

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.10>

Miłosz MACZYŃSKI

<https://orcid.org/0009-0001-2221-665X>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

e-mail: milosz.maczynski@amuz.krakow.pl

Guitare à Versailles. Problematyka transkrypcji muzyki gitarowej Roberta de Visée na współczesny instrument

Jak cytować [how to cite]: M. Maczyński, *Guitare à Versailles. Problematyka transkrypcji muzyki gitarowej Roberta de Visée na współczesny instrument*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. 227–240, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.10>.

Streszczenie

Twórczość gitarowa Roberta de Visée stanowi jedno z najdoskonalszych osiągnięć francuskiej muzyki instrumentalnej czasów Króla Słońce. Historia jej transkrypcji na gitarę sześciopalcową sięga XIX wieku i trwa nieprzerwanie do dziś, w postaci kolejnych licznych opracowań na gitarę współczesną. Rola, jaką odgrywa muzyka de Visée w repertuarze gitarowym, jest niemożliwa do przecenienia – stanowi najwyższej wartości materiał koncertowy i dydaktyczny. Problematyka transkrypcji dzieł gitarowych de Visée obejmuje szereg zagadnień, z których kilka przytoczono poniżej. Najważniejszym z nich jest różnica w sposobie nastrojenia instrumentu barokowego i współczesnego, oraz wynikająca z tego faktu konieczna ingerencja w oryginalną tkankę kompozycji w procesie transkrypcji. Pozostałe zagadnienia naturalnie wypływają z tego pierwszego i obejmują szereg decyzji, które musi podjąć autor opracowania. Decyzje te dotyczą m.in. ewentualnej transpozycji dźwięków, sposobu prowadzenia głosów, rodzaju stosowanych uderzeń (*batteries*), itd. Do zagadnień związanych z procesem transkrypcji należą także: właściwe odczytanie symboli zawartych w tabulaturze oraz znajomość praktyki wykonawczej właściwej dla francuskiej muzyki barokowej.

Słowa kluczowe: Robert de Visée, gitara barokowa, muzyka instrumentalna francuskiego baroku, transkrypcje na gitarę.

Data zgłoszenia: 28.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 5.08.2024/11.08.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.08.2024/14.09.2024

Data akceptacji: 14.09.2024

Rola, jaką odgrywał Robert de Visée na dworze wersalskim, pozwala nam wyobrazić sobie, jak ważnym i cenionym instrumentem była gitara w arystokratycznej Francji przełomu XVII i XVIII wieku. Jako nadworny muzyk był często wzywany, aby grał na tym instrumencie uprzyjemniać czas następcy tronu, a nawet, o czym możemy przeczytać w słynnym dzienniku markiza de Dangeau, miał zaszczyt grywać wieczorami w komnacie sypialnej Króla Słońce¹.

Pierwszym gitarzystą, który wskrzesił zainteresowanie muzyką de Visée, był nie kto inny, jak Napoléon Coste. Między innymi w swojej *Livre d'or du guitariste* opublikował transkrypcje kilku utworów barokowego mistrza². Od tej pory pojawiło się wiele publikacji dzieł de Visée zaadaptowanych na gitarę sześciostunową: prócz najbardziej chyba znanych opracowań Karla Scheita dla Universal Edition, należy wspomnieć o dwóch publikacjach dzieł wszystkich de Visée pod redakcją Roberta Strizicha³. Rozkwit wykonawstwa historycznego spowodował renesans dzieła Roberta de Visée⁴. Lutniści i gitarzyści barokowi ukazali nam tę muzykę w jej osobnym, wyrafinowanym brzmieniu⁵. Można odnieść wrażenie, że wzbudziło to z kolei pewną nieśmiałość gitarzystów grających na instrumentach współczesnych, aby sięgać po ten repertuar. Tak chyba należy wytłumaczyć fakt, że nieczęsto słyszy się kompozycje Roberta de Visée wykonywane na współczesnej gitarze w salach koncertowych, czy podczas egzaminów w akademiach i szkołach muzycznych. Spróbujmy przełamać tę nieśmiałość. Pozostawiając pierwszeństwo gitarzystom koncertującym na instrumentach historycznych, nie odbieramy sobie prawa sięgania po repertuar barokowy, nawet jeśli jego transkrypcja wymaga pewnych kompromisów i w rezultacie skazana jest na niedoskonałości. Widzę tu przede wszystkim dwie wielkie korzyści: pierwszą z nich jest możliwość obcowania z muzyką pełną wyrafinowanego piękna i intymnego uroku. Z punktu widzenia procesu dydaktycznego praca nad którąkolwiek z suit de Visée ma istotne znaczenie dla nauki zasad i manier wykonawczych, w które obfituje francuska muzyka barokowa. W tym sensie, jako „lekcja stylu francuskiego”, pewne mniej wymagające utwory de Visée mogą stanowić przygotowanie dla uczniów i studentów do wykonywania trudniejszych kompozycji utrzy-

¹ *Journal du marquis de Dangeau*, t. 1: 1684–1686, red. E. Soulié, L. Dussieux, P. Chennevières, Firmin-Didot Frères, Paryż 1854, s. 332.

² N. Coste, *Livre d'or du guitariste*, chez L'Auteur, Paryż [b.r.w.].

³ R. de Visée, *Œuvres Complètes Pour Guitare*, red. R. Strizich, Heugel et Cie, Paryż 1969; oraz idem, *The Complete Guitar Works of Robert de Visée, Transcribed and Edited for Classical Guitar by Robert Strizich*, red. R. Strizich, Doberman-Yppan, Québec 2008.

⁴ Por. album CD: R. de Visée *The complete works for guitar*, wyk. David Jacques, XXI-21 Production, Québec 2007. Wg. informacji umieszczonej na płycie jest to światowa premiera fonograficzna.

⁵ Sama specyfika stroju gitary barokowej sprawia, że w zakresie jej brzmienia zachodzi szereg charakterystycznych zjawisk akustycznych, składających się na idiom brzmieniowy tego instrumentu.

manych w tym stylu, jak choćby *Entrée* z suity *L'infidèle* S.L. Weissa czy francuskie tańce Bacha pochodzące z jego suit BWV 995 – BWV 1006a⁶.

Gitara barokowa i współczesna, różnice w stroju

Wykonując muzykę Roberta de Visée na instrumencie współczesnym, napotykamy na kilka problemów, z których bodaj najistotniejsza jest różnica w stroju gitary barokowej i współczesnej. Wedle słów samego de Visée, pochodzących z jego pierwszej księgi⁷, gitara powinna być nastrojona w następujący sposób:



Przykład 1. Strój gitary – R. de Visée⁸

Dokonując samodzielnej transkrypcji lub wybierając któreś z dostępnych opracowań, musimy odpowiedzieć sobie na zasadnicze pytanie: czy dźwięki zapisane w tabulaturze na piątym, ostatnim chórze będziemy wykonywać, zachowując ich właściwą wysokość, czy też zgodnie ze strojem współczesnego instrumentu przeniesiemy je o oktawę niżej. Niewątpliwie oba rozwiązania mają swoje korzyści, choć wydaje się, że jedynie pierwsze z nich pozwala zbliżyć się do wspomnianego idiomu brzmienia gitary barokowej. Spróbujmy przyjrzeć się temu dokładniej.

Strój gitary Roberta de Visée, jak każdy strój barokowy „odwrócony”⁹, sprawia, że głosy, siłą rzeczy, muszą być prowadzone w niewielkiej odległości. Decyduje to o pewnej niejednoznaczności faktury polifonicznej, w której splatające się głosy zacierają nieco swoje kontury. Ponadto wierne odczytanie tabulatury bez wprowadzania niskich dźwięków zachowuje jakby świetlisty koloryt tej szczupłej faktury instrumentalnej. Spójrzmy na przykład zaczerpnięty z *Suitty* d-moll (*Livre de pièces pour la Guittarre*, 1686).

⁶ Por. np.: J.S. Bach, *Suita* BWV 996 *Courante*.

⁷ R. de Visée, *Livre de guittarre dédié au roy*, L’auteur et H. Bonneüil, Paryż 1682, przedruk: Minckoff Reprint, Genewa 1973, s. 6.

⁸ Ibidem.

⁹ Określenie to stanowi propozycję przetłumaczenia angielskiego terminu *re-entrant*, powszechnie stosowanego w literaturze anglojęzycznej w odniesieniu do sposobu strojenia, który nie porządkuje poszczególnych strun (chórów) instrumentu w kolejności od dźwięków najwyższych do najniższych.

Wersja z uwzględnieniem oryginalnego stroju. Głos altowy można również usłyszeć jako kontynuację sopranu:



Przykład 2. R. de Visée, *Suita d-moll, Preludium*, takty 8–10 (wersja z zachowaniem oryginalnej wysokości dźwięków)

W drugim przykładzie widzimy transkrypcję z uwzględnieniem stroju współczesnej gitary. Rysunek głosów staje się nad wyraz czytelny – ale czy możemy uznać to za zaletę? Takie rozwiązanie zastosowali w swoich opracowaniach m.in. Karl Scheit¹⁰, Robert Strizich (w drugiej publikacji dzieł wszystkich de Visée)¹¹ czy Olaf Van Gonnissen¹².



Przykład 3. R. de Visée, *Suita d-moll, Preludium*, takty 8–10 (wersja uwzględniająca strój współczesnego instrumentu)

Jednak przeniesienie dźwięków piątego chóru o oktawę niżej generuje trudności, z którymi musi mierzyć się autor transkrypcji. Spójrzmy na pierwszy takt preludium z pierwszej księgi Roberta de Visée, zapisany za pomocą współczesnej notacji.



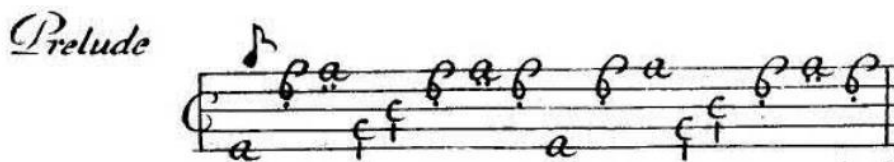
Przykład 4. R. de Visée, *Suita a-moll, Preludium*, takt 1

¹⁰ R. de Visée, *Suite d-moll*, red. K. Scheit, Universal Edition, Wiedeń 1944.

¹¹ Idem, *The Complete Guitar Works of Robert de Visée...*

¹² Idem, *Suite en ré mineur für Gitarre*, red. O. Van Gonnissen, Universal Edition, Wiedeń 2009.

Naturalnie zapis ten nie oddaje precyzyjnie długości trwania poszczególnych dźwięków (co jest immanentną cechą notacji gitarowej), zwróćmy jednak uwagę na odzwierciedlone w zapisie nakładanie się brzmienia dźwięków *a* (występujących na wszystkich miejscach ćwierciowych taktu) wykonywanych na dwóch osobnych chórach gitary. Przykład tabulatury pochodzącej z pierwszego wydania *Livre de guittarre dédié au roy* pozwoli dokładniej zilustrować omawiany problem.



Przykład 5. R. de Visée, *Suita a-moll, Preludium*, takt 1 (zapis w tabulaturze pochodzący z pierwszego wydania, Paryż 1682)

Pierwszy dźwięk (litera *a* na pierwszej linii reprezentującej piąty chór) będzie w istocie posiadał wartość rytmiczną równą półnucie, ponieważ znajduje się on na osobnym chórze, a więc wykonanie kolejnych dźwięków nie przerwie jego wybrzmienia. Na gitarze współczesnej uzyskanie tego równoczesnego brzmienia dwóch dźwięków *a* wykonywanych na osobnych strunach jest w zasadzie niemożliwe lub możliwe przy użyciu akrobatycznego palcowania, brzmiącego w rezultacie dość nienaturalnie. Rozwiązaniem, które można by tu zastosować w procesie transkrypcji, jest wzbogacenie pierwszego dźwięku *Preludium* dodatkowym dźwiękiem *A*, wykonywanym na piątej pustej strunie gitary.



Przykład 6. R. de Visée, *Suita a-moll, Preludium*, takt 1 (wersja z dodanymi dźwiękami spoza skali instrumentu de Visée)

W ten sposób rysunek figury *arpeggio* pozostaje niezmieniony. Jednocześnie uzyskujemy odmienny koloryt dźwięków *a*, z których te występujące na głównych miarach taktu, a których brzmienie jest pogłębione poprzez zdwojenie oktawowo, naturalnie będą miały także większą wagę. Jest to odzwierciedlenie napięć dynamicznych występujących w obrębie taktu, bowiem dźwięki przeznaczone przez kompozytora do wykonania na piątym chórze niewątpliwie spełniają funkcję podstawy, na której opiera się ośmiodźwiękowa figura *arpeggio*. W odróżnieniu od wielu transkrypcji przenoszących dźwięki piątego chóru o ok-

tawę niżej, takie rozwiązanie (gdzie niskie dźwięki dodawane są wyłącznie jako pewnego rodzaju dobarwienie dźwięków zasadniczych) nie stanowi znacznej ingerencji w charakterystyczną fakturę wynikającą ze stroju odwróconego.

Problematyka prowadzenia głosów w procesie transkrypcji

Jedną z cech immanentnych tej faktury jest charakterystyczne „złamanie” linii głosu. Np. jeżeli głos basowy jest prowadzony opadającymi sekundami, w pewnym momencie krok sekundowy musi jednocześnie zabrzmieć jako skok septymy, stanowiący jego przewrót, co wynika z faktu, iż czwarty chór jest nastrojony w interwale oktawy czystej. Poniższy przykład z tego samego *Preludium* w transkrypcji Erica Forgeota¹³ (który jako jeden z nielicznych zachował oryginalną wysokość dźwięków piątego chóru) niedokładnie ilustruje omawiane powyżej zagadnienie. Z niejasnych powodów autor transkrypcji nie uwzględnił dźwięków oktawy razkreślnej, które wydobywają się podczas szarpnięcia czwartego chóru gitary nastrojonej wg. wskazówek de Visée.



Przykład 7. R. de Visée, *Suita a-moll, Preludium*, takty 14–16, transkrypcja E. Forgeot

W istocie, takt ten należałoby przedstawić w następujący sposób:



Przykład 8. R. de Visée, *Suita a-moll, Preludium*, takty 14–16

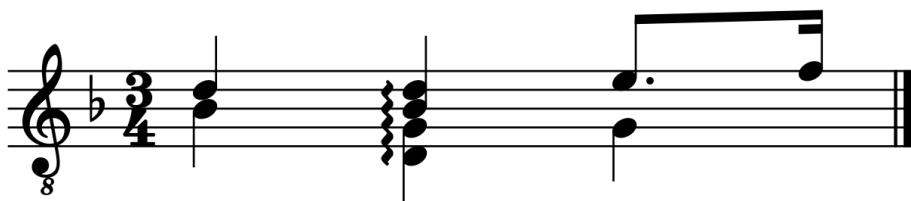
Wspomniane złamanie konsekwencji prowadzenia głosu następuje pomiędzy taktami 15 a 16, przy czym należy zauważyć, że w drugim przykładzie brzmienie skoku septymy ($d - cis^{\sharp}$) zostaje złagodzone poprzez jednocześnie brzmiący

¹³ Idem, *Livre de guitarrre dédié au roy. Suita a-moll*, transkrypcja E. Forgeot, wyd. dostępne w wersji cyfrowej: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP220376-WIMA.4ceb-visée_suite_Am.pdf.

krok sekundy małej ($d^1 - cis^1$) w oktawie razkreślnej. Jest to rozwiązanie, które oddaje rzeczywiste brzmienie oryginału, czyli wykonania na instrumencie barokowym, nastrojonym wg. wskazówek de Visée. Pomimo pewnej trudności technicznej, jest ono możliwe do zrealizowania na współczesnym instrumencie przy użyciu pomysłowej aplikatury lub zastosowaniu rozległego układu lewej dłoni.

Problematyka transkrypcji *batteries*

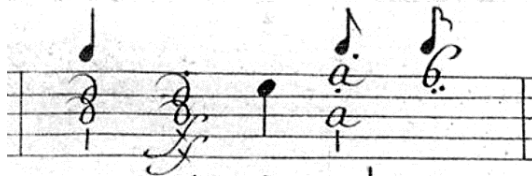
Kolejnym aspektem jest sposób uderzania akordów (*batteries*) na instrumencie współczesnym. Wykonując uderzane akordy w muzyce de Visée na tzw. gitarze klasycznej, w dodatku przy użyciu paznokci, niebezpiecznie zbliżamy się do brzmienia, jakie odpowiadałoby finałowej części *Sonaty* op. 61 Joaquína Turiny, ale na pewno nie muzyce francuskiego baroku. Rozwiązaniem tego problemu jest uważne poszukiwanie sposobu uderzenia, kąta, pod jakim palce trafiają w struny, a który pozwoli nam zminimalizować udział paznokcia w uderzeniu, wreszcie miejsca na strunie, w którym akord zabrzmiałby dostatecznie miękko. W tym wypadku doskonale sprawdza się uderzanie strun nad gryfem, w okolicy 12. progu, czyli w połowie długości strun. Wierne odczytanie wysokości poszczególnych dźwięków akordu wpływa na jego koloryt, ale zdarza się, że i na jego postać i pozycję. W poniższym przykładzie widzimy fragment *Sarabandy* z *Livre de pièces* w transkrypcji Janusza Sochackiego¹⁴.



Przykład 9. R. de Visée, *Suita* d-moll, *Sarabanda*, transkrypcja Janusz Sochacki, takt 3

Poniższe przykłady (10 i 11) przedstawiają ten takt zapisany w oryginalnej tabulaturze francuskiej i jego transkrypcję do notacji współczesnej.

¹⁴ Idem, *Suita* d-moll, red. Janusz Sochacki, Aneks, [b.m.w.] 2009.



Przykład 10. R. de Visée, *Suita d-moll, Sarabanda*, takt 3 (zapis w tabulaturze pochodzący z pierwszego wydania, Paryż 1686)



Przykład 11. R. de Visée, *Suita d-moll, Sarabanda*, takt 3.

Jak widać, decyzja redaktora dotycząca transpozycji dźwięków czwartego i piątego chóru wpłynęła zarówno na pozycję, jak i postać akordu.

Sposoby uderzenia akordów wymagają bardziej szczegółowego omówienia. Spójrzmy, jak szeroki wachlarz *batteries* proponuje sam de Visée (tabela nr 1):

Tabela 1

Graficzne przedstawienie uderzenia	Sposób wykonania
Półnuta lub ćwierćnuta z kropką z laseczką w górę	Uderzenie palcem wskazującym i środkowym w kierunku do siebie
Ćwierćnuta lub ósemka z laseczką w górę	Uderzenie palcem wskazującym do siebie
Nuta z laseczką w dół	Uderzenie czterema palcami (c a m i) do siebie
Ćwierćnuta lub ósemka z półkołem umieszczonym pod laseczką nuty	Uderzenie samym kciukiem
Półnuta lub półnuta z kropką z półkołem umieszczonym pod laseczką nuty	Uderzenie czterema palcami, a następnie kciukiem pełniącym funkcję „zmiękczenia” brzmienia (<i>adoucissant</i>)

Źródło: Opracowanie własne.

Musimy jednak pamiętać, że *batteries* są w zasadzie niemożliwe do wiernego przetranskrybowania na instrument współczesny, ze względu na wspomniany strój odwrócony gitary barokowej, który sprawia, że uderzając zarówno od siebie, jak i do siebie, nigdy nie wykonujemy sukcesywnego następstwa dźwięków od najniższego do najwyższego (lub odwrotnie), podczas gdy na gitarze sześciostunowej dzieje się tak zawsze.

Odczytanie symboli zawartych w tabulaturze

We wstępie do *Livre de guitarrre dédié au roy* znajdziemy kilka symboli oznaczających ozdobniki i aplikaturę prawej dłoni oraz dookreślających czas trwania dźwięków.

Tremblement oznacza wykonie trylu. De Visée nie wyjaśnia dokładnie jego realizacji, wydaje się to jednak dość oczywiste. W większości źródeł francuskich z tamtego okresu znajdziemy tryle wykonywane od dźwięku górnego. Ów wyższy dźwięk często jest wykonywany dłużej, stanowiąc w ten sposób długą przednutkę, co D'Anglebert nazywa *tremblement appuyé*¹⁵. U Georga Muffata tryl prosty (*tremblement simple*) rozpoczyna się także od dłuższej wartości¹⁶. Tryle wykonywane z zasady od górnej nuty znajdziemy w wielu francuskich źródłach klawesynowych, fletowych czy wokalnych. W pełni ukształtowany 3-częściowy tryl opisuje François Couperin¹⁷. Spójrzmy na jego budowę:

- 1) **L'appuy** (współ. fr. *L'appui*) – oparcie, pierwszy dźwięk trylu będący w istocie długą przednutką (appoggiaturą) wykonywaną od góry;
- 2) **Les batemens** (*Les battements*) – uderzenia, rozwinięcie trylu, czyli szybkie następstwo dwóch dźwięków;
- 3) **Le point-d'arest** (*Le point d'arrêt*) – punkt zatrzymania, moment zatrzymania na ostatnim dźwięku ozdobnika.

W muzyce de Visée nieczęsto mamy możliwość wykonania tak rozbudowanego trylu, a w zasadzie jest to możliwe przede wszystkim w kadencjach. W tańcach utrzymanych w szybkim tempie sensowne wydaje się wykonanie prostszego trylu (bez wydłużenia pierwszej jego nuty i zatrzymania na jego końcu). Taki sposób wykonania również został opisany przez Couperina¹⁸. Podkreśla on także ważny aspekt lekkiego, stopniowego przyspieszania tempa trylu w trakcie jego wykonywania¹⁹.

¹⁵ J.H. D'Anglebert, *Pièces de clavecin*, Estienne Roger, Marchand Libraire à Amsterdam, Amsterdam [b.r.w.], s. 70.

¹⁶ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University, New Jersey 1983, s. 225.

¹⁷ F. Couperin, *Œuvres complètes*, t. 1: *Œuvres Didactiques. L'art de toucher le clavecin*, Editions de L'Oiseau-Lyre, Paryż 1933, s. 33.

¹⁸ Ibidem, s. 33, „A l'égard des autres tremblements ils sont arbitraires. Il y en a d'appuyés; d'autres si courts qu'ils n'ont ni appuy, ni point d'arrêt.” (Odnosząc się do pozostałych *tremblements*, są one dowolne. Niektóre z nich są oparte, inne są tak krótkie, że nie mają ani oparcia, ani punktu zatrzymania).

¹⁹ Ibidem, „Quoi que les tremblements soient marqués égaux, dans la table des agréments de mon livre de pièces, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent; mais, cette gradation doit être imperceptible”. (Chociaż *tremblements* są oznaczone nutami o równej wartości w tabeli ozdobników z mojej książki utworów, muszą one niemniej zaczynać się wolnej, niż się kończą, ale gradacja ta powinna być niedostrzegalna).

Spójrzmy na tabelę zamieszczoną w *Livre de guittarre*. Podzielona jest ona na 12 taktów (okien), w których wyjaśniono symbole kluczowe dla odczytania kompozycji zapisanych w księdze.

Chastes tirades tremblement martellement miolement

ce point dessous la lettre fait voir qu'il faut toucher du premier doigt de la main droite Les deux points signifient du second doigt Cette marque dessous les lettres c'est pour les toucher du pouce

Cette barre vous marque la tenue des parties Supérieures & celle-ci la tenue pour les basses Cette barre tirée droite veut dire qu'il faut pincer les cordes ensemble Les autres barres tirees de travers vous les feront separer

Przykład 12. R. de Visée, *Livre de guittarre dédié au roy*, tabela symboli

W tabeli nr 2 przedstawiono znaczenie poszczególnych symboli.

Tabela 2

Takt (okno)	Symbol	Objaśnienie
1	Łuk łączący litery oznaczające dźwięki wznoszące się, krótki łuk po prawej stronie litery u dołu	<i>Legato</i> techniczne wstępujące, <i>appoggiatura</i>
2	Łuk łączący litery oznaczające dźwięki opadające	<i>Legato</i> techniczne zstępujące
3	Przecinek po prawej stronie litery	Tryl (<i>tremblement</i>)
4	Znak x po prawej stronie litery	Mordent (<i>martellement</i>)
5	Znak podwójnego x po prawej stronie litery	Wibracja (<i>miolement</i>)
6	Kropka pod literą	Użycie palca wskazującego prawej dłoni
7	Dwie kropki pod literą	Użycie palca środkowego prawej dłoni
8	Kreseczka pod literą/ literami	Wykonanie dźwięku/ dźwięków kciukiem
9	Długa linia łącząca dwie litery oznaczające dźwięki górnego głosu	Wykonanie pierwszego dźwięku jako długiej wartości rytmicznej tak, aby brzmiał aż do kolejnego dźwięku w sopranie

Tabela 2 (cd.)

Takt (okno)	Symbol	Objaśnienie
10	Długa linia łącząca dwie litery w głosie basowym	Jak wyżej; oznacza długą wartość rytmiczną w basie
11	Pionowa kreska łącząca dwie litery	Wykonanie dźwięków równocześnie (<i>non arpeggio</i>)
12	Ukośna kreska pomiędzy literami	Wykonanie dźwięków arpeggio

Źródło: Opracowanie własne.

Aplikatura

Rozważając aplikaturę lewej dłoni, zwróćmy uwagę, że prezentowane tabulatury jasno wskazują, iż tzw. palcowanie w wysokich pozycjach nie było stosowane przez de Visée (jak i resztą przez innych kompozytorów jemu współczesnych – gitarzystów i lutnistów). Zachowanie naturalnej pozycji dźwięku (unikające przenoszenia go na sąsiadującą strunę w wyższej pozycji) wpływa na wspomniany już „świetlisty” koloryt, który wydaje się najlepiej odpowiadać specyfice brzmienia gitary barokowej. Łatwo zauważyć, jak zmieniło się podejście do kwestii palcowania muzyki barokowej na gitarze współczesnej od pierwszej połowy XX wieku do początków kolejnego stulecia. W opracowaniu *Suivy d-moll* pochodzącym z 1944 roku już pierwsze dźwięki *Preludium* zostały umieszczone przez redaktora Karla Scheita w wysokiej pozycji²⁰. W 2009 roku w serii *New Karl Scheit Guitar Edition* autor transkrypcji Olaf Van Gonnissen zachowuje w tym miejscu oryginalną pozycję dźwięków na gryfie²¹.

Palcowanie prawej ręki notowane przez de Visée moglibyśmy nazwać „pozycyjnym”, ponieważ uwzględnia naturalną pozycję palców, unikając ich krzyżowania. Jest to o tyle interesujące, że we wczesnych źródłach XVII-wiecznych odnajdziemy palcowanie wg. reguły ciężaru, tzn. pierwszy dźwięk z pary, jako ważniejszy, jest wykonywany palcem środkowym jako masywniejszym od wskazującego²².

Odczytanie tabulatury w świetle praktyki wykonawczej epoki

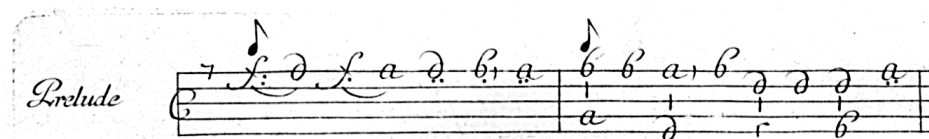
Na koniec refleksja dotycząca nie tyle procesu transkrypcji, ile bardziej praktyki wykonawczej, jednak nierozzerwalnie związanej z zapisem w tabulaturze i możliwościami jego odczytania.

²⁰ R. de Visée, *Suite d-moll*, red. Karl Scheit.

²¹ Idem, *Suite en ré mineur für Gitarre*, red. Olaf Van Gonnissen.

²² Zob. aplikaturę prawej dłoni stosowaną przez Nicolasa Valleta w jego *Secret des Muses*.

Spójrzmy raz jeszcze na początek *Preludium* z *Suity* d-moll (*Livre de pièces*).



Przykład 13. R. de Visée, *Suita* d-moll, *Preludium*, takty 1–2

Nie ma wątpliwości co do tego, że w prezentowanych taktach tabulatura wyraźnie wskazuje wykonanie równych ósemek. Natura preludium jako formy improwizacyjnej i kapryśnej w charakterze każe nam zadać pytanie, czy tego rodzaju zapis nie stanowi jednak pewnego rodzaju uproszczenia. Spróbujmy wyobrazić sobie to *Preludium* jako uroczyste *Entrée*, utrzymane w rytmie punktowanym, nadającym mu iście francuski charakter. Czy możemy pozwolić sobie na tego rodzaju interpretację rytmu? Nie wdając się w dyskusję na temat praktyki *inégal*, której złożoność zasługiwałaby na osobne omówienie, przypomnijmy tylko słowa François Couperina: „Na przykład, jeśli jest kilka ósemek w pochodzie na sąsiednich stopniach (skali), punktujemy je, choć zapisujemy jako równe...²³”. Takie swobodne odczytanie rytmu powyższego *Preludium* proponuje np. Rafael Andia w swojej interpretacji zarejestrowanej dla wytwórni Harmonia Mundi²⁴. Odczytując partyturę Roberta de Visée, musimy zadać zresztą kilka pytań na temat interpretacji tych dzieł w kontekście manier wykonawczych barokowej muzyki francuskiej, takich jak wspomniane już *inégal*, czy sposób interpretacji rytmu punktowanego. Są to jednak rozważania wkraczające w zakres praktyki wykonawczej i wymagają osobnego omówienia w kolejnym artykule.

Bibliografia

Netografia – źródła

de Visée Robert, *Livre de guittarre dédié au roy*, L’auteur et H. Bonneüil, Paryż 1682; przedruk: Minkoff Reprint, Genewa 1973; Źródło: [https://imslp.org/wiki/Livre_de_guittarre_d%C3%A9di%C3%A9_au_roy_\(Vis%C3%A9e%2C_Robert_de\)](https://imslp.org/wiki/Livre_de_guittarre_d%C3%A9di%C3%A9_au_roy_(Vis%C3%A9e%2C_Robert_de)), [stan z 5.08.2024].

de Visée Robert, *Livre de pièces pour la Guittarre*, Bonneuil Letteguine, Paryż 1686; Źródło: [https://imslp.org/wiki/Livre_de_pi%C3%A8ces_pour_la_guittarre_\(Vis%C3%A9e%2C_Robert_de\)](https://imslp.org/wiki/Livre_de_pi%C3%A8ces_pour_la_guittarre_(Vis%C3%A9e%2C_Robert_de)), [stan z 5.08.2024].

²³ F. Couperin *L’art de toucher le clavecin*, s. 41, „Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite par degrés-conjoints ; et cependant nous les marquons égales...”.

²⁴ Por. R. de Visée *Complete works for guitar*, wyk. Rafael Andia, Harmonia Mundi, Paryż 2015.

- Transkrypcje utworów R. de Visée: Coste Napoléon, *Livre d'or du guitariste*, chez L'Auteur, Paryż [b.r.w.]; Źródło: [https://imslp.org/wiki/Livre_d%27Or_du_Guitariste,_Op.52_\(Coste,_Napol%C3%A9on\)](https://imslp.org/wiki/Livre_d%27Or_du_Guitariste,_Op.52_(Coste,_Napol%C3%A9on)), [stan z 5.08.2024].
- de Visée Robert, *Livre de guittarre dédié au roy. Suite a-moll*, red. E. Forgeot, wyd. dostępne w wersji cyfrowej; Źródło: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP220376-WIMA.4ceb-visee_suite_Am.pdf, [stan z 5.08.2024].
- de Visée Robert, *Suite en ré mineur für Gitarre*, red. Olaf Van Gonnissen, Universal Edition, Wiedeń 2009; Źródło: <https://www.universaledition.com/en/Suite-en-re-mineur/P0113464>, [stan z 5.08.2024].
- de Visée Robert, *Suite d-moll*, red. Karl Scheit, Universal Edition, Wiedeń 1944; Źródło: <https://www.universaledition.com/en/Suite/P0048554>, [stan z 5.08.2024].
- de Visée Robert, *Œuvrés Complètes Pour Guitare*, red. Robert Strizich, Heugel et Cie, Paryż 1969; Źródło: <https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7397058--robert-de-visee-oeuvres-completes-pour-guitare>, [stan z 5.08.2024].
- de Visée Robert, *The Complete Guitar Works of Robert de Visée, Transcribed and Edited for Classical Guitar by Robert Strizich*, red. Robert Strizich, Doberman-Yppan, Québec 2008; Źródło: https://books.google.pl/books/about/The_complete_guitar_works_of_Robert_de_V.html?id=XTIvAQAAIAAJ&redir_esc=y, [stan z 5.08.2024].

Netografia – opracowania

- Couperin François, *Œuvrés complètes*, t. 1: *Œuvrés Didactiques. L'art de toucher le clavecin*, Editions de L'Oiseau-Lyre, Paryż 1933; Źródło: https://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/8/8c/IMSLP93232-PMLP09374-%C5%92uvres_didactiques.pdf, [stan z 5.08.2024].
- D'Anglebert Jean-Henri, *Pièces de clavecin*, Estienne Roger, Marchand Libraire à Amsterdam, Amsterdam [b.r.w.]; Źródło: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP304260-PMLP43812-anglebert_pieces_de_clavecin.pdf, [stan z 5.08.2024].
- Journal du marquis de Dangeau*, t. 1: 1684–1686, red. E. Soulié, L. Dussieux, P. Chennevières, Firmin-Didot Frères, Paryż 1854; Źródło: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116691>, [stan z 5.08.2024].
- Neumann Frederic, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, wydanie trzecie poprawione, Princeton University, New Jersey 1983; Źródło: https://books.google.pl/books/about/Ornamentation_in_Baroque_and_Post_Baroque.html?id=hufaDwAAQBAJ&redir_esc=y, [stan z 5.08.2024].

Guitare à Versailles. Transcribing the Guitar Music of Robert de Visée for the Contemporary Instrument

Abstract

Robert de Visée's guitar works represent one of the pinnacles of French instrumental music during the reign of Louis XIV, the Sun King. The history of transcribing it for the six-string guitar can be traced back to the 19th century and continues uninterrupted to the present day, with a plethora of subsequent arrangements for the modern guitar. It is impossible to overstate the importance of de Visée's music in the context of the guitar repertoire as it constitutes an invaluable source of both concert and teaching material. The transcription of de Visée's guitar works presents a number of challenges, some of which are outlined below. The most significant distinction is the discrepancy in the tuning of Baroque and contemporary instruments, which inevitably introduces interference with the intrinsic fabric of the composition during the transcription process. The remaining issues arise naturally from the initial one and include a number of decisions that the transcription's author is required to make. These decisions encompass a range of elements, including the transposition of notes, the manner in which voices are conducted, the type of strokes (batteries) employed, and so forth. Matters pertaining to the transcription process also include the accurate interpretation of the symbols utilized in the tablature and a comprehensive understanding of performance practices unique to French Baroque music.

Keywords: Robert de Visée, Baroque guitar, French Baroque instrumental music, guitar transcriptions.