

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

SZTUKA „AKOMPANIAMENTU” ORGANOWEGO
WE FRANCJI NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU.
JACQUES BOYVIN I JEGO *TRAITÉ ABREGÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ORGUE ET POUR LE CLAVESSIN* (1705)THE ART OF ORGAN ACCOMPANYING IN FRANCE
IN THE LATE 17TH CENTURY AND IN THE BEGINNING OF 18TH CENTURY.
JACQUES BOYVIN AND HIS *TRAITÉ ABREGÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ORGUE ET POUR LE CLAVESSIN* (1705)

Abstract. The article focuses on the rules of organ playing presented by Jacques Boyvin in his *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin* (Paris, 1705). Boyvin, born about 1653 in Paris, and died 1706, June 30th, spent most of his life in Rouen, the capital of Normandy. There, since 1676, he occupied the position of cathedral organist, earning fame of one of the most accomplished organists of the second half of the 17th century. His main musical output consists of two collections of organ music: *Premier livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Eglise*, published in Paris in 1690, and *Second livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Eglise* (Paris, 1700) and the above-mentioned treatise, which is considered to be one of the most important sources regarding keyboard playing practice at the turn of 18th century. In the first chapter *Traité abrégé* Boyvin discusses the main rules of music composition and he explains the symbols used in the transcription of *basse continuë*. In the second chapter he concentrates on various aspects of practical harmony of sounds. The third chapter includes a list of remarks on practical and performing aspects, which should be followed while playing the organ and the harpsichord. The last chapter (*Des transpositions*) deals with the important issue of scales transposition, which is often applicable in liturgical music. The important part of this article is the first in Polish literature of the subject, translation of the whole treatise, and the collection of organ exercises (*preludes*) originally published at the end of the treatise. The author of the article hopes to provide satisfactory amount of information both for organists and musicologists interested in the 18th century French music theory.

Key words: art of organ accompanying; France; 17th and 18th century; Jacques Boyvin.

Dr MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Muzykologii, Katedra Polifonii Religijnej; adres do korespondencji – e-mail: maleks@kul.pl

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ, PhD – The John Paul II Catholic University of Lublin, Institute of Musicology, Department of Religious Polyphony; address for correspondence – e-mail: maleks@kul.pl

Jacques Boyvin był bez wątpienia jednym z najwybitniejszych francuskich organistów 2. połowy XVII wieku. Urodzony około 1653 r. w Paryżu, zmarły 30 czerwca 1706 r. w Rouen, przez większość swego życia działał w stolicy Normandii¹. W okresie dzieciństwa i wczesnej młodości związany był z Hôpital des Quinze-Vingts, paryską instytucją opiekującą się ludźmi niewidomymi mieszczącą się na ulicy Saint-Honoré, w której pensjonariuszem był jego ojciec, Simon². I to właśnie tam, jako młody chłopiec, przez jedenastoletnie lata (1663-1674) pełnił Boyvin funkcję organisty, grając w czasie liturgii w znajdującej się nieopodal kaplicy. Wiadomo, że w tym czasie lekcji udzielali mu czołowi paryscy organiści, m.in. Robert Cambert (organista kościoła Saint-Honoré), Étienne Richard (organista kościoła Saint-Jacques), Nicolas-François Lebègue (organista kościoła Saint-Merri) i Jean Racquet (organista katedry Notre-Dame)³. O jego wysokich kwalifikacjach i zdobytych umiejętnościach świadczy najdobitniej fakt, że jako bardzo młody człowiek, bo mający ledwie dwadzieścia kilka lat, Boyvin wygrał konkurs na niezwykle prestiżowe stanowisko katedralnego organisty w Rouen.

Stolica Normandii była w czasach Ludwika XIV jednym z najbardziej znaczących miast na mapie Francji. Ze względu na swe położenie i względną bliskość Paryża było to zresztą miasto, które już w XVI wieku, mając wielu bogatych mieszkańców, rozwijało się w sposób niezwykle prężny. Organy tamtejszej katedry Notre-Dame były instrumentem, który już w czasach Jehana Titelouza był uważany za jeden z najlepszych w całym królestwie⁴. Przez całe XVII stulecie nie szczędzono też środków na jego konserwację i niezbędne remonty⁵, a działający tam od 1676 r. jako organista Boyvin

¹ Szczegółowe omówienie biografii Boyvina i jego działalności w Rouen zob. Jacques CHARPENTIER, *Jacques Boyvin organiste rouennais, organiste français*, „L'Orgue normand” 21 (1991) oraz TENŽE, *L'œuvre de Jacques Boyvin*, „L'Orgue normand” 22 (1992).

² Pierre HARDOUIN, *Quatre Parisiens d'Origine: Nivers, Gigault, Jullien, Boyvin*, „Revue de Musicologie” 39 (1957), nr 115, s. 77.

³ Pierre HARDOUIN, *La jeunesse de Boyvin*, „Revue de Musicologie” 52 (1966), nr 2, s. 209.

⁴ Jean Albert VILLARD, *L'œuvre de François-Henri Clicquot, facteur d'orgues du roy (1732-1790): études autour du grand-orgue F.-H. Clicquot de la cathédrale de Poitiers*, Paris 1973, s. 133.

⁵ Organy katedralne, po remoncie w 1663 r. (organmistrzowi: Thierry i Desenclos), miały następującą dyspozycję głosów: *Grand-orgue*: Montre 16', Bourdon 16', Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture V, Cymbale IV, Flûte 4', Nazard, Flûte 2', Quarte, Tierce, Larigot, Flageolet, Cornet V, Trompette, Clairon, Cromorne, Voix humaine; *Positif*: Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Fourniture IV, Cymbale IV, Flûte 4', Nazard, Flûte 2', Tierce, Larigot, Sacqueboutte, Cromorne; *Echo*: Bourdon, Prestant, Doublette, Fourniture (cymb. III), Nazard, Tierce, Voix humaine; *Pédale*: Flûte 8', Flûte 4', Trompette. Kolejny remont instrumentu rozpoczął się w marcu 1686 r. (organmistrz Robert Clicquot), a spowodowany był bardzo poważnymi zniszczeniami fasady i wnętrza katedry dokonany przez szalejącą nad miastem w 1683 r. nie-

otrzymywał nie tylko bardzo okazałe wynagrodzenie w wysokości 400 liwów rocznie, które było porównywalne z tradycyjnie wysokimi zarobkami organistów paryskich, ale również dodatkowo znaczną kwotę na bieżące naprawy i konserwacje instrumentu. Dodać można, że posadę tę zdobył bez większego trudu zarówno dzięki swojemu niezwykłemu talentowi improwizatorskiemu i kompozytorskiemu, jak i za sprawą rekomendacji jego osoby przez Nicolasa Lebègue’a⁶. Do konkursu na to stanowisko stanął z nim zresztą tylko jeden konkurent, bliżej nieznany dziś organista Philippe Le Mareschal⁷.

Jacques Boyvin, pełniąc przez trzy dekady funkcję katedralnego organisty, bardzo szybko zyskał sławę wybitnego wirtuoza tego instrumentu. Dziś uważa się zresztą, że był on najwybitniejszym organistą tejże katedry od śmierci Titelouza († 1633). Podstawą do takiego przekonania są nie tylko zachowane kompozycje organowe, ale również późniejsze osiągnięcia jego uczniów, którymi byli m.in. François d’Agincourt, Jacques Du Phly, Michel Corrette i Gaspard Corrette⁸. Ten ostatni zastępował swego nauczyciela pod koniec życia, kiedy pogarszający się stan zdrowia nie pozwalał mu już na grę w czasie liturgii⁹. Owocem wieloletniej działalności Boyvina są dwa zbiory utworów organowych: *Premier livre d’orgue contenant les huit tons à l’usage ordinaire de l’Eglise*, wydany w Paryżu w 1690 r., oraz *Second livre d’orgue contenant les huit tons à l’usage ordinaire de l’Eglise* (Paris, 1700). Styl tych utworów, chociaż – jak stwierdził niegdyś François Fétis – był w jego czasach stylem już „nieco archaicznym, to jednak przewyższył on pod każdym względem wszystkie późniejsze wydane we Francji kompozycje organowe”¹⁰. Boyvin jest ponadto autorem *Krótkiego traktatu o akompaniamencie organowym i klawesynowym (Traité abrégé de l’accompagnement pour l’orgue et pour le clavessin)*, niezwykle interesującego dzieła, które jest dziś uznawane za jedno z najistotniejszych źródeł dotyczących praktyki gry na instrumentach klawiszowych przełomu XVII i XVIII wieku¹¹.

zwykle silną burzę. Po ukończeniu trwającego trzy lata remontu dyspozycja instrumentu nie uległa jednak znaczącej zmianie. Podają za: Pierre HARDOUIN, *Le grand orgue de la Cathédrale de Rouen*, „Connaissance de l’Orgue”, nr 43-44, Paris 1982, s. 31-33.

⁶ Pierre HARDOUIN, *Le grand orgue de la Cathédrale de Rouen*, s. 33.

⁷ Por. François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, t. II, Paris 1867, s. 50.

⁸ Marcel DEGRUTÈRE, *Jacques Boyvin (1655-1706), Jacques Du Phly (1715-1789). Éléments biographiques*, „Revue de Musicologie” 74 (1988), nr 1, s. 75.

⁹ Tamże, s. 77.

¹⁰ François FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. II, Bruxelles 1835, s. 292.

¹¹ Pełny tekst traktatu został opublikowany przez Alexandra Guilmanta i André Pirro w 1905 r. w VI tomie *Archives des Maîtres de l’orgue (Œuvres complètes d’orgue de Jacques Boyvin)*,

I chociaż w kontekście tak licznie ukazujących się na przestrzeni całego XVII stulecia obszernych francuskojęzycznych traktatów wydany w 1705 r. *Traité abrégé* nie zasługuje w zasadzie w pełni na miano ani „traktatu teoretycznego”, ani „traktatu praktycznego” (liczący ledwie 16 numerowanych stron tekst jest raczej rodzajem zarysu, omawiającego jedynie wybrane zagadnienia wykonawcze muzyki organowej), to jednak jego treść jest niezwykle cennym świadectwem ówczesnego spojrzenia na muzykę klawiszową. I chociaż w 1705 r. traktat został wydany jako druk samodzielny, to czytelnicy mogli się z nim zapoznać już kilka lat wcześniej. Został on bowiem załączony przez Boyvina jako wprowadzenie do drugiego ze wspomnianych wyżej zbiorów utworów organowych. Składający się z czterech rozdziałów *Krótki traktat o akompaniamencie organowym i klawesynowym* należy uznać za rodzaj skryptu. Z zamieszczonego na początku wprowadzenia (*Avertissement*) dowiadujemy się bowiem, że Boyvin pracuje nad traktatem o kompozycji, w którym zapewne chciał szerzej omówić zagadnienia związane z grą na instrumentach klawiszowych. Dzieła tego niestety nie zdążył zrealizować.

W rozdziale pierwszym *Traité abrégé* Boyvin omawia najważniejsze zasady kompozycji oraz wyjaśnia znaczenie wybranych oznaczeń stosowanych w zapisie *basse continuë*. W rozdziale drugim jego uwaga koncentruje się na różnych kwestiach dotyczących praktycznego aspektu budowania współbrzmień. Rozdział trzeci zawiera szereg uwag praktycznych i wykonawczych, których w jego rozumieniu należy przestrzegać w czasie gry na organach lub klawesynie. Rozdział ostatni (*Des transpositions*), który w zasadzie nie został w tekście wydzielony jako osobny rozdział, porusza niezwykle istotną kwestię, zwłaszcza dla liturgicznej gry organowej, jaką była odpowiednia transpozycja skal. Spoglądając całościowo na omawiane dzieło, należy stwierdzić, że główny nacisk został w nim położony na dwa aspekty ówczesnej praktyki wykonawczej: realizację współbrzmień w oparciu o zapis *basse continuë* oraz na sposoby wykonywania niezwykle istotnego elementu, jakim na przełomie XVII i XVIII wieku były ozdobniki¹².

s. 73-87). Wydanie faksymilowe odnaleźć można w *Méthodes et Traités. Orgue. France 1600-1800*, t. II, Fuzeau 2009, s. 91-100.

¹² Zagadnienie realizacji ozdobników na instrumentach klawiszowych na przełomie XVII i XVIII wieku (na przykładzie Saint-Lamberta) omówiłem szerzej w artykule *The Art of Playing Keyboard Instruments in the Late 17th and Early 18th Centuries. Monsieur de Saint-Lambert and his „Les principes du clavecin” (1702)*, „Roczniki Teologiczne” 62 (2015), z. 13, s. 5-23.

TRAITE' ABREGE' DE L'ACCOMPAGNEMENT

POUR L'ORGUE ET POUR LE CLAVECIN,

Avec une Explication facile des principales Regles de la Composition,
une démonstration des Chiffres, & de toutes les manières dont
on s'en fert ordinairement dans la Basse-Continuë.

Par J. BOYVIN, Organiste de l'Eglise Cathedrale de Reuen.

SECONDE EDITION.



A PARIS,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,
ruë S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. D C C. V.

Avec Privilege de Sa Majesté.

Przykład 1. Strona tytułowa *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin* Jacquesa Boyvina (Paris 1705).

Wyjaśnienia wymaga słowo *l'accompagnement*, które pojawia się w tytule omawianego traktatu. Jego znaczenie, które w czasach Boyvina było nierozdzielnie kojarzone z grą na instrumentach klawiszowych, bardzo trudno jest dziś oddać polskim odpowiednikiem. Tłumaczenie dosłowne (akompaniament) nie oddaje bowiem w pełni tego, czym dla ówczesnych organistów była umiejętność „akompaniowania”. W dzisiejszej terminologii muzycznej termin ten oznacza najczęściej partię instrumentalną towarzyszącą głosowi solowemu, która – co w kontekście praktyki przełomu XVII i XVIII wieku należy podkreślić – jest zapisana i wykonywana w kształcie pozostawionym przez kompozytora. Tymczasem w epoce baroku umiejętność „akompaniowania” nie była jedynie umiejętnością „zagrania” zapisanej notacją muzyczną partii instrumentalnej, ale umiejętnością odczytywania cyfr umieszczonych nad linią *basse continuë* i sztuką kreatywnego współtworzenia struktury brzmieniowej utworu przy każdorazowym jego wykonaniu. To właśnie z tego powodu partia przeznaczona do realizowania na instrumencie klawiszowym była partią zapisaną jedynie częściowo – jako tzw. *bas cyfrowany*. Realizacja tak pojmowanego „akompaniamentu” była ponadto sztuką rozważnego dobierania interwałów i budowania z nich współbrzmień na klawiaturze instrumentu nastrojonego w jednym ze strojów mezo-tonicznych, których wspólną cechą jest różnorodność rzeczywistych wiel-

kości interwałów i budowanych z nich akordów. To bowiem w ten sposób strojono we Francji organy w XVII i XVIII wieku¹³. W rozumieniu Boyvina umiejętność „organowego akompaniamentu” (fr. *accompagner sur l'orgue*) była zatem umiejętnością wydobywania z instrumentu „harmonii pełnej i doskonałej” (*l'harmonie se trouvera plaine et parfaite*¹⁴) ze świadomością, że liczba całkowicie naturalnie brzmiących współbrzmień, ze względu na strój, jest znacząco ograniczona. Aby dobrze „akompaniować” – pisze dalej Boyvin – należało zatem „znać dogłębnie wszystkie współbrzmienia i wiedzieć z jakich dźwięków się one składają”¹⁵. W kontekście stosowanej wówczas powszechnie nierównomiernej temperacji słowa te nie odnoszą się więc jedynie do obszaru określanego dziś jako zasady muzyki (znajomość interwałów i umiejętność budowania z nich współbrzmień), ale również do rzeczywistej różnorodności możliwych do wydobywania na organach współbrzmień, czyli interwałów, których rzeczywiste brzmienie jest konsekwencją zastosowania nierównomiernego stroju instrumentu. Jacques Boyvin wymienia cztery rodzaje konsonansów, które w jego rozumieniu są podstawą budowanych w „akompaniamentach” współbrzmień, a są to: oktawa, kwinta, tercja i seksta. To z pozoru oczywiste zestawienie nie zostało jednak podane bez powodu, miał on bowiem bez wątplenia świadomość tego, że słowne określenia wielkości interwałów są całkowicie nieadekwatne do różnorodności realnie brzmiących interwałów możliwych do wydobywania na klawiaturze ówczesnych organów. I to właśnie w tym kontekście rozumieć należy jego dalszy wywód, z którego czytelnik jego traktatu mógł się dowiedzieć, że w użyciu są trojakiemu typu kwinty: jedenaście kwint czystych (fr. *quintes justes*), sześć fałszywych kwint (fr. *fausses quintes*) oraz cztery kwinty zwiększone (fr. *quintes superfluës*). Użycie tych ostatnich było, według Boyvina, możliwe jedynie na zasadzie wyjątku (fr. *par licence*), który dopuszczany był ze względu na „dobry gust” (fr. *bon goût*). Pisze on: „Spośród wszystkich rodzajów tercji i sekst w użyciu są tylko dwa ich rozmiary: majorowe i minorowe. Tercje zmniejszone (fr. *diminuées*) i zwiększone (fr. *superfluës*) mogą się bowiem pojawić tylko jako wynik transpozycji. Zastępują one wówczas konsonanse sprzed transpozycji. Interwały tego typu, czyli takie, których brzmienie w mniejszym lub większym stopniu odbiega od wielkości sugerowanej przez notację muzyczną i utarte w teorii muzyki słowne określenia, są

¹³ Por. Pierre-Yves ASSELIN, *Musique et tempérament*, Paris 1985, s.149; Dominique DEVIE, *Tempérament musical. Philosophie, Histoire, Théorie et Pratique*, 1990, s. 88-89.

¹⁴ Jacques BOYVIN, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*, Paris 1705, *Avertissement*, s. 8

¹⁵ Tamże, s. 9.

dziś niekiedy określane jako tzw. dysonanse sonorystyczne¹⁶. Interwały tego typu nie zostały bowiem zaplanowane w procesie strojenia instrumentu, ale są jedynie rodzajem „pozostałości” po nastrojeniu czysto brzmiących współbrzmień. Przetransponowanie utworu do innej tonacji, o której wspomina Boyvin, wiąże się w strojach mezotonicznych ze zmianą wielkości tonów i półtonów wszystkich interwałów, czego konsekwencją jest realnie słyszalna różnica w brzmieniu przetransponowanej kompozycji. Pełną paletę podawanych w *Traité abrégé de l'accompagnement* interwałów przedstawia poniższy przykład 2.

EXEMPLES DES TONS NATURELS.

The image displays musical notation for various intervals on a single staff. The intervals are labeled as follows:

- Quintes justes.
- Quintes fausses.
- Quintes superflues.
- Sixtes majeures.
- Sixtes mineures.
- Quartes justes.
- Quartes superflues appellées Tritons.
- Fausles Quartes ou Quartes diminuées.
- Tierces mineures.
- Tierces majeures.

Przykład 2. Zestawienie „tonów naturalnych” możliwych do zastosowania w czasie organowego akompaniamentu (*Traité abrégé de l'accompagnement*, s. 9)

Zamieszczona przez Boyvina klasyfikacja interwałów, w której dzieli on je na konsonanse i dysonanse, nie odbiega od funkcjonujących w jego czasach standardów. Według niego nadrzędnym podziałem jest podział współbrzmień na konsonanse i dysonanse. Te pierwsze dzielą się ponadto na konsonanse „doskonałe” i konsonanse „niedoskonałe”. W grze organowej jego czasów (*accompagnement ordinaire*) znajdowały zatem zastosowanie tylko trzy typy współbrzmień: konsonanse doskonałe, konsonanse niedoskonałe

¹⁶ Zagadnienie tzw. dysonansów sonorystycznych w organach omawia szczegółowo Jan Chwałek (*Dysonanse sonorystyczne w organach*, w: „Organy i muzyka organowa” VIII, Prace specjalne 47, Gdańsk 1991, s. 63-76).

oraz dysonanse. Operując tego typu interwałami realizujący partię *basse continuë* organista mógł zbudować różnego typu współbrzmienia, które – co należy podkreślić – nie były jeszcze traktowane w sposób, w jaki opisał je w 1722 r. Rameau. Akordy, czyli współbrzmienia złożone z co najmniej trzech różnych dźwięków, nie były przez francuskich muzyków pokolenia Boyvina postrzegane jako struktury całościowe, ale w dalszym ciągu uważano je za sumę tworzących je interwałów. I to właśnie to jest powodem, dla którego mówiąc o budowanych z interwałów współbrzmieniach, wyróżnia Boyvin akord doskonały (fr. *l'accord parfait*) i akord niedoskonały (fr. *l'accord imparfait*). Pierwszy z nich powstaje wówczas, gdy organista od dźwięku umieszczonego w basie odmierzył i zbudował w dowolnym ułożeniu trzy interwały: tercję, kwintę i oktawę (Przykład 3, *a*). Operując dzisiejszą terminologią, można powiedzieć, że *akord doskonały* to zrealizowany w układzie czterogłosowym trójdźwięk bez przewrotu (w tzn. postaci zasadniczej, czyli z prymą w basie). Drugi typ akordu, który w stosowanej dziś terminologii należałoby określić jako drugi przewrót trójdźwięku, a który określany jest przez Boyvina jako *akord konsonansowy niedoskonały* (*l'accord consonnant imparfait*), tworzy się poprzez odmierzenie od dźwięku znajdującego się w basie interwału kwarty i seksty (Przykład 3, *b*). Po akordzie tym powinien nastąpić *akord doskonały* zbudowany na tym samym dźwięku basu. Boyvin podaje również przykłady innych akordów, które określić dziś można jako trójdźwięki w pierwszym przewrocie. Pierwszym podawanych przez niego przykładem jest współbrzmienie, w którym od dźwięku basu odmierzony jest interwał tercji oraz dwa (zdwojone) interwały seksty (Przykład 3, *c*). W realizacji drugiej tego akordu zdwojona jest odmierzona od dźwięku basu tercja, której towarzyszy pojedynczy interwał seksty (Przykład 3, *d*). Realizacja trzecia to układ, w którym od dźwięku basu odmierzona jest pojedyncza seksta, której towarzyszy tercja (Przykład 3, *e*).

Przykład 3. Sposób realizacji akordów doskonałych i niedoskonałych według Boyvina (*Traité abrégé de l'accompagnement*, s. 9); w transkrypcji w miejscu oznaczonym * skorygowano ewidentny błąd drukarski. Posługując się dzisiejszą terminologią, współbrzmienia oznaczone jako a) określić można jako trójdźwięk w pozycji zasadniczej (tj. bez przewrotu), współbrzmienia oznaczone jako b) – jako drugi przewrót trójdźwięku, oznaczone zaś literami c), d) i e) – jako pierwszy przewrót trójdźwięku¹⁷.

Boyvin wymienia sześć stosowanych w jego czasach interwałów dysonansowych, a są nimi: sekunda (*seconde*), dysonująca kwarta (*quarte dissonante*), tryton (*tritron*), fałszywa kwinta (*fausse-quinte*), septyma (*septième*) i nona (*neuvième*). Aby prawidłowo się nimi posługiwać, należy według niego przestrzegać trzech ogólnych zasad. Zasada pierwsze dotyczy odpowiedniego przygotowania (*préceder*) dysonansu, zasada druga – umiejętnego jego użycia (*accompagner*) w kontekście innych głosów kompozycji, zasada zaś trzecia – odpowiedniego jego rozwiązania (*sauver*). Wyjaśniając pierwszą kwestię, podkreśla, że przygotowanie dysonansu odbywać się może wyłącznie przez konsonans. Omawiając zasadę drugą, wyjaśnia, że odpowiednie zastosowanie dysonansu jest umiejętnością wybrania określonego dźwięku, który w kontekście harmonicznym, czyli w odniesieniu do innego głosu w konstrukcji wielogłosowej, nabierał cech dysonansu. Głosem, w odniesieniu do którego dany dźwięk tworzy dysonans, może być zarówno głos

¹⁷ Pamiętać jednakże należy, że teoria przewrotów akordów ujrzała światło dzienne dopiero w 1722 r. (RAMEAU, *Traité de l'harmonie*).

basowy, jak i każdy inny głos wyższy. „Umiejętne użycie” dysonansu oznaczało również miarę w takcie, na której określony mógł się pojawić. Według Boyvina dysonans sekundy mógł się pojawić wyłącznie na trzeciej mierze taktu; kwarta, tryton, fałszywa kwinta i nona – tylko na mierze pierwszej; septyma – tylko na mierze drugiej. Z jego słów zdaje się wynikać, że reguły te były w jego czasach zasadniczo przestrzegane. Rozwiązanie dysonansu winno następować w dół, zgodnie z zasadą przejętą jeszcze z renesansowego kontrapunktu, czyli tzw. zasadą synkopowania dysonansu. Oczywiście Boyvin zaznacza, że ze względu na przyjętą konwencję i dobry smak (*par le bon usage et par le bon goût*¹⁸) jest dopuszczalne, aby dysonans nie był przygotowany przez konsonans.

Przykład 4. *Accompagnement des dissonances*, czyli modelowy sposób traktowania dysonansów według Boyvina (*Traité abrégé de l'accompagnement*, s. 10).

Interwałem dwójakiego rodzaju jest w ujęciu Boyvina kwarta, która w pewnych przypadkach jest traktowana jak konsonans, w innych zaś jako dysonans. Takie jej pojmowanie nie było oczywiście owocem teorii i praktyki początku XVIII wieku, interwał ten bowiem od kilku stuleci był pojmowany jako „interwał mieszany” (*mixte*). Dla autora *Traité abrégé de l'accompagnement* sposób jej traktowania zależał jednak od kontekstu, w jakim została ona użyta. Jest ona bowiem traktowana jak konsonans, jeżeli wraz

¹⁸ BOYVIN, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*, s. 11.

z nią pojawi się seksta (przykład 5, *a*), jednak w obecności kwinty jest już ona dysonansem (przykład 5, *b*). W tym przypadku wymagane było rozwiązanie tego interwału na konsonans. Dodanie, czyli zdwojenie oktawy w obu tych przypadkach nie zmienia jej charakteru (przykład 5, *c* i *d*).



Przykład 5. Sposób traktowania interwału kwarty jako konsonans (*a*, *c*) i dysonans (*b*, *d*)

Współbrzmienie, w którym występował dysonans, określane było w czasach Boyvina jako „akord fałszywy” (*faux-accord*). I chociaż było to współbrzmienie o wyraźnie dysonansowym charakterze, to jednak jego umiejętne zastosowanie wносиło do muzyki „wiele piękna i zdobności”. „[Dysonanse] są przyjemne dla ucha, doskonale oddają znaczenie tekstu w muzyce wokalne i dają wiele wdzięku brzmieniu każdego instrumentu. Nie trzeba ich stosować nazbyt często, ale ich obecność jest konieczna”¹⁹. Wynika z tego, że chociaż w praktyce muzycznej dysonans był bez wątpienia współbrzmieniem w brzmieniu mniej przyjemnym, to jednak jego rola była w muzyce tamtych czasów niezwykle istotna. W ujęciu Boyvina umiejętne stosowanie dysonansu było sposobem na uzyskanie gustownego brzmienia: *dysonanse są po to, aby wzbudzały smak, jednak należy wiedzieć, jak ich używać*²⁰, a umiejętność tę można opanować tylko poprzez studiowanie dzieł największych mistrzów. *Nie wystarczy bowiem być biegłym w teorii, znać reguły czy nawet umieć je zastosować*²¹. O wiele ważniejsze było posiadanie ukształtowanego muzycznego smaku (fr. *un certain goût*) i naturalnej wrażliwości (fr. *sensibilité que la nature done*).

*

Autor niniejszego artykułu wyraża nadzieję, że zamieszczone poniżej pełne tłumaczenie *Krótkiego traktatu o akompaniamencie organowym i klawesynowym* Boyvina – pierwsze w polskiej muzykologii – będzie przydatne

¹⁹ BOYVIN, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*, s. 9.

²⁰ Tamże, s. 10.

²¹ Tamże.

zarówno dla organistów pragnących pogłębić swoją wiedzę z zakresu wykonawstwa muzyki dawnej, jak i dla muzykologów zainteresowanych XVIII-wieczną teorią muzyki francuskiej. dopełnieniem przekładu jest dwanaście krótkich utworów dydaktycznych, które Jacques Boyvin zamieścił na końcu swego traktatu. Utwory te, określone przez niego jako „krótkie preludia” (fr. *un petit Prélude*) zostały przez niego zapisane jako opatrzona cyframi partia *basse continuë*. Dwie pierwsze kompozycje zostały zrealizowane wielogłosowo przez samego Boyvina jako wzór dla czytelnika przy samodzielnej realizacji pozostałych dziesięciu. Propozycja ich realizacji jest dziełem autora niniejszego artykułu.

Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin avec une Explication facile des principales Regles de la Composition, une Démonstration des Chiffres, et de toutes les manières dont on se sert ordinairement dans la Basse-Continuë.

Avertissement

Je ne donne pas icy au Public un Traité fort ample de la Composition, parce que j'espere que la plûpart de ceux qui me feront l'honneur de jetter les yeux sur mon Livre, auront déjà l'habitude du Clavier, et la connoissance de l'Harmonie; c'est pourquoy ils auront peu de difficulté à comprendre ce que j'explique dans ce commencement; Je n'y ai admis que les principales Regles de la Musique, c'est pour ceux qui ont dessein d'accompagner sur l'Orgue, ou sur le Clavessin. Ce que j'ay marqué est facile et intelligible, et suivant la Méthode que je donne icy, pour veu qu'on veuille s'appliquer et être exact, on composera sans faute, et l'Harmonie se trouvera pleine et parfaite; Il faut s'attacher à bien entendre les chiffres et les petites marques; car dans la Musique rien n'est inutile, et jusqu'à un petit point tout y est essentiel. Je travaille à un

Krótki traktat o akompaniamencie organowym i klawesynowym wraz z prostym wyjaśnieniem podstawowych zasad kompozycji, objaśnieniem cyfr i wszystkiego, co zwykle się stosować w realizacji Basse Continuë

Wprowadzenie

Niniejszy traktat nie zawiera w zasadzie reguł kompozycji, mam bowiem nadzieję, iż ci, którzy uczynią mi zaszczyt biorąc do rąk me dzieło, są już obeznani z klawiaturą i potrafią przy jej użyciu budować współbrzmienia. Osoby takie na pewno nie będą miały problemu ze zrozumieniem tego, o czym tu mówię. A ponieważ dzieło to skierowane jest do pragnących nauczyć się akompaniamentu organowego lub klawesynowego, omawiam jedynie te reguły, które są do tego konieczne. Wszystko jest dość proste i zrozumiałe, stosując bowiem moje zalecenia, o ile wszystko będziemy czynić według wskazań, można nawet opanować sztukę kompozycji, budowane zaś współbrzmienia będą pełne i doskonałe. Aby to osiągnąć, należy poznać znaczenie cyfr i innych znaków. W muzyce nie ma bowiem nic bez znaczenia i nawet niewielki znak coś oznacza. Pracuję zre-

Traité de Composition, dans lequel j'ay dessein d'expliquer toutes les Regles plus au long; je l'acheveray le plutôt qu'il me sera possible.

Je croy qu'il est a propos de parler icy du Toucher. De l'Agreément et de l'Explication de quelques marques qu'il est utile de sçavoir, si l'on veut suivre mon idée, et si l'on veut executer mes Pièces, selon mon intention.

Premierement, remarquez que, sur le plein Jeu, il ne faut lever la main que le moins qu'on peut, afin d'entendre toujours un fond d'Harmonie qui remplisse l'oreille: Sur un plein Jeu de Positif, on peut faire des Vitesses, des Cadences, des Pincements et d'autres Agréments, comme sur un Clavessin, hors qu'il faut que l'une des deux mains se tienne plus appuyée. Faites toujours la Cadence longue, à proportion des notes sup lesquelles elle tombe; les Pincements courts, et le port de voix long a proportion de la note ou il est placé.

Demonstration du Port de voix en montant, qui se marque avec une virgule:



Mais il faut que le Port de voix touche precisement contre la Basse. La petite croix + marque un coulé, ou notte adjoutée :

szą właśnie nad traktatem o kompozycji, w którym owe zasady wyjaśnię obszerniej. Pragnę go ukończyć najszybciej, jak jest to możliwe.

Uważam, że należy rozpocząć od wyjaśnienia tego, czym jest *Toucher*. Mam tu na myśli ozdobniki i pewne oznaczenia, których znaczenie należy znać, chcąc wykonać moje utwory zgodnie z moim zamysłem.

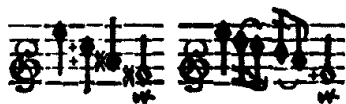
Wiedzieć należy, że grając *plein jeu* należy w możliwie najmniejszym stopniu odrywać dłonie od klawiatury. Wszystko po to, by cały czas słyszalna była ciągłość współbrzmień. Gdy jednak *plein jeu* jest grane na pozytywie²², można je grać nieco szybciej i z użyciem kadencji, *pincements* czy innych ozdobników – czyli tak, jak na klawesynie. Dobrze jednak, jeśli chociaż jedna ręka gra w sposób ciągły. Kadencje winny być grane niespiesznie i stosownie do wartości nut, na których przypadają. *Pincements* winny być krótkie, a *port de voix* dłuższe – zgodnie z wartościami rytmicznymi.

Przykład wznoszącej się melodii z użyciem *port de voix*, które oznacza się przecinkiem:



Port de voix winno być jednak wykonane dokładnie na dźwiękach basu. Mały krzyżyk, czyli +, oznacza *coulé*, czyli nutę dodaną:

²² Pozytyw (fr. *Positif*) to druga pod względem ilości głosów sekcja brzmieniowa francuskich organów po sekcji głównej (fr. *Grand orgue*).

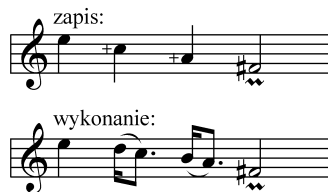


Remarquez que dans la vitesse, plus on va vite, et plus il faut lever les doigts afin de dégager l'harmonie et donner du brillant; mais pour tout cela il ne faut lever la main que le moins qu'on peut, et la tenir dans sa situation. Il faut toucher les Fugues lentement; les Duo veulent du mouvement, et de la gayeté, les Tierces, Cromhorne en Taille, et tous les Récits, beaucoup de tendre en imitant la voix. Les Basses de Trompettes et Cromhorne, une execution nette et hardie; Dans les Dialogues, de la hardiesse et de l'execution.

CHAPITRE PREMIER

Pour bien entendre l'Accompagnement, il faut connoître à fond tous les Accords, et sçavoir de quoy ils se composent: Il y en a de consonnans parfaits, de consonnans imparfaits, et de dissonnans.

Il y a quatre Consonnances, qui sont l'Octave, la Quinte, la Tierce et la Sixte. Il y a autant d'Octaves justes, qu'il y a de Sons differens dans la Musique. Nous ne parlerons point ici des fausses Octaves, parce qu'elles ne sont point en usage. Il y a de trois sortes de Quintes qui sont en usage: Il y a onze Quintes justes, six fausses Quintes et quatre Quintes superflues qui se pratiquent par licence, en faveur du bon goût. Pour ce



Należy wiedzieć, że im szybciej gramy, tym ruch palców jest większy. Po przez to grane współbrzmienia są bardziej wyraziste i mają więcej blasku, jednak palcami należy poruszać tylko tyle, ile trzeba, a dłonie winny być zawsze ułożone w sposób naturalny. Fugi należy grać niespiesznie. *Duo* wymaga tempa szybszego, ożywionego oraz użycia [głosu] *Tierce*, a w *taille* – [głosu] *Cromhorne*. *Récits* winno brzmieć wyraziście – tak, aby przypominało śpiew. Głosy *Trompettes* i *Cromhorne*, grane w niskim rejestrze, winny brzmieć jasno i donośnie, a w *Dialogues* czytelnie i wyraźnie.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Aby biegle akompaniować, trzeba znać budowę współbrzmień i wiedzieć, z jakich dźwięków się one składają. Mogą być one złożone z konsonansów doskonałych, konsonansów niedoskonałych oraz z dysonansów.

Konsonansów jest cztery: oktawa, kwinta, tercja i seksta. Oktaw czystych jest dokładnie tyle, ile różnych dźwięków w muzyce. Pomijamy tu oktawy fałszywe, nie znajdują one bowiem zastosowania w praktyce. W użyciu są trójakiego typu kwinty: jest jednaście kwint czystych, sześć kwint fałszywych i cztery kwinty zwiększone, które, ze względu na smak, są niekiedy stosowane na zasadzie wyjątku²³. Tercje i seksty występują w dwóch roz-

²³ Użyty w tym miejscu przez Boyvina termin *licence* oznaczał na początku XVIII wieku „wyjątek” czy też „odstępstwo” od funkcjonujących w teorii lub obowiązujących w praktyce reguł kompozytorskich i wykonawczych.

qui est des Tierces et des Sixtes, il n'y en a que de deux sortes dont on se serve, qui sont les mineures et les majeures; car les diminuées et les superfluës ne servent que dans les transpositions, où elles supposent d'autres Consonnances: Vous en verrez la demonstration en nottes, à la fin de ce Chapitre. Parlons de la Quarte; elle participe du consonnant et du dissonnant; c'est pourquoy les Anciens l'ont appelé Mixte, sa pratique dépend des Accompagnemens qu'on luy donne; quand elle est accompagnée de la Sixte elle est consonnance, et quand elle est accompagnée de la Quinte elle est dissonnance; l'Octave y est toujours admise, on la peut doubler quand elle est consonnance, souvent on en voit deux de suite dans les Basses-Continuës. La premiere est consonnance, et la seconde dissonnance, c'est l'usage ordinaire.

Il est maintenant à propos de parler des Dissonnances. La Dissonnance dans sa pratique ne suppose autre chose que la Consonnance qui la suit: Dissonnance est ce qu'on appelle communément les Faux-Accords; mais ces Faux-Accords bien menagez font la beauté et l'ornement de la Musique: Ils flattent agréablement l'oreille, ils servent beaucoup à l'expression du Texte dans la Musique vocale, et font plaisir sur toutes sortes d'Instruments; il n'en faut pas trop faire, et néanmoins il en faut. Je me souviens d'avoir lû un Ancien, qui traitoit de la Composition de Musique: Il disoit qu'une Musique sans dissonnance étoit une Soupe sans sel, un Ragoût sans épices, une Campagne sans femmes, et enfin, une chose privée de tous ses agréments. Il faut donc faire des Dissonnances si on veut plaire, mais il faut sçavoir les bien appliquer; et pour les bien entendre, il faut étudier les Ouvrages des habiles Gens, consulter ses Amis, et s'attacher sur tout à ceux qui ont acquis de l'estime et de la réputation: Car il ne suffit pas

miarach: majorowym i minorowym; [tercje i seksty] zmniejszone i zwiększone wystąpić mogą jedynie przy transpozycjach, kiedy pojawiają się w innych konsonansów. Zostało to zilustrowane w końcowej części tego rozdziału. Przejdźmy do kwarty. Wiedzieć należy, że może być ona zarówno konsonansem, jak i dysonansem. To z tego też powodu była ona niegdyś uznawana za interwał mieszany. Jej użycie zależy zatem od rodzaju innych użytych z nią współbrzmień. Gdy towarzyszy jej seksta, wówczas jest konsonansem, gdy zaś kwinta – wówczas jest dysonansem. Mówi się, że oktawę zawsze można dodać. Jednak kwarta może być zdwojona tylko wówczas, gdy jest konsonansem. Widuje się niekiedy w *basse-continuë* dwie kwarty obok siebie. Jest to powszechne: jedna z nich jest konsonansem, zaś druga – dysonansem.

Należy teraz wyjaśnić czym są dysonanse. Po dysonansie nie może pojawić się nic innego, jak tylko konsonans. Dysonans jest bowiem powszechnie zaliczany do współbrzmień fałszywych. Gdy jednak jest on umiejętnie zastosowany wówczas przydaje muzyce wiele piękna i blasku. Podrażnia co prawda ucho, jednak w sposób przyjemny. W muzyce wokalne uwydatnia on ekspresję tekstu, zaś użyty na dowolnym instrumencie może zabrzmieć niezwykle ciekawie. I chociaż dysonansów nie należy stosować nazbyt często, to jednak nie sposób się bez nich obyć. Przypominam sobie, że jeden z dawniejszych autorów, który napisał traktat o kompozycji, uważał, że muzyka bez dysonansów jest jak zupa bez soli, gulasz bez przypraw, towarzystwo bez kobiet czy też jakakolwiek rzecz bez ozdoby. Dysonanse są zatem niezbędne, jednak ich użycie wymaga rozwagi. Aby opanować tę umiejętność należy studiować kompozycje najlepszych mistrzów i radzić się życzliwych osób, zwłaszcza tych, które uchodzą za

pour exceller dans les Sciences, de posséder parfaitement les Regles, et les mettre en execution: il y a encore un certain goût, ou plutôt un discernement, une sensibilité que la Nature donne, et qui s'augmente par la pratique des bonnes choses; et pour le perfectioner, il faut prendre pour modèle les plus excellents Génies. Vous verrez la pratique des Dissonances dans les Chapitres suivants.

CHAPITRE SECOND

Division de l'harmonie

L'harmonie se divise en Consonances et Dissonances; Les Consonances se divisent en parfaites et imparfaites; Ainsi dans l'Accompagnement ordinaire, on ne connaît que trois sortes d'Accords, savoir, le parfait, l'imparfait et le dissonant: L'Accord parfait à quatre parties, se compose de Tierces, de Quintes et d'Octaves, le tout à comter contre la Basse: car la Basse est ici notre seul modèle. L'Accord imparfait se fait de plusieurs manières; Premièrement, la Quarte et la Sixte avec l'Octave, font un Accord consonnant imparfait qui doit être suivi du parfait, sur la même note de Basse. Il y a encore la Sixte simple. La Sixte double avec laquelle on met la Tierce, la Tierce doublée avec laquelle on met la Sixte. Il faut icy remarquer qu'on double bien plus communément les Tierces et Sixtes mineures que les majeures.

Il y a six Dissonances en usage, qui sont la Seconde, la Quarte dissonnante, le Triton, la Fausse-Quinte, la Septieme, et la Neuvième.

Il faut savoir trois choses pour pratiquer les Dissonances; les précéder, les accompagner, et les sauver; les précéder d'une Consonnance, les accompagner suivant l'ordre que vous allez voir, et les sauver en descendant d'une [note] de la

znawców. Aby odpowiednio je stosować nie wystarczy bowiem sama tylko wiedza i doskonała znajomość reguł. Potrzeba jeszcze dobrego smaku, a raczej biegłości i wrażliwości, które są tymi darami natury, które doskonala się wraz z ćwiczeniem. Aby zatem w tej kwestii osiągnąć biegłość należy brać za wzór dzieła najlepszych mistrzów. Praktyczne zastosowanie dysonansów zostanie omówione w rozdziale następnym.

ROZDZIAŁ DRUGI

Podział współbrzmień

Współbrzmienia mogą być konsonansowe lub dysonansowe. Konsonanse dzielą się zaś na doskonałe i niedoskonałe. W najbardziej rozpowszechnionym dziś akompaniamencie mogą się pojawić tylko trzy rodzaje akordów: doskonały, niedoskonały i dysonansowy. Akord doskonały wykonywany w czterogłosie składa się z tercji, kwinty i oktawy. Wszystkie interwały odmierzane są oczywiście od basu, który jest dla nich jedynym odniesieniem. Akord niedoskonały uzyskuje się na kilka sposobów. Przy pierwszym ułożeniu kwarta, seksta i oktawa tworzą konsonansowy akord niedoskonały, po którym winien nastąpić akord doskonały zbudowany na tym samym dźwięku basu. Drugie ułożenie to akord z sekstą: zdwojonej sekście towarzyszy tercja, a zdwojonej tercji – seksta. Zaznaczę, że dwoi się raczej tercje i seksty minorowe niż majorowe.

W praktyce muzycznej używa się sześciu dysonansów, a są nimi: sekunda, kwarta dysonująca, tryton, fałszywa kwinta, septyma i nona.

Stosując dysonanse, należy pamiętać o trzech rzeczach: należy je odpowiednio przygotować, dobrze użyć i poprawnie rozwiązać. Dysonans należy przygotować konsonansem, użyć go z poprawnym dobraniem głosów w sposób ukazany dalej,

partie qui syncope, qui est celle qui fait la Dissonance en question.

Quoyque l'usage ordinaire demande que la Dissonance soit précédée d'une Consonance, on ne laisse pas de se dispenser quelquefois de cette Regle, et on en fait qui ne sont point précédées; cela se connoît par le bon usage, et par le bon goût.

Les Accompagnements de Dissonance sont differents; La Seconde en a trois, la Quarte n'en a qu'un, le Triton un seul, la Fausse-Quinte un, la Septième deux, la Neufième un seul. Je trouve que cette liberté est commode aux Compositeurs, parce qu'ils suivent avec plus de facilité leurs agréables idées, et la suite de leur chant.

Remarquez dans la position des Dissonances que dans la pleine mesure c, les Dissonances n'occupent qu'un temps; c'est-à-dire la valeur d'une noire; dans les plus legers mouvements, comme $\frac{3}{4}$ et $\frac{2}{4}$, elles portent deux temps, car deux temps dans ces derniers mouvements ne tardent pas plus qu'un temps de pleine mesure.

Dans les mouvements triples; c'est-à-dire à trois temps, comme $\frac{3}{4}$, et autres semblables, les Dissonances portent un temps, deux temps, et quelquefois jusques à trois.

La Seconde est toujours Syncopée par la Basse, c'est la seule que la Basse syncope; c'est aussi la seule qu'on peut doubler, on la sauve de deux manieres, de la Tierce et de la Sixte: Elle a trois Accompagnements, sçavoir on la double avec la Quinte, on l'accompagne encore de la Quarte, et quelquefois du Triton; avec ces deux-cy on y met la Sixte, on peut aussi doubler la Seconde sans rien retrancher; c'est une amplification d'Harmonie qui est fort bonne.

La Quarte Dissonance s'accompagne de la Quinte et de l'Octave, on la sauve de la Tierce en descendant d'une [note].

po czym dźwięk głosu synkopującego, który tworzy dysonans, rozwiązać w dół.

Chociaż główny sposób użycia dysonansu wymaga, aby był on poprzedzony przez konsonans, to jednak w praktyce zdarza się naruszać tę regułę i wprowadzać go bez jakiegokolwiek przygotowania. Wymaga to jednak zręczności i dobrego smaku.

Sposoby wykorzystywania dysonansów w akompaniamencie są różne. Sekundę można użyć na trzy sposoby, kwartę – tylko w jeden, tryton i fałszywą kwintę w jeden sposób, septymę na dwa sposoby, nonę zaś w jeden sposób. Wszystko to zależy jednak od kompozytora, to bowiem on, tworząc melodie, realizuje z łatwością swoje pomysły.

Jeśli chodzi o miejsce pojawienia się dysonansu, należy zauważyć, że w *pełnym takcie* c dysonans zajmuje tylko jedną miarę taktu, czyli ma wartość jednej ćwierćnuty. W tempach szybszych, jak dla przykładu $\frac{3}{4}$ czy $\frac{2}{4}$, może on jednak zajmować dwie miary. W takim przypadku dwie miary odpowiadają jednej mierze w pełnym takcie.

Przy metrum trójdzielnym, czyli trzymiarowym, jak dla przykładu $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ i innych podobnych, dysonans zajmuje jedną, dwie, a niekiedy i trzy miary.

Sekunda jest zawsze synkopowana przez bas i jest to jedyny interwał synkopowany w basie. Jest to też jedyny dysonans, który można dwoić. Rozwiązuje się on na dwa sposoby: na tercję lub na sekstę. Może się on pojawić na trzy sposoby: podwojonej sekundzie może towarzyszyć kwinta, kwarta albo tryton, dwóm ostatnim interwałom może towarzyszyć seksta, ale można też dwoić sekundę, niczego nie usuwając, dzięki czemu jej brzmienie ulega wzmocnieniu.

Dysonującej kwarcie winna towarzyszyć kwinta i oktawa, a rozwiązuje się ona diatonicznie w dół na tercję.

Le Triton s'accompagne de la Sixte et de la Seconde, on le sauve de la Sixte. La Fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce et de la Sixte, on la sauve de la Tierce.

Remarquez que quelquefois le Triton n'est pas sauvé de la Sixte et qu'on trouve de l'intervalle à la Basse. Pour lors on l'accompagne comme une Quarte juste; c'est-à-dire de la Sixte et de l'Octave; il en est de même de la Fausse-Quinte quand elle n'est pas sauvée de la Tierce et qu'on trouve de l'intervalle à la Basse, on l'accompagne comme une Quinte juste, c'est-à-dire de la Tierce et de l'Octave. La Fausse-Quinte ordinaire s'accompagne de la Tierce et de la Sixte, on la sauve de la Tierce. La Septième s'accompagne de la Tierce et de la Quinte, ou de la Tierce et de l'Octave, quelquefois aussi de la Tierce double; ce qui en décide, c'est qu'on observe les mouvements contraires, afin d'éviter deux Octaves ou deux Quintes, c'est-à-dire que, quand la Basse descend, il faut que les parties montent; au Contraire quand elle monte, il faut que les parties descendent: Il y a trois manières dont on la sauve; de la Sixte, de la Tierce, et de la Quinte, en descendant d'une [note].

La Neufième n'est autre chose que la Seconde syncopée aux Parties hautes; c'est-à-dire que la main droite la fait, et pour la distinguer d'avec la Seconde (qui est toujours syncopée par la Basse) on l'appelle Neufième; ses Accompagnements sont la Tierce et la Quinte. La Partie qui fait la Neufième contre la Basse, doit descendre d'une [note] au temps suivant comme (dans) toutes les autres Dissonances. Ou la sauve de trois manières, scavoir de l'Octave, de la Tierce, et de la Sixte.

On met quelquefois deux Dissonances ensemble, comme la Septième et la Neufième, on les accompagne de la Tierce, souvent on y ajoute la Quinte, et même quelquefois la Quinte superflüe;

Trytonowi winna towarzyszyć seksta i sekunda, a rozwiązuje się on na sekstę. Fałszywa kwinta, której winna towarzyszyć seksta, rozwiązuje się na tercję.

W pewnych przypadkach tworzący się wobec basu tryton nie jest rozwiązywany na interwał seksty. Należy go wówczas traktować tak jak kwartę czystą, tzn. winny mu towarzyszyć interwały seksty i oktawy. Podobnie jest z tworzącą się wobec basu fałszywą kwintą wówczas, gdy nie jest ona rozwiązywana na tercję. Traktować ją należy w akompaniamencie jak kwintę czystą, czyli dodajemy tercję i oktawę. Fałszywej kwincie zasadniczo towarzyszy tercja i seksta, rozwiązuje się ona zaś na tercję. Septymie towarzyszy tercja i kwinta albo też tercja i oktawa. Czasem można też podwoić tercję, jest to jednak możliwe tylko z użyciem ruchu przeciwnego – a wszystko po to, aby uniknąć dwóch równoległych oktaw lub dwóch kwint. Gdy bas opada, głosy wyższe winny się bowiem wzniesić i odwrotnie – gdy bas się wznosi, wówczas wyższe winny opaść. Są trzy sposoby rozwiązania [septymy]: na sekstę, na tercję i na kwintę – jednak zawsze diatonicznie w dół.

Nona to nic innego jak synkopowana w górnych głosach sekunda. Oznacza to, że interwał ten pojawia się w prawej ręce. Jest on określany jako « nona » dla odróżnienia go od sekundy, która jest zawsze synkopowana w basie. W grze winny jej towarzyszyć tercja i kwinta, głos zaś, który tworzy wobec basu ową nonę, winien zawsze rozwiązać się diatonicznie w dół na mierze następnej – tak jak pozostałe dysonanse. Nonę rozwiązujemy ją na trzy sposoby: na oktawę, na tercję lub na sekstę.

Niekiedy pojawić się mogą dwa dysonanse jednocześnie, np. septyma i nona. Winna im wówczas towarzyszyć tercja, a czasem również kwinta lub kwinta zwiększona. W sumie będzie więc aż

ce qui produit cinq parties. Ou sauve à l'ordinaire.

On met encore la Quarte et la Neuvième ensemble, on les accompagne de la Quinte, et on les sauve toutes deux à l'ordinaire.

Ou met aussi la Septième et la Fausse-Quinte ensemble; on les accompagne de la Tierce, et on les sauve à l'ordinaire.

On met encore la Quinte juste avec la Sixte, cela s'appelle « l'opposition »; on les accompagne de la Tierce et quelquefois de l'Octave; l'Accord suivant sauve tout. Cela est commun dans la Musique Italienne.

CHAPITRE TROISIEME

De l'ordre qu'il faut garder en accompagnant, et de la maniere dont il faut que la main soit portée

La méthode la plus ordinaire et la plus commode, est de faire tous les accompagnements de la main droite; Elle fait communément trois parties, quelquefois aussi jusqu'à quatre, parce qu'on double quelque Consonnance, et par fois aussi la Seconde, suivant que la main se trouve disposée: Ainsi la main gauche ne jouë simplement que la Basse, sinon qu'elle fait l'octave quand la main droite tient un Accord parfait; et cette Octave aide à connaître les Accompagnements éloignez.

La main gauche peut aussi doubler les Sixtes et Tierces mineures qui se trouvent sur les Diézes, sur les Mi, les Si en montant, et autres; ce qui fait beaucoup d'effet dans un grand Concert. Remarquez qu'en accompagnant, il faut compter tous les Accords contre la Basse. L'Accompagnement ordinaire étant à quatre Parties, il faut sçavoir que toutes les

pièce glosów. Interwały te rozwiązują się tak jak zazwyczaj.

Razem mogą się też pojawić kwarta i nona. Wówczas winna im towarzyszyć kwinta. Rozwiązanie tych interwałów jest zwyczajne.

Gdy pojawią się razem septyma i fałszywa kwinta wówczas winna im towarzyszyć tercja. Również one rozwiązują się tak, jak zazwyczaj.

Spotkać też można jednocześnie kwintę czystą i sekstę, co określa się jako «*opposition*». Dodać należy tu tercję i oktawę. Powstała szorstkość brzmienia rozwiązuje następny akord. Jest to powszechne w muzyce włoskiej.

ROZDZIAŁ TRZECI

O porządku, który należy zachowywać w czasie akompaniamentu oraz o ułożeniu rąk w czasie gry

Najbardziej powszechnym i najwygodniejszym sposobem akompaniowania jest realizowanie wszystkiego w prawej ręce. Gra się zatem jednocześnie trzy różne głosy. Może ich być jednak niekiedy i cztery, zwłaszcza wówczas, gdy zdwojony jest któryś z konsonansów lub sekunda – o ile ręka zdoła to objąć. Lewa ręka gra zatem tylko linię basu. Gdy w prawej pojawi się akord doskonały wówczas lewa może grać oktawę, co jest pomocne przy realizowaniu bardziej złożonego akompaniamentu.

Prawa ręka może również dwoić seksty lub tercje minorowe, które pojawiają się na dźwiękach podwyższonych, czyli na wznoszących się [dźwiękach traktowanych jak] *mi* i *si*, i innych²⁴. Tworzy to doskonały efekt w czasie gry. Należy jednak pamiętać, że wszystkie współbrzmienia są zawsze odmierzone od basu i że zazwyczaj akompaniuje się w czterogłosie. Wiedzieć

²⁴ Boyvin operuje tu określeniami dźwięków właściwymi dla systemu heksachordalnego.

Nottes qui se trouvent dans les *Basses-Continuës*, sur lesquelles il n'y a aucun Chiffre, il faut y placer l'accord parfait, excepté sur les Diezes, les Mi et les Si. Cet accord parfait se compose de Quintes, Octaves et Tierces contre la Basse; mais il faut éviter deux Octaves de suite, et même deux Quintes: Et le moyen infailible pour les éviter, est de procéder toujours par mouvement contraire; On peut pourtant procéder par mouvement semblable quand on sçait éviter deux Octaves, ou deux Quintes, ou bien quand il y a des intervalles à la Basse; il faut bien prendre garde de faire deux Octaves entre les Parties découvertes, qui sont la Basse et le Dessus; comme aussi d'entre la Taille et la Basse. La Taille est la Partie la plus près de la main gauche. Les quatre Parties ordinaires s'appellent Basse, Taille, Haute-Contre et Dessus. Remarquez que sur les Semi-tons comme du Mi au Fa, du Si à l'Ut, et sur tous les Diézes; Enfin, lorsque la Basse mont d'un Semiton on met sur le Mi, le Si, le Diéze, et autres semblables la Sixte doublée ou la Tierce doublée, c'est-à-dire, que ces sortes de Nottes ne veulent que Tierce et Sixte; On double l'une des deux, selon la situation où est la main et la proximité de l'Accord d'où l'on vient. On en fait de même sur toutes les Nottes qui précèdent un Bémol, soit naturel ou transposé, lorsque la Basse monte par degré conjoint. Quand vous voyez un \flat ou un \sharp qui est au dessus d'une Note, ce la signifie qu'il faut faire le \flat ou le \sharp sur l'accord en question, ce qui produit une Tierce mineure ou majeure: car quand on veut marquer une Sixte mineure ou majeure, on met un \flat ou un \sharp joint à un 6 de chiffre, comme $\flat 6$ ou $\sharp 6$. Sur toutes les autres Nottes on fait un Accord parfait, tel que je l'ay déjà expliqué. Remarquez qu'on ne fait jamais deux Accords semblables de suite,

zatem trzeba, że na każdej nucie *basse-continuë*, ponad którą nie umieszczono żadnej cyfry, należy zagrać akord doskonały. Wyjątkiem są dźwięki podwyższone oraz [te będące dźwiękami] *mi* i *si*. Ów akord doskonały składa się z kwinty, oktawy i tercji – liczonych od basu. Należy pamiętać, aby unikać dwóch równoległych oktaw i dwóch kwint. Najlepszym sposobem jest zawsze ruch przeciwny. Ruch prosty jest oczywiście możliwy, jednak tylko wówczas, gdy wiemy jak owych dwóch oktaw czy kwint uniknąć lub gdy następuje on w odniesieniu do basu. Równoległych oktaw wystrzegać się jednak należy zarówno między głosami skrajnymi, czyli między *basem* a *dessus*, jak i między głosem *taille* a *basem*. *Taille* jest głosem najbliższym lewej ręce. Owe zatem cztery głosy są określane jako *basse*, *taille*, *haute-contre* i *dessus*. Należy zauważyć, że gdy bas wznosi się o półton, co ma miejsce na dźwiękach *mi-fa*, *si-ut* oraz na wszystkich dźwiękach podwyższonych, wówczas na owych dźwiękach *mi*, *si*, i wszystkich dźwiękach podwyższonych należy zbudować zdwojoną sekstę lub zdwojoną tercję. Oznacza to, że owe dźwięki należy traktować jak tercję lub jak sekstę. Dwoimy oczywiście albo jedną, albo drugą – zależnie od wygody w ułożeniu ręki i łatwości w połączeniu z akordem następnym. Podobnie należy postąpić wówczas, gdy bas wznosi się ruchem łącznym z użyciem dźwięku opatrzonego bemolem, zarówno naturalnym, jak i transponowanym. Jeśli ponad nutą pojawi się \flat lub \sharp , wówczas oznacza to, że w budowanym w tym miejscu akordzie należy przy tercji dać \flat lub \sharp , co tworzy bądź tercję minorową, bądź majorową. Jeśli bowiem chcemy oznaczyć sekstę minorową lub majorową, wówczas umieszczamy \flat lub \sharp obok cyfry 6, czyli $\flat 6$ lub $\sharp 6$. Na wszystkich pozostałych dźwiękach [tj. nieoznaczonych żadną cyfrą] należy budować akord doskonały

comme deux Accords parfaits de mouvement: semblable, comme deux Sixtes doublées, ni deux Sixtes simples, ni deux Tierces doublées, ni autres semblables; Mais ce qu'il faut faire quand il y a deux Nottes conjointes à la Basse comme La Sol, Sol Fa, ou Re Ut, ou semblable, vous faites un Accord parfait sur le La, et votre Basse qui descend au Sol, au lieu de descendre de même vous montez votre accompagnement, et vous commencez par la Consonnance la plus proche: Au contraire, si votre Basse monte, il faut que votre Accompagnement descende. Quand on tient un Accord qui est tout proche de la main gauche, et que la Basse monte d'une [note], pour éviter deux Octaves on fait l'Unisson, c'est-à-dire que la main droite ne fait que deux Parties, qui sont Tierce et Quinte ou bien Tierce et Sixte contre la Basse. Quand il y a deux Sixtes de suite, on fait la Sixte simple à l'une (c'est-à-dire, la Sixte, l'Octave, et la Tierce) et la Tierce doublée à l'autre, la Sixte s'y trouve dans le milieu. Remarquez donc que quand il y a un \flat un \sharp seul, au dessus, c'est toujours pour la Tierce de la Basse. Quand vous voyez $\sharp 4$ ou $\flat 4$, cela signifie un Triton: Quand vous voyez $\flat 5$ ou $5\flat$, cela signifie une Fausse-Quinte: Quand vous voyez $\sharp 5$, cela dénote une Quinte superfluë. Il en est de même des Septièmes, des Neufièmes, des Quartes et des autres Dissonnances. Quand vous voyez un petit trait de plume — vis-à-vis d'une Note, cela marque la continuation de l'Accord précédent. Quand il y a cette marque \int c'est-à-dire qu'il faut éloigner la main, et porter l'Accord plus haut, sans toutefois changer de Consonnances, c'est pour la commodité de la main, pour ménager les Accords, et éviter les fautes. L'i veut dire l'Unisson, comme je j'ay expliqué cy-dessous. Quand il y a deux points au dessus d'une Note, comme $\frac{5}{\sharp}$ ou

w sposób ukazany wyżej. Nie należy nigdy używać obok siebie dwóch takich samych akordów, czyli np. dwóch akordów doskonałych. Podobnie unikamy dwóch występujących obok siebie sekst, tercji i innych interwałów – zarówno prostych, jak i zdwojonych. Gdy w basie pojawiają się dwa opadające dźwięki w ruchu łącznym, jak *la-sol*, *sol-fa* lub *re-ut*, wówczas na pierwszym dźwięku należy dać akord doskonały, wszystkie zaś głosy górne skierować nie w dół, ale do góry, wchodząc na najbliższe konsonanse. Jeśli zaś bas się wznosi, wówczas głosy akompaniujące winny opaść. Jeśli akord jest trzymany blisko [zakresu] lewej ręki i gdy bas się diatonicznie wznosi, wówczas dla uniknięcia dwóch równoległych oktaw należy zagrać unison, czyli niech prawa ręka gra tylko dwa głosy: tercję i kwintę lub tercję i sekstę – liczone od basu. Gdy dwa sąsiednie dźwięki basu oznaczone zostały dwoma 6, wówczas na pierwszym gramy akord sekstowy (należy odmierzyć sekstę, oktawę i tercję), na drugim zaś dwoiemy tercję, przez co seksta znajdzie się w głosie środkowym. Zauważmy więc, że gdy ponad nutą pojawia się sam \flat lub sam \sharp , wówczas znaki te odnoszą się zawsze do tercji liczonej od basu. Jeśli pojawi się $\sharp 4$ lub $\flat 4$, wówczas oznacza to tryton, zaś gdy $\flat 5$ lub $5\flat$ – fałszywą kwintę. Oznaczenie $\sharp 5$ to kwinta zwiększona. Podobnie jest również w przypadku septym, non, kwart i innych dysonansów. Jeśli zaś obok nuty jest pozioma linia —, wówczas oznacza to, że poprzedni akord jest trzymany. Znak \int oznacza, że należy oderwać dłoń od klawiatury i zagrać akord wyżej, jednak nie zmieniając tworzących go konsonansów, co jest wygodne dla dłoni, bo prościej wówczas łączyć z sobą akordy i unikać błędów. Mówię tu o unisonie stosowanym w sposób opisany niżej. Gdy nad nutą pojawiają się dwie kropki, czyli $\frac{5}{\sharp}$ lub $\frac{7}{\flat}$, to oznacza to, że

bien $\frac{7}{2}$, cela veut dire que la Dissonnance en question, Fausse-Quinte, Septième ou autres, se doit faire à la Partie là plus haute qui est le Dessus, et vous faites au dessous les Accompagnements tels qu'ils sont marquez cy-devant.

Quand la Basse monte d'intervalle de Quarte, il faut faire un Accord parfait sur la Note, depuis laquelle on monte. La Partie qui fait la Tierce majeure peut monter à l'Octave par mouvement semblable.

Quand c'est un \sharp ou un \flat qui fait la Tierce majeure contre la Basse, il faut monter par degré conjoint depuis le \sharp ou le \flat . On ne se dispense guère de cette Regle: Quoique toutes les Regles anciennes et modernes deffendent d'aller à l'Octave par mouvement semblable après la Tierce mineure, on peut pourtant le faire dans l'accompagnement:

On est plus exact dans les compositions où les Parties Vocales ou Instrumentales se distribuent à plusieurs personnes, parce qu'on a toute l'étendue et toute la liberté possible; Mais dans l'Accompagnement de l'Orgue et du Clavessin, où l'on ne peut faire que ce que la main peut executer suivant son étendue, on est obligé quelquefois de se donner quelques licences, parce qu'il se trouve des difficultez dans certaines Basses-Continuës, où la main ne peut pas faire quatre Parties régulières comme dans une Partition, c'est pourquoy on fait souvent l'Octave en montant après la Tierce mineure, on se sert de l'Unisson; on descend quelquefois depuis un \sharp , ou un \flat , quoyque le bon usage veuille que l'on monte; c'est qu'on suppose pour lors que les Parties se croisent ou enjambent les unes sur les autres, comme vous voyez dans toutes les Partitions; pourvù que l'Harmonie soit complete, qu'on ménage bien les Accords parfaits, qu'on accompagne les Dissonnances, et

dysonans fałszywej kwinty, septymy, czy inny, winien być w najwyższym głosie, czyli w *dessus*, zaś akompaniament realizują głosy niższe.

Gdy bas skacze w górę o interwał kwarty, wówczas na dźwięku, z którego skacze, należy zbudować akord doskonały, głos zaś, w którym znajdzie się tercja majorowa, winien przejść w górę na oktawę [akordu następnego].

Jeśli tercję majorową akordu, liczoną od basu, jest dźwięk opatrzonej \sharp lub \flat , wówczas winien on przejść o pół tonu w górę. Od tej zasady w zasadzie nie ma wyjątku. Chociaż wszystkie reguły, dawne i obowiązujące dziś, zakazują przechodzenia w ruchu prostym z tercji minorowej na oktawę, to jednak w akompaniamencie jest to dopuszczalne.

Ścisłejsze przestrzeganie reguł jest wymagane w utworach, w których głosy wokalne lub instrumentalne są wykonywane przez różnych muzyków. Szersza przestrzeń dźwiękowa niesie bowiem więcej swobody. W przypadku akompaniamentu organowego czy klawesynowego, w którym wykonać można jedynie to, na co pozwoli rozpiętość dłoni, jesteśmy jednak czasem zmuszeni do gry w sposób nieco swobodny. Pewnych pochodów w *basse-continuë* ręce nie są bowiem w stanie wykonać ściśle w układzie cztero-głosowym. I to właśnie dlatego możliwe jest niekiedy przejście tercji minorowej w górę na oktawę, zastępowanie tego ostatniego interwału unisonem, przechodzenie w dół dźwięków z \sharp lub \flat , które przecież winny przejść do góry. Dzieje się to zwłaszcza wtedy, gdy głosy się ze sobą krzyżują, co spotkać można w niemal każdej partyturze. Jeśli jednak dla uzyskania tak bardzo pożądanego w grze pełni brzmienia będziemy z rozmysłem używali akordów doskonałych oraz pra-

qu'on les sauve regulièrement, l'oreille doit être contente. Si vous examinez bien ce petit Traité, vous sçavez tout cela à fond.

Remarquez qu'on place toûjours une Sixte majeure sur la Note qui précède la plus basse. La Sixte devant l'Octave est ordinairement majeure, mais quand l'Octave ne fait que passer, et qu'on tombe à quelqu'autre Consonnance, la Sixte peut être mineure; la Tierce devant l'Octave doit être majeure, c'est ce qu'on suit à toutes les Cadences parfaites, et à toutes les fins des Pièces; j'entends sur la Note qui précède la dernière. On doit bien prendre garde au ménagement de l'Octave: Il faut que toutes les Consonnances qui la précèdent soient enfermées dedans; c'est-à-dire, qu'excepté deux Consonnances, il faut toûjours y aller par mouvement contraire; que la Basse descende, et que le Dessus monte. Ces deux Consonnances qu'on peut faire de mouvement semblable devant l'Octave, sont la Tierce majeure et la Quinte. Tout autre accord par mouvement semblable n'y vaut rien.

En sortant de l'octave il est fort beau d'aller par mouvement contraire à la Sixte, ou à la Tierce, ou à la Quinte. J'entends toutes les tierces majeures, et toutes les quintes de la mesme maniere.

Les Cadences qui sont les fins de toutes les Pièces, et sur lesquelles on fait toutes les pauses dans la suite de toutes sortes de Pièces se font de trois manières; Parfaites, Imparfaites, & Rompuës: La Parfaite se fait lorsque la Basse tombe d'intervalle de Quinte ou monte de Quarte, c'est la même chose; car cela termine à la même Note. La Note qui

widłowo dobierali i rozwiązywali dysonanse, wówczas ucho z pewnością to zaakceptuje. Taki sposób gry można opinać po lekturze treści tego traktatu.

Należy podkreślić, że na dźwięku [basu], który przechodzi w dół, budujemy zawsze sekstę majorową. Seksta przed oktawą jest bowiem zazwyczaj majorową. Jeśli jednak oktawa jest tylko interwałem przejściowym, czyli następuje po niej inny konsonans, wówczas seksta może być minorowa. Sytuacja taka pojawia się we wszystkich kadencjach doskonałych i zakończeniach utworów. Mam tu na myśli przedostatnią nutę [basu] w utworze. Interwał oktawy jest w sposób szczególny ważny. Regułą jest bowiem to, że każdy poprzedzający ją konsonans winien się zawsze zawierać w jej zakresie. Należy więc zawsze, poza dwoma przypadkami, stosować ruch przeciwny, czyli bas prowadzić w dół, a *dessus* do góry. Te dwa przypadki to tercja majorowa i kwinta, które mogą przejść na oktawę w ruchu prostym. Każde inne współbrzmienie użyte w ruchu prostym jest niepoprawne.

Ruch przeciwny jest bardzo wskazany przy przejściu z interwału oktawy na sekstę, tercję lub kwintę. Mam tu na myśli oczywiście wszystkie tercje majorowe i wszystkie kwinty tego samego rozmiaru.

Kadencje, które kończą każdy utwór i które pojawić się mogą również w środku, czyli w jego przebiegu, występują w trzech rodzajach. Może to być kadencja *doskonała*, *niedoskonała* lub *zwodnicza*²⁵. Pierwsza z nich ma miejsce wówczas, gdy bas skacze w dół o kwintę lub wznosi się o kwartę, co jest tym samym. Dźwięk, który poprzedza dźwięk końco-

²⁵ Szersze omówienie tego, czym we francuskiej teorii i praktyce początku XVIII wieku była „kadencja doskonała” (fr. *cadence parfaite*), „kadencja niedoskonała” (fr. *cadence imparfaite*) i „kadencja zwodnicza” (fr. *cadence rompuë*) zamieszczam w mojej pracy pt. *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. Traité de l'harmonie (1722). Nouveau système de musique théorique (1726)*, Lublin 2014.

precède la finale doit être de quatre temps, comme vous voyez à la fin de toutes les Pièces. La Cadence rompuë procède de même que la Parfaite, il n'y a que la terminaison qui en diffère; car au lieu de tomber de Quinte, comme nous venons de dire, on descend d'intervalle de Tierce mineure, ou bien on monte par degré conjoint, il n'y a que ces deux manières-là. L'Imparfaite se fait lorsque la Basse termine en descendant par degré conjoint sur un Accord parfait, ou bien quand la Basse monte d'intervalle de Quinte, ou descend de Quarte.

On doit toujours accorder, comme j'ay déjà dit, sur la Note de Basse, depuis laquelle il y a de l'intervalle; mais quand plusieurs Nottes passent par degré conjoint, un seul Accord peut suffire pour plusieurs; La Regle la plus générale est d'accorder à tous les temps de la Mesure par mouvement contraire, lorsque la Basse descend.

[CHAPITRE QUATRIEME]

Des transpositions

Pour connoître les Transpositions, il faut premierement, en exerçant les Tons transposez, chercher sur le Clavier ce qui approche le plus de l'ordinaire; c'est-à-dire des Tons naturels; Vous trouverez dans les Transpositions, que souvent le Bémol sert de Diéze, et souvent aussi le Diéze sert de Bémol. Remarquez icy que le Bémol se prend toujours au dessous de la Note, et le Diéze se prend toujours au dessus: Quelquefois une Touche sert de Diéze à une autre Touche, comme le Fa tout simple sert de Diéze au Mi, et l'Ut sert de Diéze au Si, et ainsi de quelques autres. Il faut seulement s'attacher à connoître la situation de la Note sur laquelle est marquée le Bémol ou le Diéze, et prenant le Bémol au dessous à la plus prochaine Note, et le Diéze de même au

wy, winien ponadto zajmować cztery miary, co zaobserwować można w niemal wszystkich utworach. Kadencja *zwodnicza* jest bardzo podobna do kadencji *doskonałej*, a różnica jest tylko w jej zakończeniu. Bas nie opada bowiem o kwintę, ale opada o interwał tercji minorowej, bądź wznosi się o sekundę. Innego ruchu w tej kadencji nie ma. Kadencja *niedoskonała* ma natomiast miejsce wówczas, gdy ostatni dźwięk basu zostanie osiągnięty skokiem z innego dźwięku, który był podstawą dla akordu doskonałego lub gdy bas skoczył o kwintę w górę lub opadł o kwartę.

Wszystko winno być zestrajane z dźwiękiem basu, bo to od niego zawsze odmierzone są wszystkie interwały. Gdy zaś wiele dźwięków porusza się ruchem łącznym, wówczas można użyć pojedynczego interwału [nie zaś pełnego akordu]. Najogólniejszą regułą jest bowiem to, aby wszystkie akordy, na każdej mierze, były łączone ruchem przeciwnym do opadającego basu.

[ROZDZIAŁ CZWARTY]

O transpozycjach

Aby zrozumieć transpozycje i transponowanie tonów należy przede wszystkim umieć odnaleźć na klawiaturze to, co jest najbliższe układowi zwykłemu, czyli tonom naturalnym. Przy transpozycjach okazuje się bowiem, że w miejsce bemola występuje krzyżyk, w miejsce zaś krzyżyka – bemol. A wiedzieć należy, że bemol zawsze obniża dźwięk, krzyżyk zaś go podwyższa. W pewnych przypadkach zwyczajny klawisz jest podwyższeniem innego klawisza, jak dla przykładu klawisz *Fa* jest podwyższeniem dźwięku *Mi*, zaś klawisz *Ut* – podwyższeniem klawisza *Si*. Inne dźwięki podobnie. Wystarczy więc mieć rozeznanie w układzie dźwięków [klawiaturowy] i wiedzieć, w którym miejscu może pojawić się bemol lub krzyżyk, oraz umieć zagrać ów położony najbliżej dźwięk, ob-

dessus à la Notte la plus prochaine, vous ne sçauriez manquer de trouver toutes les Transpositions.

Dans les Exemples des Accords que je donneray dans la Suite après les Tons naturels, vous trouverez un petit Prélude sur chaque Ton transposé: Je r’y ay admis que ceux qui sont les plus supportables, et le plus en usage, comme C sol ut fa mineur, E mi la mineur, D la ré sol Diéze, A mi la ré Diéze, B fa^b mi Bé-mol, F ut fa mineur.

Chanter en accompagnant donne beaucoup de satisfaction à ceux qui aiment la Musique, et qui possèdent le Clavier; une personne seule fait son Concert sans le secours de qui que ce soit. L’Harmonie se trouve toujours pleine, on en a tout le plaisir, et on peut dire que rien ne donne tant d’idée, ni tant de goût pour cette agréable Science, comme d’accompagner en chantant: Un homme est son Orphée à luy-même, et sans qu’il soit obligé d’emprunter des charmes érrangers, il en trouve en luy-seul autant qu’il en peut souhaiter; Et nous voyons que les plus fameux Auteurs de nôtre temps, comme l’illustre Monsieur de Lully, et quelques autres, consultoient le Clavessin ou le Théorbe pour composer, et pour mettre en execution leurs plus belles pensées; Aussi j’ose dire que, quand on a la main sur le Clavessin, on découvre des beautez qu’on ne trouveroit pas sans cela, quelque science, et quelque délicatesse de génie qu’on pût avoir.

niżony lub podwyższony. Jeśli opanujemy tę właśnie umiejętność, wówczas bez problemu odnajdziemy wszystkie transpozycje.

Na poniższych przykładach, po tonach naturalnych, znajduje się kilka krótkich *preludiów* w tonach transponowanych. Zamieściłem jednak tylko te [transpozycje], które są najbardziej odpowiednie i najczęściej stosowane, czyli minorową C *sol ut fa*, minorową E *mi la*, opatrzoną krzyżykami D *la ré sol*, opatrzoną krzyżykami A *mi la ré*, opatrzoną bemolem B *fa^b mi* oraz minorową F *ut fa*²⁶.

Jednoczesne śpiewanie i akompaniowanie dostarcza wielkiej satysfakcji tym, którzy lubią muzykę i mają do dyspozycji instrument z klawiaturą. Każdy może bowiem samodzielnie, bez niczyjej pomocy, wykonać swój utwór, a wszystkie współbrzmienia będą zawsze pełne i przyjemne w brzmieniu. Można wręcz powiedzieć, że nie ma nic bardziej prostszego i pełnego wdzięku w dziedzinie muzyki jak śpiewanie przy swoim własnym akompaniamencie. Muzyk jest wówczas niczym Orfeusz, a grając nie musi się zestrajać z interpretacją innego muzyka i gra zawsze w sposób, w jaki sam chce. Widzimy bowiem, że najznamienitsi mistrzowie naszych czasów, jak słynny Lully i inni, posługują się w czasie komponowania klavessynem lub teorbą, by od razu sprawdzić swoje muzyczne pomysły. Śmiem twierdzić, że kładąc ręce na klawiaturze odkrywamy nie tylko piękno, którego nie sposób doświadczyć w inny sposób, ale również mamy okazję rozwinąć swą muzyczną wiedzę i talent.

²⁶ Posługując się powszechnie funkcjonującą dziś nomenklaturą, są to odpowiednio tonacje: C-dur, e-moll, D-dur, A-dur, B-dur i F-dur.

Preludium I

Musical score for Preludium I, measures 1-12. The score is written in C major, 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line with chords and moving lines. Fingering numbers (1-5) are indicated above notes. Chord symbols (e.g., 2, 6, 6, #, 5b, 9, 7, 4, #, 6, 6#, b, 5b) are placed above the treble staff. Measure numbers 1 through 12 are written above the first staff.

Preludium II

Musical score for Preludium II, measures 1-12. The score is written in C major, 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line with chords and moving lines. Fingering numbers (1-5) are indicated above notes. Chord symbols (e.g., 5b, 5b, 4, #, 6, 6#, 5b, 9, [6], 5b, b, 7, 6, 5b, 4, 3) are placed above the treble staff. Measure numbers 1 through 12 are written above the first staff.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and accidentals. Fingerings 7, 6, 7, #4, 6, 6, #4, 6, 4, 7 are indicated above the notes.

Preludium III

Musical score for the second system of Preludium III, showing a treble and bass clef with complex chordal textures. Fingerings 7, 9, 6, 8, #, 6, 5b, 9, 8, 4, 3, 6 are indicated.

Musical score for the third system of Preludium III, continuing the treble and bass clef notation with various chords and fingerings.

Musical score for the fourth system of Preludium III, featuring treble and bass clef notation with chords and fingerings.

Musical score for the fifth system of Preludium III, showing treble and bass clef notation with chords and fingerings.

Musical score for the sixth system of Preludium III, continuing the treble and bass clef notation with chords and fingerings.

Musical score for the seventh system of Preludium III, featuring treble and bass clef notation with chords and fingerings.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and accidentals.

Preludium IV

Musical score for the second system of Preludium IV, including fingering numbers and a repeat sign.

Musical score for the third system of Preludium IV, including fingering numbers and accidentals.

Musical score for the fourth system of Preludium IV, including fingering numbers and accidentals.

Musical score for the fifth system of Preludium IV, including fingering numbers and accidentals.

Musical score for the sixth system of Preludium IV, including fingering numbers and accidentals.

Musical score for the seventh system of Preludium IV, including fingering numbers and accidentals.

The first system of music features a treble and bass staff. The treble staff contains chords with accidentals (sharps and naturals) and fingering numbers (5b, #6, #, #6, *, 7, #4, #, 6). The bass staff contains a melodic line with notes and rests. The second system continues with similar notation, including a bracketed fingering [5b] and a double bar line. The third system shows more complex chordal textures with various fingering numbers (7, #6, 6, 6, 6, 6, 4, #, #, 6). The fourth system concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Preludium VII

The first system of 'Preludium VII' features a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords with many accidentals and fingering numbers (7, 9, 8, 5b, 9, 7, 8, 6, 7, 2, 4, 1, 6, 7, 5b, 9, 8, #, 6, 4, #6, #, 6, 2, 9, 6, 8, 7, 9, 6, 4, #). The bass staff contains a melodic line with notes and rests. The second system continues with similar notation, including a double bar line. The third system concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Prelodium VIII

Prelodium IX

7 $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$ 5 6 7 6 5 \flat - 2 9 6 $\frac{5}{4}$ 7 5 \flat 9 6 4 #

Prelidium X

2 6 4 6 [6] 7 6 5 \flat 6

4 6 6 6 6 5 6 6 \flat

6 5 6 6 5 \flat 6 6 6 2 9 3 5 \flat 5 \flat 3 6 6 6 \flat

7 6 6 6 7 4 # 6 6 5 6 5 \flat 6 6 6 6 [6]

7 6 4 # 5 \flat 5 \flat 6 [6] 9 7 4 4 3

Prelidium XI

6 $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$ 4 3 7 6 4 3 9 7 6 7 6 5 \flat 7 7 7 7 \flat 7 5 \flat 4 3

PRZYKŁAD REALIZACJI ORGANOWEJ
PARTII *BASSE CONTINUË* ZAMIESZCZONE PRZEZ BOYVINA

Preludium I „w tonach naturalnych” – oryginalny zapis jako partia *basse continuë* i realizacja wielogłosowa rozpisana przez Boyvina.

II

Pratique sur les Tons naturels.

Explication des chiffres precedens.

B ij

BIBLIOGRAFIA

- ALEKSANDROWICZ Miłosz: Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. *Traité de l'harmonie* (1722). Nouveau système de musique théorique (1726), Lublin 2014.
- ALEKSANDROWICZ Miłosz: The Art of Playing Keyboard Instruments in the Late 17th and Early 18th Centuries. Monsieur de Saint-Lambert and his „Les principes du clavecin” (1702), „Roczniki Teologiczne” 63 (2015), z. 13, s. 5-23.
- ASSELIN Pierre-Yves: *Musique et tempérament*, Paris 1985.
- BOYVIN Jacques: *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*, Paris 1705. Pełny tekst traktatu został opublikowany przez Alexandra Guilmana i André Pirro w 1905 r. w VI tomie *Archives des Maîtres de l'orgue (Œuvres complètes d'orgue de Jacques Boyvin, s. 73-87)*. Wydanie faksymilowe odnaleźć można w: *Méthodes et Traités. Orgue. France 1600-1800, t. II*, Fuzeau 2009, s. 91-100.

- CHARPENTIER Jacques: Jacques Boyvin organiste rouennais, organiste français, „L’Orgue normand” 21 (1991) oraz CHARPENTIER Jacques: L’œuvre de Jacques Boyvin, „L’Orgue normand” 22 (1992).
- CHWAŁEK Jan: Dysonanse sonorystyczne w organach, w: „Organy i muzyka organowa” VIII, Prace specjalne 47, Gdańsk 1991, s. 63-76.
- DEGRUTÈRE Marcel: Jacques Boyvin (1655-1706), Jacques Du Phly (1715-1789). Éléments biographiques, „Revue de musicologie” 74 (1988), nr 1, s. 75.
- DEVIE Dominique: Tempérament musical. Philosophie, Histoire, Théorie et Pratique, Paris 1990.
- FÉTIS François: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, t. II, Bruxelles 1835.
- FÉTIS François-Joseph: Biographie universelle des musiciens, t. II, Paris 1867.
- HARDOUIN Pierre: Le grand orgue de la Cathédrale de Rouen, „Connaissance de l’Orgue”, nr 43-44, Paris 1982, s. 31-33.
- HARDOUIN Pierre: La jeunesse de Boyvin, „Revue de Musicologie” 52 (1966), nr 2.
- HARDOUIN Pierre: Quatre Parisiens d’Origine: Nivers, Gigault, Jullien, Boyvin, „Revue de musicologie” 39 (1957), nr 115, s. 77.
- VILLARD Jean Albert: L’œuvre de François-Henri Clicquot, facteur d’orgues du roy (1732-1790): études autour du grand-orgue F.-H. Clicquot de la cathédrale de Poitiers, Paris 1973.

SZTUKA „AKOMPANIAMENTU” ORGANOWEGO
WE FRANCJI NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU.
JACQUES BOYVIN I JEGO *TRAITÉ ABRÉGÉ DE L’ACCOMPAGNEMENT
POUR L’ORGUE ET POUR LE CLAVESSIN* (1705)

Streszczenie

Niniejszy artykuł dotyczy zasad gry organowej, przedstawionych przez Jacquesa Boyvina w *Krótkim traktacie o akompaniamencie organowym i klawesynowym (Traité abrégé de l’accompagnement pour l’orgue et pour le clavessin, Paris 1705)*. Boyvin, urodzony ok. 1653 r. w Paryżu, przez większość swego życia działał w stolicy Normandii – Rouen, gdzie zmarł 30 czerwca 1706 r. Pełniąc tam od 1676 r. funkcję katedralnego organisty zyskał sławę jednego z najwybitniejszych wirtuozów tego instrumentu. Owocem wieloletniej działalności Boyvina są dwa zbiory utworów organowych: *Premier livre d’orgue contenant les huit tons à l’usage ordinaire de l’Eglise*, wydany w Paryżu w roku 1690 i *Second livre d’orgue contenant les huit tons à l’usage ordinaire de l’Eglise* (Paris, 1700), a także wspomniany wyżej traktat, uważany za jedno z najistotniejszych źródeł dotyczących praktyki gry na instrumentach klawiszowych przełomu XVII i XVIII w.

W rozdziale pierwszym *Traité abrégé* omawia Boyvin najważniejsze zasady kompozycji oraz wyjaśnia wybrane oznaczenia stosowane w zapisie *basse continuë*. W rozdziale drugim jego uwaga koncentruje się na różnych kwestiach dotyczących praktycznego aspektu budowania współbrzmień. Rozdział trzeci zawiera szereg uwag praktycznych i wykonawczych, których w jego rozumieniu należy przestrzegać w czasie gry na organach lub klawesynie. Rozdział ostatni (*Des transpositions*) porusza niezwykle istotną kwestię, zwłaszcza dla liturgicznej gry organowej, jaką była odpowiednia transpozycja skal.

Ważną częścią artykułu jest pierwsze w polskiej literaturze przedmiotu pełne tłumaczenie traktatu. Dopełnieniem przekładu jest 12 krótkich utworów dydaktycznych (*preludes*), które Jacques Boyvin zamieścił na jego końcu. Autor artykułu wyraża nadzieję, że zamieszczone informacje okażą się przydatne zarówno dla organistów, jak i dla muzykologów zainteresowanych XVIII-wieczną teorią muzyki francuskiej.

Słowa kluczowe: sztuka „akompaniamentu” organowego; Francja; XVII i XVIII wiek; Jacques Boyvin; organy; basso continuo; basse continuë.