

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

SZTUKA „AKOMPANIAMENTU” KLAWESYNOWEGO
W XVIII-WIECZNEJ FRANCJI
ZASADY REALIZACJI *BASSE CONTINUË*
WEDŁUG ANONIMOWEGO RĘKOPISU
TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN
ET ABRÉGÉ DE COMPOSITION (C. 1700)

THE ART OF HARPSICHORD ACCOMPANIMENT IN 18TH-CENTURY FRANCE
THE PRINCIPLES OF ‘BASSE CONTINUË’ REALIZATION
ACCORDING TO ANONYMOUS MANUSCRIPT
‘TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN ET ABRÉGÉ DE COMPOSITION’ (C. 1700)

A b s t r a c t. This article concerns the performance practice of harpsichord-playing in 18th century France. The starting-point for reflection is anonymous manuscript ‘*Traité d’accompagnement du clavecin et abrégé de composition*’ (ca.1700) written in the times when the French harpsichordists and organists begin to open up to the style of keyboard playing developed in 17th century Italy. In this manuscript we can find the explanation of the system of abbreviation utilized to mark chordal relationships and the remarks on harpsichord ‘*accompagnement*’, ie the rules of playing a multi-voice harpsichord part based on the marks written above the bass line (the so-called ‘*basse continuë*’).

Key words: Baroque; harpsichord; organ; basso continuo; polyphony; ancient music; French music; ornaments; Règle de l’octave.

Dr hab. MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ – Katedra Polifonii Religijnej, Instytut Muzykologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: maleks@kul.lublin.pl

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

Pochodzący z przełomu XVII i XVIII w. manuskrypt F-Pn L 9663, przechowywany w zbiorach Bibliothèque Nationale de France, jest jednym z niewielu rękopiśmiennych źródeł dotyczących praktyki wykonawczej francuskiej muzyki klawiszowej czasów Ludwika XIV. Rękopis ten nie doczekał się dotąd krytycznego opracowania naukowego. Jedyłą pozycją w literaturze, w której jest on nie tyle omawiany, ile wydany w całości jako faksimile (bez krytycznego komentarza), jest jeden z tomów serii *Méthodes et traités* wydawanej przez Jeana Saint-Arromana¹.

Ustalenie autorstwa tego rękopisu nastrocza niemało problemów, dotąd bowiem nie przeprowadzono badań nad jego proveniencją i nie prześlędzono jego losów do czasu, zanim ostatecznie znalazł się on w zbiorach BnF. Na podstawie pobieżnej analizy tekstu można jedynie wysnuć przypuszczenie, że jest to odpis sporządzony z innego, być może „oryginalnego”, ale nie znanego dziś źródła. Do takiego wniosku prowadzi analiza dopisków ze s. 4 manuskryptu, a zwłaszcza przekreślenia na s. 16, na której kopista poprawił swój błąd przekreślając przepisane omyłkowo zdanie. Zdanie to w pełnej postaci pojawia się kilka linijek dalej. Ustalenia autorstwa nie ułatwia też tytuł rękopisu: *Traité d'accompagnement du clavecin et abrégé de composition par Mr x x x* (*Traktat o akompaniamencie klawesynowym wraz ze związłym omówieniem zasad kompozycji, dzieło Pana x x x*). Trzykrotnie powtórzone znaki „x” wydają się wskazywać, że autor posługiwał się dwoma imionami przed nazwiskiem, jednak w kontekście powszechnego w tym czasie operowania podwójnymi imionami spostrzeżenie to nie jest znaczącą wskazówką. Konstruktywnych wniosków nie sposób też wyciągnąć z samego faktu ukrywania przez autora swojej tożsamości, ponieważ przypadki takie nie były wówczas odosobnione².

Pozostawiwszy zatem na boku kwestię autorstwa rękopisu F-Pn L 9663, skoncentrujemy się na najistotniejszej fakcie, czyli na tym, że spisano go ok. 1700 r.³, w czasach, gdy we francuskiej praktyce gry na instrumentach klawiszowych pojawiły się symptomy istotnych przemian. Manuskrypt pochodzi z czasów, w których francuscy klawesyniści i organiści – dotąd pieczołowicie trzymający się rodzimych tradycji wykonawczych – zaczęli się otwierać na stylistykę gry wypracowaną w XVII-wiecznej Italii. Mowa o praktyce *akompaniowania* (*accompagnement*) jednemu bądź kilku głosom wokalnemu, niekiedy również z towarzy-

¹ J. SAINT-ARROMAN (red.), *Méthodes et traités: Basse continuë, France 1600-1800, méthodes, traités, ouvrages généraux, préfaces, périodiques*, vol. I, Paris 2006, s. 243-262. *Traité d'accompagnement* jest też indeksowany w katalogu muzykaliów Philippe'a Lescata, ID 930, nr 268 (<http://catalogue.philippe-lescat-asso.fr/majouvrage.php?ido=930>).

² M. in. *La science et la pratique du plain-chant*, Paris 1673 (Pierre-Benoît de Jumilhac) czy *Méthode de plain-chant*, Paris 1728 (Demos de La Salle).

³ J. SAINT-ARROMAN (red.), *Méthodes et traités*, s. 243.

szeniem mniejszej lub większej liczby innych instrumentów, którą to praktykę nad Sekwaną określono również mianem *basse continuë*. Należy zaznaczyć, że w zestawieniu z innymi krajami XVII-wiecznej Europy praktyka wielogłosowej realizacji partii klawesynowej lub organowej w oparciu o umieszczone ponad linią basu cyfry pojawiła się we Francji z co najmniej kilkudziesięcioletnim opóźnieniem⁴. Główną przyczyną wieloletniego dystansu francuskich mistrzów klawiatury wobec włoskiego *basso continuo*⁵ była odmienność ich rodzimej stylistyki muzycznej i manier wykonawczych, które za sprawą modelu muzycznego kształcenia, realizowanego w przykościelnych *maîtrises* (jedynej instytucji w ówczesnej Francji kształcącej muzycznie w sposób względnie zorganizowany⁶), w dalszym ciągu opierały się na paradygmatach teoretycznych i praktycznych wypracowanych w XVI w. Taki charakter miało całe drukowane francuskojęzyczne piśmiennictwo muzyczne XVII w., które – ignorując nowości stylistyczne teoretyków innych narodowości – utrzymywało swój dotychczasowy charakter⁷. Najliczniejszej instytucjonalnie grupie zawodowej francuskich muzyków grających na instrumentach klawiszowych, którą przez większą część XVII stulecia nie byli klawesyniści, ale organiści, bardzo trudno było zrezygnować ze swobodnej, pełnej muzycznego smaku (*goût*) i zależnej całkowicie od ich inwencji improwizowanej gry solowej. Solowa improwizacja polifonicznych *wersetów* była we Francji istotą liturgicznej gry organowej. W ich oczach realizacja z góry założonego przez kompozytora szeregu współbrzmień budowanych na podstawie oznaczeń cyfrowych i – co wiąże się z tym bezpośrednio – koniecznością grania utworu z innym muzykiem lub muzykami, była sprzeczna z utrwalonym w tradycji idiomem solowej gry na instrumentach klawiszowych. Opór organistów wobec *basso continuo* nie pozostał oczywiście bez wpływu na muzykę klawesynową, bo jeśli chodzi o maniere wykonawcze i styl gry oba instrumenty miały w tym czasie ze sobą bardzo wiele wspólnego⁸. Wielu XVII-wiecznych francuskich organistów było jednocześnie

⁴ L. BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, Cambridge 1987, s. 59.

⁵ J. ANTHONY, *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris 1981, s. 215.

⁶ D. LAUNAY, *L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVIe et XVIIe siècles*, „Revue de Musicologie” 68(1982), nr 1/2, s. 82n.

⁷ Więcej na temat profilu treściowego francuskich traktatów muzycznych XVII wieku zob.: M. ALEKSANDROWICZ, *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*, Lublin 2017, s. 117n.

⁸ W roku 1650 Jean Denis, jeden z najwybitniejszych francuskich budowniczych klawesynów, pisał: *strój szpinetu i organów jest identyczny i niczym się nie różni [...] mówiąc coś o jednym, tym samym mówię o drugim*. Zob. M. ALEKSANDROWICZ, *Uwagi o strojeniu XVII-wiecznych instrumentów klawiszowych. Traité de l'accord de l'espinnette (1650) Jean'a Denis*, „Studia Organologica”, t. IV, Lublin 2012, s. 46. W podobnym tonie wypowie się Rameau (*De la mécanique des doigts sur le clavessin*, Paris 1724, s. 6).

klawesynistami i odwrotnie. O sile przywiązania do rodzimych tradycji wykonawczych i skali niechęci czy wręcz ignorancji włoskich manier świadczyć może przedmowa poprzedzająca zbiór *Cantica Sacra* (1652) Henry'ego Du Monta, w którym czytamy, że do tej pory nie wydano we Francji muzyki wymagającej użycia *basse continuë*⁹. Najstarszym drukowanym źródłem, w którym czytelnik mógł odnaleźć opis zasad realizacji ocyfrowanej partii basu, został wydany dopiero pod koniec stulecia *L'Art d'accompagner sur la basse continuë* zamieszczony przez Niversa w *Motets à voix seule* (1689). Jeszcze na początku XVIII w. Sébastien de Brossard widział potrzebę wydania słownika (*Dictionnaire de musique*, 1701), który przybliżyłby francuskiemu środowisku muzycznemu włoską terminologię muzyczną. Tak więc to właśnie w tym kontekście należy osadzić *Traité d'accompagnement*, który jest źródłem dokumentującym proces przyjmowania się w państwie Ludwika XIV nowego sposobu gry na klawesynie i organach, jakim stał się *akompaniament*. Owa nowa maniera nie była już mniej lub bardziej improwizowaną grą solową, ale konstrukcją o zaplanowanym przebiegu harmonicznym realizowanym w oparciu o umieszczone ponad linią basu oznaczenia cyfrowe i wykonywaną z towarzyszeniem co najmniej jednego głosu wokalnego lub instrumentu.

*L'accompagnement en un assemblage
d'accords qui se trouvent entre des parties
éloignées comme un dessein et une basse
et qui servent à lier l'harmonie: ces accords
doivent être rangés avec art, c'est pourquoy
servent les règles suivantes.*

Przykład 1. Początkowy fragment *Traité d'accompagnement*¹⁰

Uwagi na temat sztuki *akompaniamentu* anonimowy autor rozpoczyna od wliczenia wszystkich możliwych do zastosowania w nim interwałów, sięgając przy tym po typową wówczas we Francji typologię współbrzmień¹¹. Należy zaznaczyć,

⁹ H. DU MONT, *Cantica sacra*, Paris 1652. *Au lecteur*.

¹⁰ Źródło: J. SAINT-ARROMAN (red.), *Méthodes et traités: Basse continuë*, s. 245.

¹¹ O głębokim zakorzenieniu myśli autora rękopisu w tradycji intelektualnej sięgającej co najmniej czasów Kartezjusza świadczy podawana przez niego typologia interwałów. Na stronie 5 czytamy: *interwałami konsonansowymi [...] są tercja, kwinta, oktawa, seksta, a niekiedy również kwarta*. Szyk wyrazów, czyli kolejność wymieniania interwałów (nie są one wymieniane w porządku rosnącym)

że termin „interwał” (*intervalle*) jest w omawianym rękopisie używany zamiennie ze słowem „akord” (*accord*), co jednak w kontekście treści innych francuskojęzycznych traktatów teoretyczno-muzycznych tego czasu jest całkowicie zrozumiałe. Francuska myśl muzyczna przełomu XVII i XVIII w. nie operowała jeszcze pojęciem akordu w późniejszym tego słowa znaczeniu i terminu tego nie rezerwowała dla współbrzmień o budowie tercjowej złożonych z co najmniej trzech różnych pod względem wysokości dźwięków. To dlatego w czasach Charpentiera słowo *accord*, wskazujące na konsonansowość dwóch jednocześnie rozbrzmiewających dźwięków o różnej wysokości¹², odnosiło się w pierwszym znaczeniu właśnie do interwału¹³. Owszem, w ówczesnej teorii i praktyce funkcjonował termin „akord doskonały” (*accord parfait*), który znajdując swoje matematyczno-filozoficzne uzasadnienie w XVI-wiecznym *senariusie*¹⁴ oznaczał współbrzmienie złożone z trzech zestawionych tercjowo dźwięków zawartych w interwale kwinty czystej (trójdźwięk majorowy i minorowy). Pomimo to aż do czasów Rameau (1722) podstawowym znaczeniem słowa „akord” było we Francji jednak to, co późniejsza teoria muzyki określi mianem interwału. I to właśnie dwa, a nie trzy, rozbrzmiewające razem dźwięki są przez autora *Traité d'accompagnement* uznawane za podstawowy element, z którego budowane są wszystkie współbrzmienia możliwe do użycia w partii *basse continuë*. W tej kwestii zmiana nastąpi dopiero w *Traktacie o harmonii* Rameau, który wprowadzając pojęcie „przewrotu” (fr. *renversement*) odejście od myślenia interwałami i sprowadzi wszystkie współbrzmienia do dwóch typów trójdźwięku (majorowy lub minorowy) i czterodźwięku septymowego.

O sięganiu do dawnych modeli myślowych, a zwłaszcza do XVI-wiecznej tradycji kontrapunktycznej, świadczą również inne obecne w *Traité d'accompagnement* intelektualne paradygmaty: klasyfikacja *konsonansów* i *dysonansów*, dwoiśty charakter interwału kwarty czy konieczność odpowiedniego *przygotowywania* i *rozwiązania* dysonansu. W tej ostatniej kwestii pojawia się jednak bardzo istotna innowacja. Autor pisze bowiem, że chociaż *dysonanse, ze względu na szorstkie brzmienie, należy przygotować i rozwiązać konsonansem*, to jednak są również

wyduje się świadczyć o żywotności typologii, którą w roku 1618 zaprezentował autor *Compendium musicae*.

¹² *Akord to konsonans czyli przyjemne dla ucha połączenie dwóch dźwięków. Najlepszymi akordami są oktawa i kwinta*; zob. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Paris 1690. Hasło: *Accord*.

¹³ Zamiennosć terminologiczną terminów *accord* i *intervalle* stosują m. in. A. Parran (*Traité de la musique théorique et pratique*, Paris 1639, s. 28-29), A. du Cousu (*La Musique universelle*. Paris 1658, ks. I, s. 24), M.A. Charpentier (zob. L.M. Ruff, « M-A. Charpentier's Regles de Composition », „The Consort” 1967, nr 14, s. 256-70) i inni.

¹⁴ G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, Venice 1558, s. 25.

i takie, które tego nie wymagają, bo są one, jak chociażby septyma, nona, a niekiedy również kwarta, traktowane tak jak konsonanse. Swobodne traktowanie tych trzech interwałów, a zwłaszcza septymy, która występuje często bez przygotowania i bez rozwiązania, świadczy o tym, że kilkusetletni już w tym czasie idiom kontrapunktycznego prowadzenia głosów zaczął ustępować idiomowi nowemu: fakturze klawiszowej – realizowanej w oparciu o zapis cyfrowy basu, ukierunkowanej na brzmieniowe wspieranie partii solowej i pozostającej przez to z zasady na drugim planie. Fakturze, która koncentrowała się raczej na „gotowych” układach współbrzmień (ułożonych tak, aby były one wygodne do zagrania jedną ręką) niż na kontrapunktycznej poprawności ruchu głosów. To właśnie dlatego podstawowym założeniem opisanych w rękopisie zasad *akompaniamentu* był podział na dwa plany: dolny (pojedyncza melodia basu wykonywana lewą ręką) i górny (wielodźwięki grane ręką prawą w oparciu o oznaczenia cyfrowe). Główną przyczyną rozluźnienia zasad dotyczących traktowania niektórych dysonansów przez autora *Traité d'accompagnement* wydaje się więc czysto fizjonomiczna trudność w prowadzeniu kilku samodzielnych linii melodycznych w prawej ręce. Należy jednak zaznaczyć, że najbardziej ogólne kontrapunktyczne idiomy, zwłaszcza *synkopowania* dysonansów, zostały przez niego utrzymane. Na kilkunastu przykładach (s. 11-15 rękopisu) odnaleźć można modelowe sposoby traktowania dysonansów we współbrzmieniach.

Bardzo cennym fragmentem rękopisu jest opis tzw. Reguły oktawy (*Règle de l'octave*), będącej schematyczną sekwencją akordów przypisanych poszczególnym dźwiękom wznoszącego się i opadającego diatonicznie basu. Opanowanie tej zasady było dla klawesynistów i organistów XVII/XVIII w. nie tylko pierwszym etapem w nauce sztuki *akompaniamentu*, ale również wstępem do poznania techniki improwizacyjnych, czyli sztuki *preludowania*¹⁵. I chociaż w rękopisie termin *Règle de l'octave* w dosłownym brzmieniu nie występuje (pojawia się on po raz pierwszy w 1716 r. w traktacie François Campiona), to nie ma wątpliwości, że autor mówi o tej właśnie zasadzie. Uwagę zwraca jednak fakt, że obecny w rękopisie sposób oznaczeń cyfrowych różni się nieco od „ustandaryzowanej” konwencji, która kilkanaście lat później przybierze kształt schematu cyfrowania o nieco uproszczonym zapisie. Obecność *Reguły oktawy* we francuskim rękopisie jest jednak dodatkowym argumentem na to, że we Francji stosowano ją znacznie wcześniej, niż utarło się używanie samego terminu oznaczającego ową zasadę. Dodać można, że reguła ta, omawiana w kilku francuskojęzycznych traktatach I poł. XVIII w., była traktowana jako zasada dydaktyczna na etapie poznawania elementarnych zasad realizacji

¹⁵ T. CHRISTENSEN, *The Règle de l'octave in thorough-bass theory and practice*, „Acta Musicologica” 64(1992), nr 2, s. 92.

basse continuë. Jej niewystarczalność na dalszych etapach nauki *akompaniamentu* dostrzegł Rameau, który w 1722 r. zaproponował zastąpienie jej „basem fundamentalnym” (*Basse fondamentale*) – alternatywną, znacznie bardziej uogólnioną i dającą więcej możliwości zasadą regulującą dobór współbrzmień, w której najważniejszą innowacją było operowanie pojęciem *przewrotu* trójdźwięków i czterodźwięków septymowych. Zanim jednak nowe rozwiązanie zaprezentowane w *Traktacie o harmonii* zyska swoich zwolenników, muzycy uczący się *akompaniamentu* będą rozumować tak, jak autor *Traité d’accompagnement*.

Po omówieniu zasad odczytywania i realizacji ocyfrowanej linii basu i uwagach na temat ułożenia dłoni w czasie gry, autor rękopisu prezentuje swoje spostrzeżenia dotyczące zależności między różnymi współbrzmieniami. Ich istotą jest wspomniane wyżej znaczenie słowa „akord” (*accord*). Chcąc uogólnić swoje uwagi na temat realizacji partii *basse continuë* autor *Traité d’accompagnement* uznaje wszystkie współbrzmienia, w tym dysonansowe, za rozbudowane warianty różnych układów *akordu doskonałego* (trójdźwięk majorowy lub minorowy). Podkreślmy, że nie mówi on o *przewrotach* tej samej bazowej postaci trójdźwięku (tj. jego postaci zasadniczej), ale o wariantach różnych układów tego akordu. W jego rozumieniu „akord doskonały” (*accord parfait*) to taka postać trójdźwięku, która dla Rameau stanie się jego podstawową i ulegającą *przewrotom* postacią, zaś „akord prosty” (*accord simple*) to *pierwszy przewrót* (*première renversement* lub *accord de sixte*) tego trójdźwięku. W *Traité d’accompagnement* akordy dysonansowe są zatem tworzone na drodze modyfikacji różnych układów *akordu doskonałego*, co oznacza, że współbrzmienia te nie są jeszcze otrzymane na drodze nadbudowywania *akordu doskonałego* kolejnymi tercjami w sposób, który w perspektywie kilkudziesięciu lat stanie się podstawą tworzenia współbrzmień (akordy septymowe, później również nonowe). Tu istotą „więzi” jest bowiem jedynie podobieństwo określonych układów dźwiękowych (ilość wspólnych klawiszy), po które sięgano w praktyce *akompaniamentu*. Zamysł ten – wywodzący się bez wątpienia z istoty ówczesnej dydaktyki gry na instrumentach klawiszowych, jakim było wyuczenie się i zapamiętanie „gotowych” układów dźwięków wygodnych do grania – nie może jednak dziwić, bo przecież w taki sam sposób rozumował początkowo nawet Rameau, o czym świadczy treść jego notatek z Clermont¹⁶. Zalecana przez autora *Traité d’accompagnement* ścieżka dydaktyczna w nauce *akompaniamentu* rozpoczyna się więc od opanowania wzorcowych układów akordów składających się na *Regułę oktawy*, po której następuje etap dostrzegania i kojarzenia różnic między jednym z zawartych

¹⁶ Zob. M. ALEKSANDROWICZ, *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. Traité de l’harmonie (1722). Nouveau système de musique théorique (1726)*, Lublin 2014, s. 19n.

w niej akordów a współbrzmieniami pojawiającymi się w praktyce – zwłaszcza tymi bardziej złożonymi i różniącymi się od modelowych współbrzmień *Reguly*. Potwierdzeniem takiego sposobu rozumowania jest zestawienie kilku współbrzmień na ostatnich kartach rękopisu, na których, dla przykładu, czterodźwięk septymowy jest uznawany za *akord doskonały* z dodaną tercją dolną. Również i ten zamysł nie może jednak dziwić, bo przecież nawet Joseph Sauveur, pionier badań akustycznych, dodawał do trójdzźwięków nie tylko górne, ale i dolne interwały¹⁷. Podobnie Rameau, widząc ogrom stosowanych w praktyce współbrzmień, sięga po pojęcie „dźwięku supozycyjnego” (*par supposition*), czyli dźwięku dodanego poniżej „trójdzźwięku doskonałego” i czterodźwięku septymowego.

Wyrażam nadzieję, że w niedługim czasie opublikowany zostanie pełny tekst *Traité d'accompagnement* wraz z moim autorskim jego przekładem na język polski (pierwszym w polskiej muzykologii). Liczę, że wzbudzi on zainteresowanie zarówno w środowiskach klawesynistów i organistów chcących pogłębić swoją wiedzę z zakresu wykonawstwa muzyki dawnej, jak i wśród muzykologów zainteresowanych XVIII-wieczną muzyką francuską.

BIBLIOGRAFIA

- ALEKSANDROWICZ M., Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku, Gaudium, Lublin 2017.
- ALEKSANDROWICZ M., System muzyczny Josepha Sauveura. Principes d'Acoustique et Musique (1701), „Additamenta Musicologica Lublinensia” 4(2008), s. 105-118.
- ALEKSANDROWICZ M., Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. Traité de l'harmonie (1722). Nouveau système de musique théorique (1726), Wydawnictwo KUL, Lublin 2014.
- ALEKSANDROWICZ M., Uwagi o strojeniu XVII-wiecznych instrumentów klawiszowych. Traité de l'accord de l'epinette (1650) Jean'a Denis, „Studia Organologica”, t. IV, Lublin 2012, s. 43-70.
- ANONIM, Traité d'accompagnement du clavecin et abrégé de composition par Monsieur X. X. X., ca 1700, w: J. SAINT-ARROMAN (red.). Méthodes et traités: Basse continuë, France 1600-1800, méthodes, traités, ouvrages généraux, préfaces, périodiques, vol. I, Anne Fuzeau, Paris 2006.
- JAMES A., La Musique en France à l'époque baroque, Flammarion, Paris 1981.
- BIANCONI L., Music in the seventeenth century, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- CAMPION F., Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique, G. Adam, Paris 1716.
- CHRISTENSEN T., The Règle de l'octave in thorough-bass theory and practice, „Acta Musicologica” 64(1992), nr 2, s. 91-117.
- SALLE D., Méthode de plain-chant, G.-F. Quillau, Paris 1728.
- COUSU A., La Musique universelle, [nakł. autora, druk nieukończony], Paris 1658.

¹⁷ Zob. TENŻE, *System muzyczny Josepha Sauveura. Principes d'Acoustique et Musique (1701)*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 4(2008), s. 112-113.

- MONT H., *Cantica sacra*, Robert Ballard, Paris 1652.
- FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel*, A. et R. Leers (La Haye), Paris 1690.
- JUMILHAC P.B., *La science et la pratique du plain-chant*, Louis Bilaine, Paris 1673.
- LAUNAY D., *L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVIe et XVIIe siècles*, „*Revue de Musicologie*” 68(1982), nr 1/2, s. 79-90.
- PARRAN A., *Traité de la musique théorique et pratique*, Pierre Ballard, Paris 1639.
- RAMEAU J.Ph., *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, w: *Pieces de clavecin*, Charles-Etienne Hochereau, Boivin, l'Auteur, Paris 1724.
- RUFF L., M-A. Charpentier's *Regles de Composition*, „*The Consort*” 14(1967), s. 233-270.
- ZARLINO G., *Istitutioni Harmoniche*, [Pietro Da Fino], Venice 1558.

SZTUKA „AKOMPANIAMENTU” KLAWESYNOWEGO W XVIII-WIECZNEJ FRANCJI
ZASADY REALIZACJI *BASSE CONTINUË*
WEDŁUG ANONIMOWEGO RĘKOPISU
TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN ET ABRÉGÉ DE COMPOSITION (C. 1700)

Streszczenie

Artykuł przedstawia treść anonimowego rękopisu *Traité d'accompagnement du clavecin et abrégé de composition* z XVII/XVIII w. Spisano go w czasach, w których francuscy klawesyniści i organiści zaczęli się otwierać na stylistykę gry wypracowaną w XVII-wiecznej Italii. W rękopisie odnaleźć można szereg uwag dotyczących zasad *akompaniamentu* na instrumentach klawiszowych, czyli realizacji wielogłosowej partii klawesynowej lub organowej w oparciu o umieszczone nad linią basu cyfry (tzw. *basse continuë*).

Słowa kluczowe: Barok; klawesyn; organy; *basso continuo*; polifonia; muzyka dawna; muzyka francuska; ozdobniki; reguła oktawy.