem do tworzenia własnej muzyki. Dzięki aranżacji można lepiej zrozumieć kompozytorów oraz zakres wyborów, które musieli podejmować. Proces tworzenia opracowań w stylu podnosi świadomość estetyki muzycznej, w której się obracamy. W przypadku francuskiej muzyki barokowej mamy do czynienia ze specyficznym i ekskluzywnym poczuciem smaku. Żeby go zrozumieć, potrzebna jest z pewnością wnikliwa analiza szerokiego spektrum utworów muzycznych tamtego okresu. Trud zwraca się w postaci poczucia odkrycia koherentnego, w pełni samowystarczalnego uniwersum muzycznego, w którym można się rozgościć, a nawet implikować je do innych stylów muzycznych lub autorskiej twórczości. Zachwyca śpiewnością, nieoczywistością, zróżnicowaniem harmonicznym, organicznością, tanecznością, naturalnością oraz sonoryzmem.

Bibliografia:

Źródła pierwotne

Bourgeois, Loys. *Le droict chemin de musique...* Genève, 1550.

D'Anglebert, Jean-Henry. *Manuscrit Rés. 89 ter: Pièces de clavecin: D'Anglebert – Chambonnières – Louis Couperin – Transcriptions de pièces pour luth.* Fac-similé, publ. sous la dir. de Jean Saint-Arroman. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau, 1999.

d'Anglebert, Jean-Henri. *Pièces de clavecin.* Paris: Christophe Ballard, 1689.

Lully, Jean-Baptiste. *La naissance de Vénus*, LWV 27. manuskrypt **Henriego Foucaulta**, ok. 1706. Bibliothèque nationale de France, département Musique.

Lully, Jean-Baptiste. *La naissance de Vénus*, LWV 27. Manuskrypt **André Danicana Philidora l'aîné**, Wersal, 1689. Bibliothèque nationale de France, département Musique, Rés. F-51.

Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin.* Paris, 1716/1717.

Bacilly, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter.*

Ballard, Christophe. *Brunettes ou petits airs tendres*, t. I, Paris, 1703.

Literatura współczesna

Gordon-Seifert, Catherine. *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs.* Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Gordon-Seifert, Catherine. *The Language of Music in France...* PhD diss., 1994.

Ledbetter, David. *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France.* London: Macmillan, 1987.

Ranum, Patricia M. *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs.* Hillsdale: Pendragon Press, 2001.

Chung, D. Y. *Keyboard Arrangements of Lully's Music and their Significance for French Harpsichord Music.* PhD diss., University of Cambridge, 1996.

Fuller, David. „Les arrangements pour clavier des œuvres de Lully”. W: *Jean-Baptiste Lully*, 1987, 471–482.

Wiśniewski, Przemysław. „Notes inégales, czyli alteracja rytmiczna w muzyce francuskiej”. *Notes Muzyczny* 2, nr 2 (2014): 18–37.

Wójcikowska, Justyna. „Tańce o pierwowzorach wokalnych w Danseries Pierre’a Attaingnanta. Techniki aranżacji i praktyka wykonawcza”. *Notes Muzyczny* 1, nr 19 (2023): 9–42. DOI: 10.5604/01.3001.0053.6736

<https://www.projet-pfc.net/le-projet-pfc-ef/le-francais-explique/la-liaison/definition/>, [dostęp: 15.09.2026, godz. 20:57]

Barnes, Clifford, „Vaudeville”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie i John Tyrrell, London: Macmillan, 2001.