

MŁOSZ ALEKSANDROWICZ

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

**PRAKTYKA WYKONAWCZA PLAIN-CHANT
W XVIII WIEKU.
FRANÇOIS DE LA FEILLÉE I JEGO MÉTHODE
NOUVELLE POUR APPRENDRE PARFAITEMENT
LES RÈGLES DU PLAINCHANT (1754)**

Kultywowany w XVII- i XVIII-wiecznej Francji repertuar *plain-chant*¹ uznać należy za jeden z największych fenomenów w dziejach europejskiej monodii liturgicznej. Praktyka wykonawcza, mając za sobą już niemal trzysta lat żywej tradycji wielu pokoleń francuskich muzyków, śpiewaków i liturgistów, osiągnęła bowiem w tym czasie niespotykany nigdzie indziej poziom złożoności i różnorodności stylistycznej. O pewnej odmienności tamtejszego Kościoła katolickiego można zresztą mówić od samego początku istnienia chrześcijaństwa na ziemiach francuskich, czyli od roku 496, kiedy pierwszy władca zjednoczonych ziem galijskich, Chlodwig² (†511), przyjął chrzest w obrządku katolickim³. Ową odmienność, występującą w zależności od okresu historycznego w różnym stopniu nasilenia, postrzega się dziś często jako swoisty manifest skierowany przeciwko

¹ W literaturze i źródłach istnieją dwie wersje pisowni: *Plain-chant* oraz *Plein-chant*, które jednak mają to samo znaczenie. Definicja zamieszczona w *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris 1751-1765, t. 12, s. 756) brzmi następująco: *Plein-chant, po włosku „canto fermo” lub po prostu „canto”, jest śpiewem używanym w Kościele w czasie boskich obrzędów. Uważa się, że jego twórcami byli św. Ambroży lub św. Miroclet, że śpiew ten został udoskonalony przez papieża, św. Grzegorza, przez co zyskał miano śpiewu gregoriańskiego oraz że Guido z Arezzo wprowadził używany do dziś sposób jego notowania. Plein-chant odznacza się dużą prostotą (...), nie jest też wielogłosowy (...). Nie znajdziemy w nim ani zmian tonacji, ani przygodnych znaków chromatycznych, chyba że mówimy o kompozycjach współczesnych. (Plein-chant en italien canto fermo, ou simplement canto, est le chant en usage dans l'Eglise pour le service divin. On prétend que S. Ambroise ou S. Miroclet en fut l'inventeur; que ce chant fut perfectionné par le pape S. Grégoire, d'où il porte encore le nom de chant gregorien, et que Guy Arenit institua les notes et autres caracteres qu'on y emploie. Le plein-chant est d'une grande simplicité, (...) il n'est point à plusieurs parties (...). On n'y trouve ni changement de ton, ni dièses, ni bémols accidentels, si ce n'est dans quelques compositions modernes).* Por. A. Oudin, *Dictionnaire italien et françois. Contenant, les recherches de tous les mots italiens expliqués en françois*, Paris 1663, s. 188, gdzie termin *plain-chant* jest tłumaczony na włoski jako *canto fermo*.

² Chlodowech, łac. Clodovicus, fr. Clovis I.

³ J. Currier, *Clovis, King of the Franks*, Marquette 1997, s. 147 nn.

politycznym wpływom Państwa Kościelnego. W kwestii śpiewów nie może zatem dziwić fakt, że pozostające pod silnym wpływem władzy królewskiej francuskie duchowieństwo postrzegało praktykowany w Stolicy Apostolskiej styl wykonawczy monodii liturgicznej jako jeden z przejawów papieskiej jurysdykcji. Utwierdzony autorytetem św. Grzegorza (†604) *śpiew gregoriański* (*chant grégorien*) był oczywiście we Francji przyjęty i kultywowany, ale jego praktyka wykonawcza przez stulecia wypracowała swoje własne, z ducha francuskie, znamiona.

Echa owej zakorzenionej głęboko w średniowieczu galijskiej tradycji wykonawczej śpiewu liturgicznego były również obecne w liturgii i nabożeństwach sprawowanych we Francji w XVIII w. Warto zaznaczyć, że francuska monodia liturgiczna, mimo, że czynnie współtworzyła podwaliny całej europejskiej polifonii religijnej, sama zasadniczo przez dłuższy czas zachowywała swoje niezmiennie i sobie tylko właściwe elementy, pozostając tym samym obojętną wobec zmieniającej się stylistyki muzyki wielogłosowej. Czasem szczególnym w tej kwestii okazał się być jednak okres *Grand Siècle*, którym określa się trwające 72 lata rządy Ludwika XIV (†1715). W państwie *Króla Słońce* z ducha francuski śpiew liturgiczny stał się bowiem jednym z przejawów manifestowanej powszechnie odrębności i potęgi monarchii absolutnej. Nastąpił też moment, w którym, w sposób całkowicie inny niż dotąd, repertuarem *plain-chant* zainteresowali się kompozytorzy muzyki wielogłosowej. Monodia liturgiczna, wykorzystywana dotąd zazwyczaj jako *cantus firmus* dla mszy polifonicznych i motetów, doczekała się nie tylko żywego kultywowana, ale – za sprawą kompozytorów takich jak m.in. Guillaume-Gabriel Nivers (†1714) – aktywnego tworzenia⁴, i to w duchu zgodnym ze stylistyką epoki Ludwika XIV. Ów okres swoistej „kreatywności liturgicznej” nie trwał rzecz jasna zbyt długo, bowiem wraz z nastaniem rządów Ludwika XV i Ludwika XVI następujące we Francji przeobrażenia społeczno-religijne sprawiły, że żywa praktyka *plain-chant* zaczęła z wolna popadać w zapomnienie⁵. Zanim jednak nastąpił upadek monarchii i Wielka Rewolucja Francuska (1789), wielu wykształconych muzycznie duchownych podjęło trud kodyfikowania wielowiekowej tradycji wykonawczej. Świadectwem tego są wydane w połowie XVIII w. traktaty teoretyczne,

⁴ G.G. Nivers, organista w paryskim kościele Saint-Sulpice, pozostawił po sobie nie tylko traktaty dotyczące monodii liturgicznej (*Dissertation sur le chant grégorien*, 1683; *Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'Église*, 1698), ale również szereg ksiąg liturgicznych zawierających śpiewy skomponowane przez niego od podstaw lub też przerobione i poprawione utwory dawniejsze, będące kanonem repertuarowym Kościoła katolickiego, m.in.: *Graduale romano-monasticum* (1658), *Chants des offices propres du séminaire de St-Sulpice* (1668), *Antiphonarium romanum* (1671), *Graduale romanum* (1687), *Antiphonarium Praemonstratense* (1680), *Graduale Praemonstratense* (1680), *Passiones Domini N.J.C. cum lamentationibus Jeremiae prophetae, et formulis cantus ordinarii officii divini* (1683), *Offices divins à l'usage des dames et demoiselles établies par sa majesté à Saint-Cyr* (1686), *Antiphonarium monasticum ad usum sacri ordinis Cluniacensis* (1693), *Graduale romanum juxta missale sacro-sancti Concilii Tridentini* (1697), *Antiphonarium romanum juxta breviarium sacro-sancti Concilii Tridentini* (1701), *Chants d'église à l'usage de la paroisse de St-Sulpice* (1707).

⁵ Autorem jednej z ważniejszych „po rewolucyjnych” prac dotyczących monodii liturgicznej jest J. Gomant (*Nouvelle méthode de plain-chant*, 1845).

które prezentują i omawiają różne aspekty zamierającej z wolna praktyki z ducha francuskiego śpiewu liturgicznego⁶.

Bardzo interesującym tego przykładem jest wydany w roku 1745 traktat *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plainchant* (Metoda pozwalająca na doskonale opanowanie zasad plain-chant), którego autorem jest François de La Feillée⁷ (†1780). Dzieło to wzbudziło tak wielkie zainteresowanie w ówczesnych środowiskach kościelnych, że autor, dokonawszy znacznego poszerzenia i stosownych uzupełnień, zdecydował się na kilka kolejnych reedycji. W efekcie w roku 1748 świat ujrzała pierwsza rozbudowana wersja nosząca tytuł: *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant* (Nowa metoda pozwalająca na doskonale opanowanie zasad plain-chant). Jeśli za wskaźnik poczytności uznać liczbę wznowień, to bez wątpienia praca ta, która na przestrzeni kilkudziesięciu lat doczekała się aż kilkunastu edycji, i to nie tylko za życia autora, ale również w XIX w.⁸, musiała być dla śpiewaków i muzyków kościelnych swego rodzaju „biblią”. Spośród licznych edycji najstarszą w pełni zrehabilitowaną wersją jest *Méthode nouvelle* wydana w roku 1754 i właśnie to wydanie należy uznać za najwierniej oddające poglądy autora⁹. De La Feillée, jako kapłan diecezji Poitiers, zadedykował swój traktat zwierzchnikowi – arcybiskupowi Poitiers, którym w latach 1749-59 był Jean-Louis de la Marthonie de Caussade (†1779).

⁶ By wymienić najważniejsze: J. L e b e u f, *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique*, Paris 1741; L. P o i s s o n, *Nouvelle methode ou traité théorique et pratique du plain-chant*, Paris 1745; T e n z e, *Traité théorique & pratique du plain-chant appelé Grégorien*, Paris 1750; A. d e S a i n t e A n n e, *Methode du chant ecclesiastique, qui contient les vraies regles de la bonne modulation*, Paris 1752.

⁷ François de La Feillée – francuski duchowny działający w połowie XVIII w. w Poitiers. Związany z katedrą w Chartres, w której zapewne kierował działającym tam chórem. Bliższych informacji biograficznych w literaturze brak.

⁸ W literaturze naukowej, ze względu na brak badań w tym temacie, nie ma ostatecznej i ujednoliconej ilości wydań tego traktatu. Najczęściej podawane są następujące edycje: 1745 (Paris), 1748 (Poitiers), 1754 (J.T. Herissant), 1776 (Poitiers). Po śmierci autora jego dzieło było wznawiane (niektóre nieco przeredagowane i rozszerzone) w latach: 1782 (Poitiers), 1810 (Avignon), 1812 (Lyon), 1815 (Avignon), 1820 (Paris), 1823 (Lyon et Paris), 1825 (Lyon et Paris), 1827 (Lyon et Paris), 1833 (Avignon), 1836 (Lyon), 1842 (Lyon), 1846 (Lyon). F.J. F é t i s, *Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique Biographie*, Paris 1834–1835, t. 3, s. 200.

⁹ Możemy się domyślać, że wydanie z roku 1745 było niskonakładowe, bowiem w chwili obecnej brak jest o nim wzmianek zarówno w literaturze, jak i w katalogach największych bibliotek posiadających w swoich zasobach druki z tego czasu. Sam autor również nie był w pełni zadowolony z owej wcześniejszej wersji. F.J. F é t i s, *Biographie universelle*, t. 3, s. 199-200.

MÉTHODE
NOUVELLE
 POUR
APPRENDRE PARFAITEMENT
LES REGLES
DU PLAIN-CHANT
 ET DE
LA PSALMODIE,

Avec des Messes & autres ouvrages en Plain-
 chant figuré & musical, à voix seule & en
 partie, à l'usage des Paroisses & des Com-
 munautés Religieuses, dédiée à Monseigneur
 l'Evêque de Poitiers.

*Seconde Edition considérablement augmentée, revue &
 corrigée, par Mr DE LA FEILLÉE, Ecclesiastique.*

Psallite Deo nostro : Psallite sapienter. Psal. 46.



A POITIERS, & se vend A PARIS.
 Chez JEAN-THOMAS HERISSANT, Libraire,
 rue St Jacques, à St Paul & à St Hilaire.

M. DCC. LIV.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Składające się z siedmiu rozdziałów dzieło ma charakter praktyczny i stanowi rodzaj podręcznika przeznaczonego dla tych, którzy czynnie uczestniczą w sprawowaniu liturgii i nabożeństw. I tak oto rozdział I *Méthode nouvelle* zawiera elementarne omówienie stosowanych w śpiewie interwałów; rozdział II – zwięzłe reguły notacji śpiewów; rozdział III – podstawy tonalności wraz z omówieniem poszczególnych tonów kościelnych; rozdział IV – omawia tony *nieregularne* czyli *mieszane*; rozdział V – to szczegółowe omówienie tonów psalmowych; rozdział VI – dotyczy tych elementów śpiewu, które w rozumieniu autora składają się na artyzm śpiewu (m.in. emisja, tempo, poprawne podparcie dźwięku, oddech, stosowanie cesur, dykcja itp.); rozdział VII, ostatni, zawiera uwagi o tym, jak należy uczyć śpiewu. Dalej (s. 107-144) de La Feillée zamieścił swoistą rozprawę, której nadał odrębny tytuł: *Méthode pour apprendre le chant figuré ou musical* (Metoda opanowania śpiewu figurowanego czyli

muzycznego), która zdaje się być jednym z najbardziej interesujących fragmentów całego traktatu. Na szczególną uwagę zasługuje jeden z obecnych tu paragrafów (s. 115-130, noszący tytuł *Traité sur le goût du chant* czyli *Traktat o guście w śpiewie*) dotyczący niezwykle istotnych aspektów wykonawczych XVIII-wiecznej francuskiej monodii liturgicznej. Najobszerniejszą część wydanego w roku 1754 „pełnej” wersji traktatu stanowią przykłady śpiewów (s. 130-564), wśród których znajdziemy m.in. msze¹⁰, motety¹¹ oraz Ciemne Jutrznie (*Leçons de Tenebres*), *Stabat Mater* i *Benedicamus*. Zaznaczmy od razu, że w przeważającej większości są to utwory monodyczne, zapisane nowym, o wiele bardziej rozbudowanym, sposobem muzycznej notacji, która uwzględnia różnicowane wartości rytmiczne i obficie czerpie ze środków muzyki wielogłosowej XVIII w. De La Feillée zamieścił również kilka utworów do wykonywania w dwugłosie.

Powód, dla którego autor podjął się trudu ujęcia swoich muzycznych doświadczeń w formę traktatu ujawnia już we wstępie: *nie sposób znaleźć śpiewaka, który miałby piękny głos i który potrafiłby gustownie śpiewać*¹². Co de La Feillée miał na myśli, mówiąc „gustownie”, tym zajmiemy się dalej, jednak zaznaczmy zawczasu, że jego zamysłem nie była tak popularna w „epoce rozumu” dysputa teoretyczna, ale uporządkowanie i omówienie problemów żywej praktyki wykonawczej monodii liturgicznej. Na karcie tytułowej traktatu znajduje się inskrypcja, że przeznaczony jest on do *użytku w parafiach oraz wspólnotach zakonnych*¹³ i został napisany *jako poradnik dla służby liturgicznej Kościoła oraz ku pożytkowi wiernych*¹⁴.

W świetle tych słów niejako samoistnie rodzi się pytanie o rzeczywisty poziom artystyczny i wykonawczy *plain-chant* w połowie XVIII w. we Francji. W opinii de La Feillée śpiewacy kościelni śpiewali na tyle „źle”, że kwestia uporządkowania wielu dotyczących tej sztuki zagadnień była palącą koniecznością¹⁵:

¹⁰ Na pierwszą grupę składają się: *Messe du I Ton*, *Messe du V Ton*, *Messe du VI Ton*, *Messe du VIII Ton*, *Messe musicale du I Ton, qui se chante alternativement en Musique ou Plain-chant figuré par un seul, et en Plain-chant uni par tout le Chœur*, *Messe musicale du II Ton*, *Messe du V ton alternativement en Musique et en Plain-chant*, *Messe musicale du II Ton avec serpent*, *Messe musicale du V Ton transposé*, *Domine falvum fac Regem*.

¹¹ *Quid mihi est in Caelo*, *Exsultate Deo*, *Bonum est confiteri Domino*, *Deus misereatur nostri*, *Cantemus Domino gloriose*, *O sacrum convivium*, *Quis ego o Domine*, *Ecce panis Angelorum*, *Adoro te devote*, *Cantate Domino*, *Omnes gentes*, *Alleluja*, *Ascendit Deus in júbilo*, *Veni creator Spiritus*, *O sacramentum pietatis*, *Motet à la Sainte Vierge*, *Ave Regina*, *Adeste populi*, *Suavi júbilo*, *O salutaris hostia sacra*, *Vêpres du Dimanche à 3 chœurs*.

¹² F. de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant*, Paris 1754, s. VI.

¹³ Zob. Karta tytułowa.

¹⁴ *Je l'ai composé pour l'instruction des Ecclésiastiques et pour l'édification des filèles*, de La Feillée, *Méthode nouvelle...*, s. IV.

¹⁵ Tamże, s. VI.

Comme il est rare de trouver des Ecclesiastiques qui ayent la voix ornée & qui chantent de goût, on trouvera ici une Méthode qui traite amplement de tous ces avantages, soit pour les différentes Cadences, les Ports-de-voix, les Sons filés, la façon de régler sa voix, la belle prononciation, soit aussi pour la façon de chanter dans le vrai goût.

Ponieważ nie sposób znaleźć śpiewaka, który miałby piękny głos, i który potrafiłby gustownie śpiewać, zamieszczam tu metodę, która w pełni opisze wszystko to, co niezbędne, aby to osiągnąć: różnego rodzaju kadencje, ustawienie głosu, niuans brzmieniowe, sposób wydobywania dźwięku, czytelną dykcję, jak również sposób śpiewania w odpowiednim guście.

Z powyższych słów wynika, że w połowie XVIII w. bardzo trudno było w czasie liturgii i nabożeństw usłyszeć odpowiednio wykonywany *plain-chant*. Możemy się domyślać, że śpiew ten musiał być wykonywany przez śpiewaków o różnych kwalifikacjach i talentach wokalnych. Nie były też to przypuszczalnie wyłącznie osoby duchowne (które ze względu na odbyte studia teologiczne czy też życie zakonne mogły mieć choćby niewielkie pojęcie o stylu monodii liturgicznej), ale również i świeckie, czyli takie, których wiedza w tej kwestii musiała być na poziomie przeciętnie wykształconego wiernego. Nie to jednak – jak się zdaje – zmotywowało autora do wydania traktatu, bowiem dalej François de La Feillée mówi o innym bardzo przykrym fakcie związanym z wykonywaniem śpiewów liturgicznych: *wielu muzyków często wpada w zakłopotanie przy wykonywaniu tego typu utworów, bowiem znają oni jedynie te zasady, które w tego rodzaju śpiewie nie znajdują żadnego zastosowania*¹⁶. Czyżby w połowie XVIII w. zasady śpiewu, które tak znakomicie zostały wyeksplikowane w *Dissertation sur le chant gregorien* (1683) G.G. Niversa, zostały już całkowicie zapomniane?

Bez wątpienia w połowie XVIII w. wielkim zmartwieniem dla osób odpowiadających za przygotowanie śpiewów i kierujących zespołami wokalnymi w kościołach (taką funkcję pełnił również sam de La Feillée) musiały być trudności z zaangażowaniem wykształconych śpiewaków, którzy – choć muzycznie wykształceni – nie posiadali większego doświadczenia ani wiedzy o praktyce wykonawczej *plain-chant*. Śpiewacy tacy byli doskonale obeznani z zasadami obowiązującymi w ówczesnej muzyce wielogłosowej (świeckiej i religijnej), potrafili doskonale wykonywać utwory utrzymane w estetyce XVIII w. (motety, kantaty, oratoria), jednak wobec ducha monodii liturgicznej pozostawali bezradni. W umyśle odpowiadającego za muzyczną oprawę uroczystości kościelnych de La Feillée'a nieraz musiało rodzić się pytanie: jak wykorzystać umiejętności i potencjał drzemiący w takich właśnie śpiewakach? Czy jest jakiś sposób, aby zaczęli oni „poprawnie” śpiewać *plan-chant*?

I w tej właśnie kwestii ujawnia się pierwsza niezwykłość zaprezentowanej przez niego koncepcji wykonawczej. De La Feillée, mając świadomość nieubłagalnego procesu zanikania dawnej estetyki wykonawczej śpiewów, nie próbuje

¹⁶ *Plusieurs Musiciens se font trouvé quelques-fois embarrasses pour chanter ces sortes de pièces parce qu'ils étoient trop attachés aux véritables règles qu'ils ne trouvaient point dans ce Chant.* T a m ż e, s. V.

w żaden sposób „nawrócić” ówczesnych muzyków, aby opanowali – nie bójmy się tego stwierdzenia – „archaiczny” i niezrozumiały dla nich styl muzyczny. Fenomen sposobu rozumowania de La Feillée’a leży w uznaniu i usankcjonowaniu wykonawczej różnorodności stylistycznej, którą tym samym uznać należy za jedną z zasadniczych cech francuskiej monodii liturgicznej połowy XVIII w. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor *Methode nouvelle* dostrzegł panujący w muzyce wielogłosowej epoki baroku dualizm stylistyczny (określany dziś jako *prima* i *seconda practica*) i tę samą zasadę przeniósł na pole monodii liturgicznej. Z całą pewnością takie ujęcie nie było jego własnym „wynalazkiem”, bowiem jego traktat nie ma charakteru manifestu nawołującego do „nowego stylu”. Wielu śpiewaków z pewnością dostrzegało istne starcie się środków artystycznych ówczesnej religijnej „muzyki współczesnej” z „uświęconą tradycją” stylistyką wykonawczą monodii. De La Feillée, aby w pełni wykorzystać to, co w kwestii estetyki wniosły czasy jemu współczesne, usankcjonował alternatywne różne praktyki śpiewu, które – zarówno w formie, jak i w treści – zawierały wiele elementów XVIII-wiecznego stylu muzycznego.

W jaki sposób owa idea przybrała realny i praktyczny kształt? Z jednej strony de La Feillée wiele miejsca poświęca szczegółowemu omówieniu tradycyjnego sposobu wykonywania *plain-chant* (*Méthode nouvelle*, Rozdziały I-VII). Z drugiej jednak strony, chcąc wykorzystać potencjał drzemący w śpiewakach potrafiących doskonale wykonywać utrzymywane w stylu operowych religijne kantaty czy motety, wpadł na następujący pomysł¹⁷:

L'Auteur a eu l'attention de marquer la mesure de tous les airs de mouvement, par les signes ordinaires de la Musique, sçavoir, en deux & en trois temps; & toutes les pieces où ne sont pas ces signes n'en ont pas absolument besoin, ou se chantent comme les récitatifs, où le goût règle seul les differens mouvemens selon les caractères des paroles que l'on chante; & pour les mieux exprimer on a ajouté quelques especes de notes qui ne sont pas d'usage dans le Plain-chant uni, pour éгалer à peu près le nombre de celles qui sont usitées dans la Musique; on en verra l'explication plus au long dans le petit traité du Chant musical placé dans son lieu.

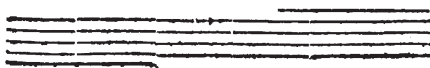
Autor podjął zamiar, aby w każdej *air de mouvement*¹⁸, stosując notację przyjętą w muzyce, oznaczyć metrum: dwudzielne lub trójdzielne. W tych śpiewach, gdzie metrum nie oznaczono, tam nie ma konieczności jego użycia, bowiem winno się je wykonywać albo na wzór recytatywów, albo kierując się gustem, który sam jeden wystarczy, aby wykonać dany fragment zgodnie z charakterem śpiewanych słów. Aby jeszcze wyraźniej to ukazać, wprowadziłem wartości rytmiczne, których nie stosowano dotąd w *plain-chant uni*. Wszystko po to, aby zwiększyć ilość wartości rytmicznych w *plain-chant* na wzór muzyki [wielogłosowej]. Szczegóły zostaną omówione w stosownym miejscu w osobnym paragrafie.

¹⁷ Tamże, s. V-VI.

¹⁸ Określenie *Air de mouvement* (co można przetłumaczyć jako *aria utrzymana w metrum*) oznaczało w muzyce wokalnie-instrumentalnej początku XVIII w. utwór muzyczny, który – w przeciwieństwie do *recytatywu* – należało wykonywać od początku do końca z zachowywaniem stałego pulsu rytmicznego. Sébastien de Brossard pisze w roku 1703 następująco: określenie [*de mouvement*] oznacza często równość, niezmienność i ściśle zachowywanie wszystkich miar taktu. To właśnie w takim znaczeniu mówimy, że recytatyw nie jest wykonywany miarowo, podczas gdy menuet, gawot czy sarabanda są właśnie ariami miarowymi. ([*Air de mouvement*] il signifie aussi souvent une éga-

W świetle powyższych słów niezwykła popularność traktatu w środowiskach muzyków kościelnych połowy XVIII w. staje się całkowicie zrozumiała. De La Feillée znajduje w sobie bowiem tyle odwagi, aby szanując różnorodność stylistyczną śpiewów, „usankcjonować” równoprawne w s p ó ł i s t n i e n i e t r z e c h r ó ż n y c h p r a k t y k ś p i e w u liturgicznego: „tradycyjnego” śpiewu monodycznego (*plain-chant uni*¹⁹), „uwspółcześnionego” *plain-chant figuré* lub inaczej *musicale*²⁰ oraz również „współczesnego” stylu *recitatif*. Jakie były między nimi różnice? Zanim omówimy szerzej każdy ze stylów, wyeksponujmy elementy dla nich wspólne.

We wszystkich trzech praktykach znalazła zastosowanie czterolinia, do której – *aby uniknąć konieczności zmiany klucza ze względu na ambitus śpiewu*²¹ – można dodać linie dodane, górne lub dolne:



We wszystkich praktykach występowały również te same dwa rodzaje kluczy (*C i F*). *Klucz C* (*Clef d'ut*) – jak wyjaśnia de La Feillée – mógł być umieszczony na wszystkich czterech liniach, jednak – jak czytamy dalej – w repertuarze *plain-chant* zasadniczo nie pojawia się on nigdy na najniższej linii. W użyciu były zatem tylko trzy jego lokalizacje (Przykład 1). *Klucz F* (*Clef de fa*) mógł być natomiast umieszczany na trzech kolejnych liniach liczonych od góry, jednak – ze względu na to, że umiejscowienie go na drugiej dolnej linii daje ten sam efekt, co *klucz C* umieszczony na najwyższej linii – w praktyce się go nie używało. Według de La Feillée'a owe dwa rodzaje kluczy miały więc razem sześć różnych pozycji:

Przykład 1.



(1) (2) (3) (4) (5) (6)

lité, réglée et bien marquée de tous les temps de mesure. C'est en ce sens qu'on dit que le Recitatif ne se chante pas de mouvement, que le menuet, la gavotte, la sarabande etc sont des airs de mouvement. Por. *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, s. 56).

¹⁹ Dosł. *plain-chant* „jednolity”.

²⁰ Dosł. *plain-chant* „figurowany” lub „muzyczny”. Być może bardziej precyzyjnym terminem na określenie tego typu praktyki byłoby użycie terminu „chant figuré” lub „chant musicale”, bowiem zwrot „plain-chant figuré” czy też „plain-chant musicale” zdaje się sugerować wykonawstwo „równe” pod względem rytmicznym (fr. *plain* = równy). W niniejszym artykule zastosowano jednakże terminologię użytą przez autora omawianego traktatu.

²¹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 7.

Dla wszystkich trzech praktyk wspólne były również założenia tonalne. W śpiewie – pisze de La Feillée – znajduje zastosowanie 8 tonów (*tones*), czyli *modusów* (*modes*)²². Podkreślić należy jednak to, że autor *Méthode nouvelle* postrzega kwestię tonalności monodii liturgicznej nie przez pryzmat «odwiecznego», średniowiecznego porządku, ale w oparciu o estetykę swoich czasów. Cóż więc się takiego dokonało w połowie XVIII w., że na kartach omawianego traktatu pojawia się stwierdzenie, że księgi zawierające nowe melodie (czyli te skomponowane lub skorygowane w XVII lub XVIII w.) są lepsze, bowiem śpiewy w nich zawarte są o wiele lepiej skomponowane niż dawne²³? Odpowiedź na to pytanie zawierają dalsze fragmenty tekstu, w którym autor daje jednoznacznie do zrozumienia, że w śpiewie liturgicznym winna istnieć ścisła zależność między danym *modus*, a semantycznym znaczeniem użytych w danym śpiewie słów²⁴:

Il y a huit tons ou modes dans le Plain-chant ; ces tons servent à faire distinguer les différentes modulations du Plain-chant , & cette variation est pour exprimer les passions de l'ame dans les choses spirituelles.

Il y en a de graves , de tristes , de mystiques , de joyeux , ainfi qu'on va le voir dans la fuite ; les uns conviennent à certaines paroles , & les autres à d'autres.

W śpiewie *plain-chant* używa się ośmiu tonów czyli modusów. Owe tony umożliwiają rozgraniczenie odmiennych *modulacyjności*²⁵ obecnych w *plain-chant*, a owa różnorodność służy do wyrażania [różnych] uczuć duszy w sprawach duchowych.

Są wśród nich [tony] poważne, smutne, tajemnicze, radosne i inne, które ukażemy dalej; jeden ton jest odpowiedni dla pewnych słów, natomiast inny ton – do słów zupełnie innych.

W świetle tego stwierdzenia oczywistym się staje fakt, że praktyka francuskiej muzyki liturgicznej XVIII w. nie pozostała obojętną na przemiany stylistyczne, jakie w epoce baroku dokonały się w muzyce wokально-instrumentalnej. Właściwa dla tej ostatniej uczuciowość i afektywność, która – jeśli chodzi o Francję – doczekała się najbardziej wyrazistej systematyzacji w *Règles de composition* (1690) Charpentiera²⁶ i *Traité de l'harmonie* J.Ph. Rameau²⁷ była, według de La Feillée'a, elementem niezwykle ważnym również dla odpowiedniego wykonawstwa monodii liturgicznej. Jego typologia modusów przedstawia się następująco²⁸:

²² Tamże, s. 20; *Il y a huit tons ou modes dans le Plain-chant*.

²³ Tamże, s. 12.

²⁴ Tamże, s. 20.

²⁵ *Modulacyjność* (*modulation*) w rozumieniu de La Feillée'a, jest pewną właściwością każdej z tonacji, która powstaje dzięki ściśle określonym nutom. (*La modulation consiste en certaines notes affectées à chaque ton*). Tamże, s. 24.

²⁶ C. C e s s a c, *Règles de composition par M. Charpentier*, w: Marc-Antoine Charpentier, Paris 1988.

²⁷ J.Ph. R a m e a u, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722.

²⁸ de L a F e i l l é e, *Méthode nouvelle*, s. 20-21.

I	<i>dorique</i>	<i>primus gravis</i>	poważny
II	<i>sous-dorique</i>	<i>secundus tristis</i>	smutny
III	<i>phrygique</i>	<i>tertius mysticus</i>	tajemniczy
IV	<i>sous-phrygique</i>	<i>quartus harmonicus</i>	harmonijny
V	<i>lydien</i>	<i>quintus Lætus</i>	radosny
VI	<i>sous-lydien</i>	<i>sextus devotus</i>	nabożny
VII	<i>mixolydien</i>	<i>septimus angelicus</i>	anielski
VIII	<i>sous-mixolydien</i>	<i>octavus perfectus</i>	doskonały

Każdy modus – pisze de La Feillée – można poznać po *finalis* (fr. *finale*), a nutą tą jest zasadniczo każda ostatnia nuta w kompozycji. Dla prawidłowego odczytania tonacji należy również znać *dominantę* (fr. *dominante*), którą – co podkreśla – nie jest najwyższa nuta kompozycji²⁹, ale ta, wokół której najczęściej rozwija się melodia danego śpiewu. Najważniejszym elementem pozwalającym na poprawne odczytanie, w jakim tonie utrzymany jest dany śpiew, jest jednak zwracanie uwagi na *modulacyjność* (fr. *modulation*) oraz na jego *ambitus*³⁰ (fr. *étendue*). Nuta finalna jest bowiem wspólna dla dwóch tonacji („nieparzystej” autentycznej i „parzystej” plagalnej). Aby dojść do wprawy w odróżnianiu tonów de La Feillée wyjaśnia, że melodia utrzymana w tonach nieparzystych (fr. *impairs*) może osiągać dźwięki wyższe niż oktawa ponad *finalis*, ale tylko jeden dźwięk poniżej *finalis*. Natomiast tony parzyste mogą wykorzystywać najwyżej kwintę lub sekstę ponad *finalis*, ale za to mogą schodzić poniżej *finalis* o trzy lub cztery nuty. Jeśli ta zasada jest złamana, wówczas mamy do czynienia z tzw. *tonami mieszanymi* (fr. *tones mixtes*), które nie są samodzielnymi tonami, ale połączeniem parzystych i nieparzystych tonów *regularnych*³¹.

²⁹ Słowa te zdają się wskazywać na to, że w połowie XVIII w. niektórzy błędnie uważali tę właśnie nutę za dominantę. T a m ż e , s. 22.

³⁰ T a m ż e , s. 23.

³¹ Szersze omówienie tej kwestii przekracza ramy niniejszego artykułu, jednak zaznaczmy, że zagadnienie to wynikało z faktu, iż w wielu utworach – jak pisze de La Feillée – pojawiał się problem z poprawnym określeniem tonacji (niektóre antyfony były krótkie i miały bardzo wąski ambitus). W takim przypadku kryterium zakresu dźwiękowego nie było w stanie wskazać jednoznacznie konkretnego tonu. W skrajnie trudnych sytuacjach używa de La Feillée określenia *tony wątpliwe* (fr. *tons douteux*), których, po określeniu *finalis*, należy w szczególny sposób zwracać uwagę na *modulation*. Dodajmy też dla porządku, że de La Feillée poświęca osobny rozdział (*Rozdział IV*) omówieniu kwestii *tonów nieregularnych* (fr. *tons irréguliers*), które często też są określane jako *tony transponowane* (*tons transposés*). Tonów takich jest również osiem, jednak ich układ nie jest aż tak jednolity, jak osiem tonów głównych. Niektóre z nich są „po prostu nieregularne” (fr. *simplement irréguliers*), zaś inne są tonami regularnymi, tylko jako całość transponowanymi. De La Feillée nie zamieszcza jednak przykładów tego typu, a jedynie wymienia śpiewy utrzymane w owych tonach.

Wspomniana wyżej *modulacyjność* (*modulation*) – pisze de La Feillée – jest pewną w ł a ś c i w o ś c i ą każdej z tonacji, która powstaje dzięki ściśle określonym nutom³², tak więc stanie się ona czytelna dopiero po opanowaniu porządku dźwięków *finalnych* i *dominant*. Dla zilustrowania tego zagadnienia zamieszcza on również inne dźwięki właściwe dla każdego z tonów, które pomocne są przy odczytywaniu *modulacyjności*³³:

<i>Finale. Domin.</i>		
Le premier,	Re, La.	Premier ton.
Le second,	Re, Fa.	Second ton.
Le troisieme,	Mi, Ut.	Troisieme ton.
Le quatrieme,	Mi, La.	Quatrieme ton.
Le cinquieme,	Fa, Ut.	Cinquieme ton.
Le sixieme,	Fa, La.	Sixieme ton.
Le septieme,	Sol, Re.	Septieme ton.
Le huitieme,	Sol, Ut.	Huitieme ton.

On

Owo powiązanie poszczególnych tonów ze ściśle określonym „semantycznym” charakterem stanowi bez wątpienia silne świadectwo przenikania estetyki muzycznej połowy XVIII w. do monodii liturgicznej. To jednak nie wszystko, co François de La Feillée postuluje dla poprawnego wykonawstwa śpiewów. Charakter tonacji może bowiem oddać i określić tylko ogólny charakter „emocjonalny” utworu, który – dla odpowiedniego podkreślenia semantycznego znaczenia słów – domaga się o wiele silniejszego elementu. W jego ujęciu odpowiedni efekt mógł być osiągnięty tylko dzięki odpowiedniemu *gustowi* (*goût*), który – jako kategoria estetyczna – w śpiewie *plain-chant* przekładał się na konkretne środki wykonawcze. Zanim jednak omówimy to niezwykle istotne zagadnienie, należy ukazać cechy właściwe dla każdej z trzech wspomnianych praktyk stylistycznych.

1. PLAIN-CHANT UNI

Plain-chant uni jest śpiewem właściwym dla scholi³⁴, który – pomimo używanych do jego zapisu różnorodnych w kształcie graficznym nut (zob. Przykład 2) – notowany jest zasadniczo przy użyciu tylko jednego rodzaju nut: *notes carrées*. Śpiewy tego typu były pod względem rytmicznym wykonywane w sposób „jednorodny”, a zróżnicowanie rytmiczne wynikało wyłącznie z „wokalnych uwarunkowań” wykonawczych. Mimo to, zgodnie z zasadami opisanymi w *Methode nouvelle*, w notacji obowiązującej w *plain-chant uni* stosowane były następujące znaki graficzne (Przykład 2): *Note qu-*

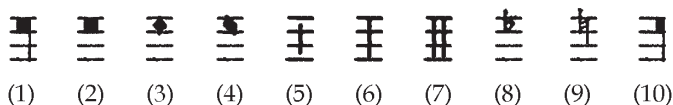
³² *La modulation consiste en certaines notes affectées à chaque ton.* de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 24.

³³ Tamże, s. 24.

³⁴ We francuskiej terminologii występuje termin *chór* (fr. *chœur*).

arré queueü (1), *Note quarré simple* (2), *Breve* (3), *Romboïde* (4), *Petite barre* (5), *Grand barre* (6), *Double barre* (7), *Bémol* (8), *Bécarre* (9), *Guidon* (10):

Przykład 2.



Znaki te nie różnicowały oczywiście wartości rytmicznych, jak miało to miejsce w *plain-chant musicale* czy w stylu *recitatif*, bowiem kształt graficzny nuty w *plain-chant uni* nie był powiązany z jej ścisłą „menzurálną” wartością rytmiczną. Owszem, poszczególne nuty były „zanotowane” różnymi w kształcie znakami graficznymi, przez co jakby „rytmicznie zróżnicowane”, ale nie przekładało się to bezpośrednio na sposób ich wykonania. W *plain-chant uni* „nierówność” rytmiczna wynikała ze struktury muzycznej frazy czy budowy wersyfikacyjnej tekstu śpiewu, nie zaś ze zróżnicowania czasu trwania poszczególnych dźwięków ze względu na ich kształt graficzny. Omawiany traktat nie zawiera jednak w tej kwestii szczegółowego opisu, bowiem – jak się możemy domyślać – de La Feillée uznaje tę praktykę za powszechnie w jego czasach znaną i oczywistą.

Poza znakami graficznymi wskazującymi wartości rytmiczne, czyli *Note quarré queueü* (1), *Note quarré simple* (2), *Breve* (3), *Romboïde* (4), istniały inne, bardzo istotne dla wykonawstwa oznaczenia. Mowa przede wszystkim o używanych w notacji pionowych kreskach: *petite barre* (5), *grand barre* (6) oraz *double barre* (7). W księgach liturgicznych z XVII i XVIII w. – co zresztą zaznacza sam de La Feillée³⁵ – były one powszechnie stosowane dla oddzielenia poszczególnych wyrazów tekstu (*pour separer les mots*). Pełniły one jednak zarazem i inną funkcję: przy pomocy *petite barre* (5) oznaczano miejsca, w których wykonawcy powinni zrobić *cezurę* (*repos*). Taki sposób – jak wyjaśnia de La Feillée – był cechą charakterystyczną zwłaszcza dla stylu opactwa w Cluny³⁶. Tego typu *cezury* praktykowano ze względu na trudności z wykonaniem w czasie śpiewu długich fraz na pojedynczym oddechu. *Grand barre* (6) oznaczało natomiast miejsce, w którym kończył się dany odcinek śpiewu. Tego typu kreska oddzielała również określony *graduał* (*graduel*), *alleluja* lub *repons* (*répons*) od przyporządkowanego im odpowiednio *wersetu* (*verset*). *Double barre* (7) kończyła zasadniczo każdy utwór, ale mogła się również pojawić przed każdym wersem w *tractus* (*trait*). Tego typu znak oddzielał również te fragmenty śpiewu, które – zgodnie z powszechną wówczas praktyką wykonawczą – powinny być śpiewane *alternatim*³⁷, naprzemiennie np. przez scholę i solistę lub też przez organy i scholę.

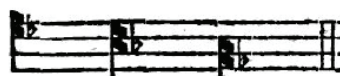
³⁵ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 11.

³⁶ Tamże.

³⁷ Praktyka wykonawcza zwana praktyką *alternatim* była szczególnie charakterystyczna dla wykształconego w XVII w. gatunku, jakim była *msza organowa* (*messe d'orgue*). W tego typu mszy tekst liturgiczny części stałych był podzielony na wersety i wykonywany naprzemiennie przez scholę

Bemol (8) – jak wyjaśnia de La Feillée – mógł być *stały* (*continuel*) albo *przygodny* (*accidentel*). W pierwszym przypadku był umieszczony przy kluczu i obowiązywał w całym utworze, zaś w drugim – tylko na nucie, przy której go umieszczono. Znaki *przygodne* nie występowały oczywiście w „tradycyjnym” *plain-chant uni*, jednak była to jedna z cech kompozycji tworzonych w XVII i XVIII w.³⁸ Należy podkreślić, że *bemol stały* występował tylko i wyłącznie³⁹ na dźwięku *si* i mógł być umieszczony jedynie przy kluczu C, nigdy zaś nie pojawia się przy kluczu F (Przykład 3):

Przykład 3.



(1) (2) (3)

Należy zaznaczyć, że François de La Feillée nie tylko nie zamieszcza zbyt wielu przykładów stylu *plain-chant uni*, ale również – w tych kilku zamieszczonych – nie znalazły zastosowania wszystkie wymienione przez niego rodzaje nut o odmiennym kształcie graficznym. Przykłady śpiewów w tym stylu zostały zanotowane w sposób następujący⁴⁰:

Répons du premier ton.

℞. Ma- nus me-as ex-ten-
di in al-tum. Et in-
fi-pi-en-ti-am e-jus lu-xi.
✠. Con-fi-de-ra-bam mu-rum Je-
ru-sa-lem dif-fi-pa-tum, & por-
tas e-jus combu-stas igni. i. Et.

8 Ma - nus me - as ex - ten -
8 - - di in al - tum. Et in -
8 si - pi - en - ti - am e - jus lu - xi.
8 Con - fi - de - ra - bam mu - rum Je -
8 ru - sa lem dis - si - pa - tum, et - por -
8 tas e - jus com - bu - stas i - gni.

(*plain-chant*) oraz organy (czysto instrumentalnie).

³⁸ Nie znajdziemy w nim [czyli w *plain-chant* – przyp. autora] ani zmian tonacji, ani przygodnych znaków chromatycznych, chyba że mówimy o kompozycjach współczesnych. (*On n'y trouve ni changement de ton, ni dièses, ni bémols accidentels, si ce n'est dans quelques compositions modernes*). Por. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 12, Paris 1751-1765, s. 756.

³⁹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 13.

⁴⁰ Tamże, s. 92.

Dodajmy też, że taki właśnie sposób notacji *plain-chant*, czyli z użyciem tylko dwóch rodzajów znaków graficznych (*longue* ■ i *breve* ◆), został w roku 1683 za-
lecony przez G.G. Niversa, który zdecydowanie odrzucił *poglądy tych, którzy twier-*
*dzą, że winno się stosować tylko longue*⁴¹. Nadrzędnym czynnikiem wyznaczającym
„wartość rytmiczną” owych dwóch nut, a zarazem elementem sankcjonującym ich
obecność, były zasady gramatyki i iloczasy sylab śpiewanego tekstu⁴².

2. PLAIN-CHANT FIGURÉ (MUSICALE)

Opisany wyżej sposób śpiewu, który – stosując terminologię z epoki – można
by określić jako *śpiew prosty, równy, nie złożony* (*chant simple, plain, non com-*
*posé*⁴³), był zasadniczo pozbawiony „menzuralnej” różnorodności rytmicznej.
Pewne niuanse w tej kwestii wynikały w nim jedynie z akcentu słowa lub też
z „pozamuzycznych” uwarunkowań wykonawczych (m.in. „bezwiedne” wydłuża-
nie wartości rytmicznych w związku z koniecznością odpowiedniego oddechu).
Drugi z omówionych w *Methode nouvelle* styl monodii liturgicznej to *plain-chant*
mesuré czyli XVIII-wieczna praktyka śpiewu oparta za zasadach zbliżonych do
tych, które obowiązywały w muzyce wielogłosowej tego czasu. Warto zazna-
czyć, że swoista „kreatywność” w kwestii francuskiej monodii liturgicznej miała
w XVIII w. już kilkusetletnią tradycję. Efektem tego był fakt, że zarówno w cza-
sach Ludwika XIV, jak i w chwili, gdy François de La Feillée pisał swój traktat,
praktyka wykonawcza *plain-chant* nie była ani jednolita, ani zunifikowana. Jesz-
cze na przełomie XVI i XVII w. niektóre diecezje, pomimo przyjęcia postanowień
Soboru Trydenckiego, nie tylko zachowały znaczną część swoich własnych ksiąg
liturgicznych, ale również pozostały przy swojej własnej wielowiekowej tradycji
wykonawczej⁴⁴. W innych diecezjach, jak np. w pozostającej w kręgu oddziały-
wania dworu królewskiego diecezji paryskiej, podejmowano pewne próby two-
rzenia nowej, „uwspółcześnionej” praktyki wykonawczej monodii liturgicznej,
czego najbardziej czytelnym przykładem był wydany w roku 1681 *Antyfonarz*
*paryski*⁴⁵ (*Antiphonier de Paris*). Wspomnieliśmy już, że wiek XVII, a zwłaszcza
jego II połowa, jak żadna inna wcześniejsza epoka w dziejach Francji, pozostawi-
ła swoje niezwykle silne piętno na praktyce wykonawczej śpiewów liturgicznych.

⁴¹ G.G. Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris 1683, s. 67.

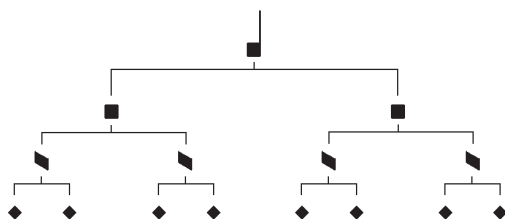
⁴² Tamże, s. 70.

⁴³ Ph. Monet, *Invantaire des deux langues françoise et latine*, Paris 1635, s. 191.

⁴⁴ Najbardziej wyraźnym tego przykładem była diecezja lionńska. Na początku XVIII w. w żadnym
z kościołów parafialnych Lyonu nie było nie tylko muzyki polifonicznej, ale nawet organów. Je a n -
Baptiste Lebrun-Desmarettes (1651-1731), *Voyages liturgiques de France ou Recherches*
faites en diverses villes du royaume contenant plusieurs particularitez touchant les rits et les usages des
Églises, avec des découvertes sur l'antiquité ecclésiastique, Paris 1718, s. 50 oraz L. Poisson, *Traité*
théorique et pratique du plainchant, Paris 1750, s. 22.

⁴⁵ M. Brulin, *L'Antiphonier de Paris en 1681*, w: J. Duron (red.), *Plain-chant et la liturgie en*
France au XVII siècle, Versailles 1997, s. 109 nn.

W tym czasie, pod wpływem idei jansenizmu⁴⁶, które swoje polityczne podłoże znalazły w słynnych *Czterech artykułach gallikańskich*⁴⁷ (*Declaratio cleri gallicani*), znacząca część repertuaru monodycznego Kościoła we Francji została „uwspółcześniona” lub skomponowana od nowa⁴⁸. Fakt ten wynikał w znacznej mierze z ówczesnych głębokich różnic teologicznych między Francją a Rzymem⁴⁹, co zaowocowało m.in. nowym sposobem postrzegania śpiewów. Obecny od stuleci nieco inny sposób sprawowania liturgii i nabożeństw stał się jednym z przejawów manifestowanej odrębności wobec politycznej jurysdykcji papieża. W tym właśnie duchu, na polecenie arcybiskupa Paryża, François Harlay de Champvalon’a (†1695), dokonano też reformy brewiarza (1680) oraz mszału (1684). Pod względem wykonawczym monodii liturgicznej najistotniejszy był jednak wspomniany wyżej *Antyfonarz*, w którym zawarto system notacji *plain-chant* uwzględniający różnorodność rytmiczną⁵⁰. *Longa* (na górze schematu) odpowiada wartością dwóm nutom *commune*, które z kolei odpowiadają czterem *semi brèves* i ośmiu *trés brèves*.



Pozostawiając na boku kwestię skali rozpowszechnienia się w innych diecezjach nowatorskiej metody rytmicznej paryskiego *Antyfonarza* (która w dalszym ciągu nie jest rozstrzygnięta i wymaga podjęcia szerszych badań), jedna rzecz jest pewna. To właśnie skodyfikowane w roku 1681 reguły rytmiczne, które – rzecz jasna – istniały wcześniej w żywej praktyce wykonawczej, stały się punktem wyjścia dla autora *Métho-*

⁴⁶ Jansenizm – postawa duchowa i teologiczna, której fundamenty wyznaczył biskup Ypres, Kornel Otton Jansen (†1638). Ruch ten był szczególnie popularny na przełomie XVII i XVIII w. i we Francji stał się jednym z najsilniejszych nurtów oddziałujących na Kościół katolicki.

⁴⁷ *Declaratio cleri gallicani* (zwane też *Czterema artykułami gallikańskimi*) to tezy sformułowane przez biskupa Jacques Bossueta (†1704), odnoszące się do sporu między Francją a Rzymem o tzw. „Regalia”. Tezy zostały ogłoszone na nadzwyczajnym zgromadzeniu ogólnym duchowieństwa w Paryżu (1680-81), następnie uchwalone (1682) i zatwierdzone przez Ludwika XIV: (1) *Papież otrzymali od Boga władzę wyłącznie duchową, więc w sprawach doczesnych nie podlega im władza świecka, a poddani nie mogą być przez nich zwolnieni z przysięgi wierności wobec króla.* (2) *Sobór jest ponad papieżem, co regulują stale aktualne dekryty soboru z Konstancji i Bazylei.* (3) *Władza papieża w Kościele powszechnym jest ograniczona kanonami, natomiast we Francji dodatkowo zwyczajami Kościoła gallikańskiego.* (4) *Orzeczenia papieża w kwestiach doktrynalnych są ostateczne i mają moc wiążącą wówczas, gdy zostaną przyjęte w całym Kościele.*

⁴⁸ R. Prowse, *The Council of Trent and the reform of gregorian chant*, „Sacred Music” 3 (2009), s. 49.

⁴⁹ Tamże, s. 40.

⁵⁰ M. Brulín, *L’Antiphonier de Paris en 1681*, s. 115.

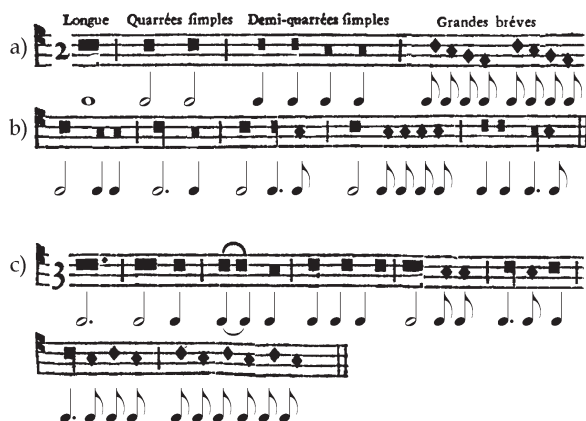
de nouvelle przy tworzeniu alternatywnego stylu wykonawczego monodii liturgicznej. François de La Feillée, wyróżniając dwa równoległe do *plain-chant uni style* (czyli *plain-chant figuré*, zwany też *plain-chant musicale*, oraz *recitatif*), bazuje na fundamentach ustanowionych właśnie w XVII w. Opisany przez niego *plain-chant figuré* to styl, który odwołuje się do tych samych idei, co wspomniany wyżej *Antyfonarz*. Poszczególne wartości rytmiczne są tu wykonywane z „menzuralnym” zróżnicowaniem wynikającym z kształtu graficznego nut. Tym, co należy uznać za oryginalny i nowatorski pomysł de La Feillée’a, jest zaprezentowana przez niego bardziej rozbudowana metoda notacyjna, która stylistycznie zbliża się do estetyki muzyki wielogłosowej XVIII w. To właśnie w taki sposób zostały zanotowane śpiewy w bardzo obszernym aneksie omawianego traktatu. Oto co de La Feillée mówi o stylu, który określa terminem *śpiew figuracyjny* (*chant figuré*) lub *śpiew muzyczny* (*śpiew musicale*)⁵¹:

LA difference qu’il y a entre le Plain-chant ordinaire & le chant figuré ou musical, est qu’en celui-ci on se fert de differens caracteres qui ne sont point dans le chant uni, afin de l’orner des mêmes agrémens de la Musique.

Różnica między śpiewem zwykłym a figuracyjnym, czyli muzycznym, polega na tym, że w tym ostatnim używa się różnych wartości rytmicznych, których nie znajdziemy w śpiewie zwykłym. Wszystko to dla dodania zdobności właściwiej dla muzyki [wielogłosowej].

Tego typu praktyka nie była więc jedynie rodzajem „manieri wykonawczej”, bowiem zróżnicowanie rytmiczne znajdowało swoje oparcie w spójnym systemie notacyjnym. Najważniejszym elementem charakterystycznym tego stylu była obecność *s t a ł e g o m e t r u m*, które mogło być albo dwudzielne (Przykład 4a i 4b), albo trójdzielne (Przykład 4c)⁵²:

Przykład 4.



⁵¹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 107.

⁵² Tamże, s. 110-111.

W ramach określonego metrum *plain-chant figuré* operował zasadniczo czterema głównymi wartościami rytmicznymi (Przykład 4a). Najdłuższą z nich była *longa* (*longue*), która w transkrypcji odpowiada wartością dzisiejszej całej nucie. Wartość o połowę krótszą określano jako *quarrée simple* (dosł. kwadrat prosty), a jej czas trwania odpowiadał półnucie. Nutę krótszą od niej o połowę zwano *demi-quarrée simple* (dosł. półkwadrat prosty) i była to zarazem czwarta część *longi* (dzisiejsza ćwierćnuta). Ostatnią z owych czterech wartości była *grande brève* (dosł. wielka brevis), która odpowiadała wartością dzisiejszej ósemki. Przykład 4b przedstawia różne konfiguracje rytmiczne w ramach metrum dwudzielnego, zaś przykład 4c – trójdzielnego. Trzy wartości rytmiczne (*longue*, *quarrée simple* oraz *demi-quarrée simple*) mogły ponadto ulegać przedłużeniu o połowę swego czasu trwania, co w dzisiejszej notacji oznaczamy kropką umieszczoną po prawej stronie danej nuty. W XVIII w. owo przedłużenie oznaczano kropką jedynie w przypadku *longi*, bowiem w przypadku dwóch pozostałych wartości zadanie to pełniła pionowa, skierowana w dół, kreska przy nucie. Pełne zestawienie wartości rytmicznych z uwzględnieniem drobnych różnic zawartych w dwóch wydaniach omawianego dzieła (z roku 1754 oraz 1776) przedstawia się następująco:

1754								(1) - <i>longue</i>
								(2) - <i>quarrée simple</i>
								(3) - <i>demi-quarrée simple</i>
1776								(4) - <i>grande brève</i>
	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(5) - <i>longue a queue</i>
								(6) - <i>quarrée a queue</i>
								(7) - <i>demi-quarrée a queue</i>

W notacji stosowanej w *plain-chant figuré* istniały ponadto oznaczenia dwóch charakterystycznych dla tego rodzaju stylu ozdobników. Pierwszym z nich była *kadencja* (*cadence*), którą oznaczano krzyżykiem „+”, zaś drugim *pół-kadencja* (*demi-cadence*) oznaczona znakiem „w” (omówimy je w dalszej części niniejszego artykułu).

Należy zaznaczyć, że specyfika tego stylu wykonawczego nie leżała wyłącznie w kwestii zróżnicowanych wartości rytmicznych. Równie istotnym elementem, jeśli nie najważniejszym, było uzyskanie odpowiedniego *smaku*⁵³ (*goût*), czyli tego, dzięki czemu muzyka francuska epoki baroku miała tak odrębny i niepowtarzalny charakter. Jak rozumiano tę kwestię w połowie XVIII w.? De La Feillée wyraźnie zaznacza, że *aby śpiewać z gustem nie wystarczy mieć tylko ładny głos, być biegłym w muzyce, czy wykonywać wszystko w sposób poprawny*⁵⁴. Wypowiedź taka

⁵³ W polskiej literaturze można spotkać dwojakiego rodzaju tłumaczenie tego terminu: *gust* albo *smak*.

⁵⁴ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 115.

nie może dziwić, bowiem w estetyce francuskiego śpiewu już w XVII w. panowało powszechne przekonanie, że „sztuka pięknego śpiewu” nie jest tożsama z „wynikającym z natury ładnym głosem” czy nawet opanowaniem podstawowych zasad odczytywania śpiewu z zapisu nutowego⁵⁵. Wszystko to – jak mówi de La Feillée – owszem, może być w gustownym śpiewie przydatne, ale absolutnie nie w tym leży esencja dobrego śpiewu⁵⁶:

Il y a des personnes peu initiées dans le vrai goût du chant , qui confondent tous ces avantages ; quand on entend une belle voix , on décide aussitôt que c'est un homme qui chante bien ; un autre qui possèdera bien la Musique passera souvent pour bien chanter ; un autre , enfin , aura la voix ornée , & aura bien la Musique , on dira de lui qu'il chante avec beaucoup de goût. Je dis que ce dernier chantera bien proprement , & s'il n'a que cela , il ne chantera pas de goût.

Są osoby, które mają wielką wprawę we wszystkich arkanach śpiewu, które jednak mają niewielkie pojęcie jego *smaku*. Gdy tylko usłyszymy ładny głos, wówczas od razu stwierdzamy, że ten, kto śpiewa, śpiewa dobrze. Ktoś inny – ktoś dobrze znający muzykę, również będzie zazwyczaj postrzegany jako dobry śpiewak. Ale dopiero o tym, kto będzie miał zadobny głos, a zarazem będzie znał dogłębnie muzykę, powiemy, że śpiewa ze *smakiem*. Podkreślam: to właśnie ten ostatni będzie śpiewał w odpowiedni sposób, bo w każdym innym przypadku śpiew będzie pozbawiony *smaku*.

De La Feillée, mówiąc o „dogłębnej znajomości muzyki”, nie ma oczywiście na myśli znajomości skomplikowanych zagadnień teoretycznych, w które przecież obfitował wiek XVIII, ale takie umiejętności, które pozwalają na bezproblemowe i względnie poprawne wykonanie śpiewu. W jego ujęciu *smak* (*goût*) jest *czystą ekspresją uczuć duszy*⁵⁷. Owa ekspresja, jak również jej rodzaj, ma oczywiście swoje podstawy w śpiewanym tekście, którego semantyczne znaczenie (*caractere des paroles*) – wnikliwie przez śpiewaka uprzednio odczytane, zrozumiane i przemysłane – winno się udzielać słuchaczom: *nie śpiewa się przecież dla samego tylko śpiewania, ale po to, aby coś przekazać*⁵⁸. Mało tego, dla de La Feillée'a nie ma nic bardziej odpowiedniego muzyce religijnej, jak umiejętność odpowiedniego wyrażenia różnych stanów duszy (*differentes passions de l'ame*), bowiem tylko one są w stanie unieść wiernych ku głębszej pobożności. Czy w ten właśnie sposób w połowie XVIII w. śpiewano we francuskich kościołach? Jeśli chodzi o obecną w czasie liturgii czy nabożeństw muzykę wokalnie-instrumentalną bez wątpienia tak. Ale czy tak samo traktowano monodię liturgiczną, czyli *plain-chant*? W tej kwestii de La Feillée nie pozostawia złudzeń⁵⁹:

⁵⁵ Por. M. Aleksandrowicz, *Sztuka śpiewu w XVII-wiecznej Francji. Traité de la méthode ou l'Art de bien chanter* (1671) Bénigne'a de Bacilly, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 5 (2009), n. 1, s. 60.

⁵⁶ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 115.

⁵⁷ Tamże, s. 116; *Le gout est une juste expression des sentimens de l'ame*.

⁵⁸ Tamże: *On ne chante point pour chanter, on chante pour dire quelque chose*.

⁵⁹ Tamże, s. 116-117.

On entend tous les jours dans les Eglises des perſonnes qui chantent froidement des pieces de chant , dont les paroles portent naturellement à l'amour de Dieu ; d'autres , qui ſous prétexte de propreté , chantent tendrement des paroles qui n'ont pour objet que la colere de Dieu , cela arrive ſouvent par le défaut de latin , quelque-fois pour ne pas faire attention à la ſignification des paroles , ſouvent auſſi faute d'inſtruction , & pour tout dire enfin , cela arrive par le défaut de ſentiment.

W naszych kościołach codziennie można usłyszeć tych, którzy śpiewy o tekście przepełnionym miłością do Boga wykonują beznamytnie. Inni, zaślanając się koniecznością zachowania powściągliwości, śpiewy mówiące o Bożym gniewie wykonują w sposób łagodny. Wszystko to wynika z nieznamomości łaciny, a często również z ignorowania znaczenia słów, czy złych nawyków. Słowem – wszystko to rodzi się z braku uczucia.

Taka postawa de La Feillée'a zdaje się wynikać z przesłanek niezwykle istotnych, bo „duszpasterskich”: *należy najpierw samemu odczuć znaczenie śpiewanego tekstu, aby następnie lepiej przekazać drżące w nim uczucia innym*⁶⁰. „Innym”, czyli wiernym uczestniczącym w nabożeństwie. De La Feillée przestrzega też, że umiejętność śpiewu jest jedynym środkiem do przekazywania uczuć w muzyce religijnej i w żadnym razie nie można uciekać się w tej kwestii do tego, co powszechnie jest stosowane w muzyce teatralnej, czyli do towarzyszących śpiewowi gestów, ruchu oczu czy głowy, itp. W śpiewie na chwałę Pana dopuszczalne jest tylko odpowiednie operowanie głosem (*inflexions de la voix*). I właśnie owo „operowanie głosem” jest sztuką: *to umiejętność wydobywania dźwięków mniej lub bardziej osadzonych, czyli – gdy trzeba – czułych i delikatnych, a innym razem – silnych i mocnych; to również zdolność do pewnego ożywiania [tempa] zależnie od charakteru i znaczenia słów*⁶¹. De La Feillée przestrzega jednakże przed zbyt przesadnym wyrażaniem uczuć, bowiem wszystko winno się odbywać w sposób naturalny.

Na jakie kwestie musiał zwracać uwagę śpiewak, by opanować odpowiednie operowanie głosem (*inflexions de la voix*)? Po pierwsze musiał osiągnąć umiejętność odpowiedniego wydobywania samego dźwięku. Zalecanym przez de La Feillée'a sposobem jest wyuczenie się odpowiedniego nawyku emisyjnego tak, aby każdy pojedynczy dźwięk nie był od samego początku do końca jednolity brzmieniowo, ale by wybierał i się rozwijał. Polegało to na łagodnym jego rozpoczęciu, co po chwili ustępowało stopniowemu nasileniu i wzrostowi naturalnego wolumenu, który następnie zostawał łagodnie wyciszony do swego wyjściowego poziomu. Z pewnością nie było to łatwe i śpiewak mógł mieć trudności z samodzielnym opanowaniem tej techniki wokalne. Sam sposób, którego – jak zaznacza de La Feillée – nie da się opisać słowami, musi być pokazany przez nauczyciela, który wie jak to robić. Ponadto taki sposób emisyjny nie będzie dobry na każdej nucie śpiewu *plain-chant*, bowiem niuanse dynamiczne i wykonawcze wymagają przestrze-

⁶⁰ Tamże, s. 117: *Il fallout sentir soi-même ce que l'on disoit, afin de le mieux faire sentir aux autres.*

⁶¹ Tamże, s. 117-118: *Ces inflexions consistent à donner des sons plus ou moins forts, c'est-à-dire, quelque-fois doux ou tenders, quelque-fois forts et durs, d'autres fois il faut les brusquer et le tout selon le caractere et le sens des paroles.*

ni, czyli są możliwe tylko na nutach o dłuższych wartościach rytmicznych. Dla lepszego zrozumienia tej kwestii śpiewak winien sobie wyobrazić *dźwięk dzwonu* czy *struny instrumentu, które są dźwięczne, a zarazem melodyjne*⁶².

Drugim niezwykle istotnym elementem dobrego „operowania głosem”, który pozwala na osiągnięcie wymaganego *smaku*, jest umiejętność wykonania odpowiedniej *kadencji* (*cadence*). Zaznaczmy od razu, że terminu tego nie należy utożsamiać wyłącznie z „formułą kadencyjną”, bowiem w muzyce francuskiej XVIII w. oznaczał on sposób *gustownego* zakończenia frazy. Oto w jaki sposób ten termin rozumie de La Feillée⁶³:

LA cadence, qui est un des plus beaux ornemens de la voix, est formée de deux sons differens; quelque-fois d'un ton, quelque-fois d'un demi-ton, selon les degrés qu'il y a entre les deux notes conjointes.

Kadencja, która jest jednym z najpiękniejszych ornamentów w śpiewie, składa się z dwóch różnych dźwięków, które czasem są w relacji całego tonu, a innym razem w relacji półtonu – wszystko zgodnie z porządkiem dwóch sąsiednich stopni [skali].

Ponieważ w żywej praktyce wykonawczej tego typu *kadencji* było w XVIII w. wiele, to *smak* w śpiewie polegał nie tylko na odpowiednim wykonaniu owej kadencji, ale również na odpowiednim jej doborze. W zapisie nutowym *kadencja* oznaczana była znakiem **+**, który był umieszczany powyżej albo poniżej określonej nuty.

Pierwsza z wymienionych przez de La Feillée'a kadencji to *appuyée et soutenue* (dosł. *wymówiona z naciskiem i przetrzymana*). Ilustrując ją przykładem nutowym, wyjaśnia on, że polega ona na *podwyższeniu sylaby „Do”* [ze słowa „Domine”] *na dźwięk ut*⁶⁴. Sposób jej zapisu (a) oraz interpretację (b) ilustruje przykład 5. Poniżej zamieszczono orientacyjną transkrypcję przy użyciu notacji współczesnej⁶⁵:

Przykład 5.

Il faut élever, *Do*, dans l'ut, pour préparer la cadence.

Ad te Domine. Ad te Do-mi-ne.

a) b)

Ad te Do - mi-ne. Ad te Do - mi-ne.

⁶² Tamże, s. 118.

⁶³ Tamże, s. 119.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ W niniejszym artykule – dla uzyskania większej czytelności – obok oryginalnych przykładów zaczerpniętych z omawianego traktatu zamieszczono transkrypcje współczesną notacją muzyczną z uwzględnieniem wartości rytmicznych. Transkrypcja ta ma jednakże charakter wyłącznie poglądowy i nie jest w stanie w pełni oddać wszystkich niuansów wykonawczych *plain-chant*. Dla wiernego i stylowego wykonania zapisanych taką notacją śpiewów należy podjąć trud opanowania oryginalnego XVIII-wiecznego sposobu zapisu.

Drugim rodzajem jest kadencja *doskonała* (*parfaite*), którą wykonuje się w sposób podobny do omówionej wyżej, z tą jednak różnicą, że jest ona *wykończona* (*couronnée*) dodatkowo krótką nutką (*une petite note supposée*), której pod żadnym pozorem i w żadnym typie kadencji nie należy nigdy zanadto akcentować⁶⁶ (Przykład 6):

Przykład 6.



O tym, którą z dwóch powyższych *kadencji* należy użyć, pisze de La Feillée, decydowały przypadające w określonym miejscu w śpiewie słowa, a ściślej mówiąc, akcenty i ilość sylab: w pierwszym przypadku kadencja nie musi być *wykończona* nutą *petite brève*, bowiem przypadający w takiej sytuacji wyraz ma więcej niż dwie sylaby (np. *Do-mi-ne*), a ponadto na drugiej sylabie (*-mi-*) umieszczona jest już nuta *brève*. Inna sytuacja jest na wyrazach dwusylabowych (np. *A-men*), bowiem wspomniane *wykończenie* nutą *petite brève* jest konieczne. Ponadto *kadencja nie musi mieć owego wykończenia, gdy przypada na ostatniej sylabie danego słowa, albo też na monosylabie*⁶⁷.

W jaki sposób należy poprawnie wykonać wokalnie owe *kadencje*? De La Feillée pisze, że *każda kadencja winna być wykonywana z identycznym falowaniem głosu, które na początku winno być delikatne, a następnie przybierać na sile, jednak bez zwiększania wolumenu, bowiem takie wykonanie kadencji jest błędne. Gdy zaś kadencja osiągnie już swój docelowy poziom, wówczas należy zwracać uwagę na to, aby falowanie głosu było jednolite i naturalne – wszystko stosownie do wartości rytmicznej tempa danej air de mouvement, ale również zgodnie ze smakiem właściwym dla recytatywu, co zwane jest często jako kadencja perłowa (cadence perlée)*⁶⁸. Taki sposób traktowania kadencji przywołuje nieodparte skojarzenia ze stylem wokalne muzyki operowej, której istotę tak doskonale uchwycił Jean-Baptiste Lully. Tempo takiej kadencji nie może być jednak zbyt szybkie, bowiem wówczas taką kadencję należałoby określić jako *kadencja*

⁶⁶ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 122.

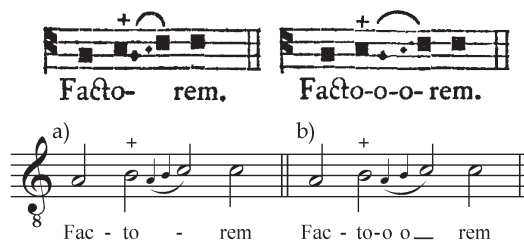
⁶⁷ Tamże, s. 120: *La cadence n'est point couronnée quand elle est faite sur la dernière syllable d'un mot, ou sur un monosyllabe.*

⁶⁸ Tamże, s. 121: *Toutes ces cadences s'expriment par des battemens égaux du gosier, qui doivent être foibles en commençant, et être renforcés en enflant un peu le son de la voix fans trop l'élever, ce qui rendrait la cadence fausse; et lorsque cette cadence est dans sa force, il faut la battre également, et la soutenir dans son ton naturel selon la valeur de la note dans les airs de mouvement, et selon le goût dans le récitatif, et c'est ce qu'on appelle cadence perlée.*

wibrująca (*cadence chevrotée*)⁶⁹. Każdy rodzaj kadencji winien być jednak bezwzględnie dostosowany do charakteru i znaczenia słów występujących w danym śpiewie. Jeśli tekst ma zabarwienie tklive, smutne czy wyciszone, wówczas kadencje należy wykonać z większym namaszczeniem i nieco wolniej. Ponadto tego typu kadencje, jeśli przypadną w miejscu, gdy w notacji pojawia się *longa* (*longue*), wówczas pod względem wykonawczym ich cechą charakterystyczną jest to, że nie rozpoczynają się one wraz z początkiem owej *longi*, ale *mniej więcej w połowie jej czasu trwania*⁷⁰.

Trzecim podawanym przez de La Feillée'a rodzajem kadencji jest ta, którą określa jako *kadencja wznosząca* (*cadence relevée*). Jej cechą jest to, że jej rysunek nie jest – jak w omówionych wyżej – skierowany do dołu, ale do góry. Nie wymaga ona żadnego przygotowania, a jej czas trwania pokrywa się z wartością rytmiczną nuty, na której została oznaczana. Dźwięk, który stanowi jej *wykończenie* (*couronnée*), pokrywa się z pierwszym dźwiękiem kadencji. Przy tej okazji de La Feillée piętnuje błędny sposób przesadnego akcentowania samogłosek⁷¹ (Przykład 7b):

Przykład 7.



Poza tymi najważniejszymi trzema rodzajami kadencji istnieje również szereg innych, które również stanowią o *smaku* w śpiewie *plain-chant*. De La Feillée wyjaśnia, że owe pomniejsze *kadencje* można stosować z dużą dowolnością i swobodą tak, jak czynią to instrumentalisci. Są to różnego typu ozdobniki, dźwięki przejściowe czy drobne *vibrato*, które jednak w przypadku gęstego śpiewu należy zawsze wykonywać lekko (*legerement*) i stosownie do charakteru całego utworu. Szczególnie ważne jest to, aby ozdobniki nie niszczyły nadrzędnego pulsu w śpiewie, który winien być w każdej *Air de mouvement* zawsze przestrzegany.

Śpiewak, dla osiągnięcia pełnego *smaku* w śpiewie *plain-chant*, winien również stosować *półkadencje* (*demi-cadenes*), które w zapisie oznaczane są znakiem . Zasadniczo występują one wszędzie tam, gdzie pojawiają się krótsze wartości rytmiczne, na których nie ma wystarczającej przestrzeni dla umieszczenia „pełnej” *kadencji*, bowiem

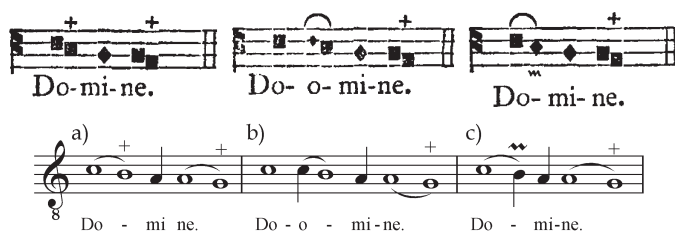
⁶⁹ Por. P. Morel, *Nouvelle théorie physique de la voix*, Paris 1746, s.19: To, co muzycy określają terminem kadencji wibrującej, jest niczym innym, jak tylko prawdziwym vibrato na pojedynczym dźwięku (*ce que le musiciens appellent cadence chevrotée, n'est qu'un véritable tremblement sur un même ton*).

⁷⁰ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 121: *Les cadences que se trouvent sur une longue tenuë, ne se commencent que vers la moitié de la meme tenuë.*

⁷¹ T a m ż e, s. 121-122.

byłoby równoznaczne z zakłóceniem wspomnianego wyżej pulsu. Wykonując *półkadencję* śpiewak operuje głosem w taki sposób, aby na danym dźwięku szybko wychylić się na dźwięk wyższy, po czym równie szybko z niego wrócić. Tego typu zabieg – pisze de La Feillée – jest określany mianem jako *brillant*, albo też jako *cadencja coulée*⁷². Różnicę w praktyce wykonawczej można przedstawić następująco (Przykład 8)⁷³:

Przykład 8.



W przykładzie 8a zostały oznaczone dwie „pełne kadencje”, których użycie – chociaż poprawne – bardzo wyraźnie zakłóciłoby wymaganą jednorodność pulsu w śpiewie. Przykład 8b, który według oznaczeń notacyjnych nie jest ani *kadencją*, ani *półkadencją* (brak zarówno $+$, jak i w), jest wersją nieco poprawniejszą, a to za sprawą użycia *petite brève*. Najbardziej poprawny jest przykład 8c, który został oznaczony jako *półkadencja*. Równie istotnym elementem wpływającym na odpowiedni gust monodii liturgicznej był środek, który określano jako *port-de-voix* (dosł. *postawienie głosu*). Mógł on mieć dwie postacie⁷⁴:



Wszystkie powyższe zasady gustownego wykonywania monodii liturgicznej w „nowoczesnym” stylu *plain-chant figuré* znalazły swoją ilustrację w zamieszczonym na końcu traktatu aneksie (s. 130-564). Spośród wielu zawartych tam utworów na szczególną uwagę zasługują cykle mszalne (zwłaszcza części o długim tekście liturgicznym: *Gloria* i *Credo*) oraz motety, czyli – w rozumieniu de La Feillée’a – utwory skomponowane do tekstów łacińskich, będących swobodną parafrazą tekstów liturgicznych. Skomponowane w XVIII w. msze monodyczne, dla odróżnienia ich od będących efektem wielowiekowego dziedzictwa mszy w stylu *plain-chant uni*,

⁷² Tamże, s. 123: *C'est ce qu'on appelle brilliant, ou cadence coulée.*

⁷³ Tamże, s. 124.

⁷⁴ Tamże, s. 126.

były określane terminem *Messe musicale* (dosł. *Msza muzyczna*). Ich najważniejszą cechą było to, że wykonywano je w technice *alternatim* przez śpiewaka solistę i chór⁷⁵ (czyli scholę). Oto początkowy fragment *Gloria*⁷⁶ z takiej właśnie mszy:

Le Célébrant. +

GLo-ri-a in excel-fis De-o.

Soul, gravement.

Et in ter-ra, in ter-ra pax ho-

mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

Chœur, lentement.

Lau-da-mus, lau-da-mus te.

Soul, lent.

Be-ne-di-ci-mus te.

Chœur, lent.

A-do-ra-mus, a-do-ra-mus te.

Soul, anime.

Glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus

te, glo-ri-fi-ca-mus te.

Chœur, gravement.

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-

ter mag-nam glo-ri-am tu-am.

Soul, lentement.

Do-mi-ne De-us Rex cœ-lef-tis,

De-us, De-us, Pa-ter, Pa-ter

celebrans +

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, —

solo, wolno

Et in ter-ra, in ter-ra pax ho-

mi-ni-bus, bo-nae vo-lun-ta-tis.

chór, powoli

Lau-da-mus, lau-da-mus te.

solo, powoli

Be-ne-di-ci-mus te.

chór, powoli

A-do-ra-mus, a-do-ra-mus te.

solo, żywo

Glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi-ca-mus

te, glo-ri-fi-ca-mus te.

chór, wolno

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-

pter mag-nam glo-ri-am tu-am.

solo, powoli

Do-mi-ne De-us Rex coe-les-tis.

De-us, De-us, Pa-ter, Pa-ter

Msza ta doskonale wpisuje się w tzw. „styl francuski” XVII i XVIII w., którego zasadniczą cechą była wszelkiego rodzaju różnorodność i zmienność. Możemy nawet przypuszczać, że jest to kompozycja autora omawianego traktatu. Pierwszy wers (*Gloria in excelsis Deo*) to *intonatio celebransa*, utrzymane w stylu *plain-*

⁷⁵ Tamże, s. 197-198: *Messe musicale du premier Ton, qui se chante alternativement en musique ou plain-chant frugé par un seul et en plain-chant uni par tout le chœur.*

⁷⁶ Tamże, s. 197.

-chant uni i pozbawione „menzuralnych” wartości rytmicznych. Wers drugi (*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*) to odcinek w stylu *récitatif*, czyli wykonywany przez śpiewaka solistę ze zróżnicowaniem rytmicznym zależnym od kształtu nut, lecz pozbawiony stałego metrum. Wers trzeci (*Laudamus te*) to przeznaczony na chór (scholę), rytmizowany i utrzymany w metrum dwudzielnym odcinek *plain-chant mesuré*. Wers kolejny (*Benedicimus te*) przynosi ponownie solowy, rytmizowany i pozbawiony stałej pulsacji rytmicznej styl *récitatif*. Wersy piąty i szósty (*Adoramus te* oraz *Glorificamus te*) to odpowiednio: dwudzielną i trójdzielną *plain-chant mesuré*. W kolejnym wersie (*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*) powraca chóralny styl *plain-chant uni*, zaś w wersie ósmym (*Domine Deus Rex coelestis Deus pater omnipotens*) – styl *récitatif*. Obecność aż trzech stylów jednocześnie i tak częste ich zmiany w ramach pojedynczej kompozycji monodycznej były obecne zasadniczo w częściach *Gloria* i *Credo*, a to ze względu na długi i bogaty treściowo tekst liturgiczny. Pozostałe części *ordinarium missae* (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*) zasadniczo odznaczały się obecnością jednego stylu lub – w rzadkich przypadkach – dwóch.

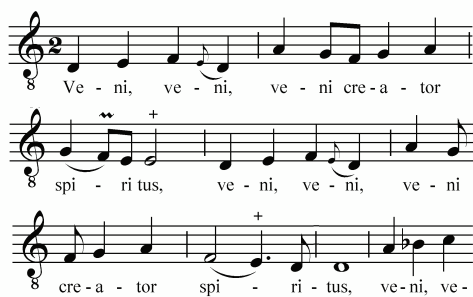
Kilka słów wyjaśnienia wymaga również wspomniany wyżej kilkakrotnie motet. Termin ten, który dzisiaj powszechnie utożsamia się z muzyką polifoniczną, miał we Francji XVII i XVIII w. również inne znaczenie. Jedną z najbardziej ogólnych definicji tego terminu znajduje się w *Dictionnaire de l'Académie Française* z roku 1694: *Motet - pobożne słowa opatrzone w muzykę i przeznaczone do śpiewania w kościele*⁷⁷. Tak więc w tym rozumieniu «motet» to nie tylko utwór wielogłosowy, ale również kompozycja monodyczna. I właśnie takich kompozycji zamieścił de La Feillée w swym traktacie aż dwadzieścia⁷⁸. Oto początkowy fragment jednego z nich⁷⁹:

Motet pour la fête de la Pentecôte.

Gracieusement.



Motet na święto Zesłania Ducha Świętego



⁷⁷ Por. *Dictionnaire de l'Académie Françoise*, J.B. C o i g n a r d (red.), Paris 16941, t. 2, s. 92.

⁷⁸ *Quid mihi est in coelo, Exsultate Deo, Bonum est, Deus miseratur, Cantemus Domino, O sacrum convivium, Quis ego, Ecce panis Angelorum, Adoro te devote, Cantate Domino, Omnes gentes plaudite, Alleluja, Ascendit Deus, Veni Creator, O sacramentum pietatis (2-głosowy), Sicut lilium, Ave Regina coelorum, Adeste fideles, Suavi jubili, O salutaris hostia.*

⁷⁹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 373-376.

ni, ve-ni, ve-ni cre-a-tor

spi-ri-tus, men-tes tu-o-rum

vi-fi-ta; ve-ni, ve-ni, ve-ni

ni ve-ni, ve-ni, cre-a-tor-

spi-ri-tus, men-tes tu-o-rum

vi-si-ta, ve-ni, ve-ni, ve-ni

Przeznaczony na Zesłanie Ducha Świętego motet utrzymany jest w stylu *plain-chant mesuré*. Tekst zwrotkowy, w którym zaobserwować można częste powtórzenia słów, został ujęty w stałe, dwudzielne metrum.

Spośród wszystkich zamieszczonych w omawianym traktacie motetów szczególnie interesujący jest jeden: *O sacramentum pietatis*, bowiem jest on przykładem XVIII-wiecznej praktyki wykonywania monodii liturgicznej (!) w sposób wielogłosowy. Jest to kompozycja zbudowana na zasadzie łańcuchowej – poszczególne wersy tekstu są utrzymane w odmiennym stylu. Poza trzema wspomnianymi wyżej stylami (*plain-chant uni*, *mesuré* oraz *récitatif*) pojawiają się tam fragmenty utrzymane w 2-głosie. Oto jeden ze środkowych fragmentów rozbudowanego, bo liczącego aż dziesięć stron motetu⁸⁰:

Première voix.

O vin-cu-lum, o vin-cu-

O vin-cu-lum, o vin-cu-

lum cha-ri-ta-tis, o fa-

lum cha-ri-ta-tis, o fa-

cra-men-tum, fa-cra-men-tum

cra-men-tum, fa-cra-men-tum

pi-e-ta-tis, o fig-num,

pi-e-ta-tis, o fig-num,

Głos I

O vin-cu-lum, o vin-cu-

O vin-cu-lum, o vin-cu-

- lum cha-ri-ta-tis, o sa-

- lum cha-ri-ta-tis, o sa-

cra-men-tum, sa-cra-men-tum

cra-men-tum, sa-cra-men-tum

pi-e-ta-tis, o sig-num,

pi-e-ta-tis, o sig-num,

⁸⁰Tamże, s. 378.

3. RECITATIF

Poza *plain-chant uni* i *plain-chant figuré*, czyli dwoma głównymi stylami, które w roku 1754 wyróżnił François de La Feillée, jest jeszcze jeden: styl *recitatif*. Jego charakter nie jest jednak aż tak diametralnie odmienny, jak miało to miejsce między pierwszym a drugim stylem. Od stylu *plain-chant figuré* różni się on bowiem właściwie tylko tym, że nie ma w nim stałego i oznaczonego przy kluczu metrum. Wszystkie pozostałe jego elementy równie obficie czerpią ze „współczesnego” stylu muzycznego połowy XVIII w. i obecne są w nich te same środki techniczne. Cechą charakterystyczną jest nieregularność pulsu metrycznego, co jednak nie wyklucza zróżnicowania menzuralnego wynikającego z kształtu graficznego nut. Patrząc przez pryzmat dzisiejszej muzyki można powiedzieć, że co takt, to inne – chociaż w żaden sposób nie oznaczone – metrum. W stylu tym niezwykle istotne jest semantyczne znaczenie każdego słowa, które przekłada się bezpośrednio na dobór środków wykonawczych. Oto początkowy fragment zamieszczonej w traktacie sekwencji *Stabat Mater*⁸¹:

S T A B A T.

The image displays a musical score for the beginning of the *Stabat Mater* sequence. It is divided into two main parts: 'Seul, lent.' (Solo, slow) and 'Chœur.' (Chorus). The 'Seul, lent.' part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Ta-bat Ma-ter, Ma-ter do-lo-ro-fa, jux-ta cru-cem la-cry-mo-fa, dum pen-de-bat fi-li-us.' The 'Chœur.' part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Cu-jus a-ni-mam ge-men-tem, con-tris-tan-tem & do-len-tem per-tran-si-vit gla-di-us.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as dynamic markings like 'solo, wolno' and 'schola'.

4. GUST (GOÛT) W PRAKTYCE WYKONAWCZEJ PLAIN-CHANT

Sama znajomość teoretycznych podstaw *plain-chant* nie wystarcza, aby poprawnie wykonywać śpiewy. We wszystkich wymienionych wyżej stylach – jak pisze François de la Feillée – kluczowe jest opanowanie *odpowiedniej emisji, wła-*

⁸¹ Tam że, s. 552.

*ściwego tempa, poprawnego podparcia dźwięku, właściwego oddechu, należy nabyć umiejętności odpowiedniego stosowania cezur, stosowanie poprawnej dykcji oraz jednolitości śpiewu*⁸².

Jaką emisją winno się śpiewać monodię w przypadku *plain-chant uni*? Autor *Méthode nouvelle* zaleca⁸³, aby przede wszystkim dźwięk był możliwie najbardziej naturalny, bez jakiegokolwiek sztuczności w ułożeniu gardła czy śpiewania siłowego. Jeśli zaś jakiś śpiewak miałby w głosie wrodzoną szorstkość, wówczas winien on starać się ją w możliwie największym stopniu załagodzić. Pomocne w tej kwestii – jak dodaje – są nie tylko odpowiednie ćwiczenia wokalne, ale również śpiew zespołowy z uważnym wsłuchiowaniem się w brzmienie innych śpiewaków tak, by dostosować do nich swój głos. Wszystko po to, aby osiągnąć jedną z najważniejszych cech dobrego śpiewu chóru (scholi): spójność i jednolitość pod względem wolumenu. Nie jest dobrze – podkreśla de La Feillée – aby w zbiorowym śpiewie głos jakiegokolwiek śpiewaka wybijał się ze względu na siłę brzmienia czy też barwę. Jeśli jednak jeden ze śpiewaków nie jest w stanie odpowiednio utemperować swego głosu, wówczas *nie powinien on śpiewać niczego ponad to, do czego obliuguje go jego funkcja*⁸⁴ [liturgiczna]. Wolumen brzmieniowy winien być ponadto dostosowany do wielkości świątyni, w której ma miejsce śpiew.

O dobrym *guście* świadczy również inna cecha śpiewu. De La Feillée jawi się jako zdecydowany przeciwnik pewnej XVIII-wiecznej manieri wokalne polegającej na przesadnym akcentowaniu dźwięków wchodzących w skład neum wielonutowych, a zwłaszcza w tych miejscach, gdzie melodia na samogłoskach skacze o interwał większy niż sekunda. W takim przypadku – pisze – bardzo złą praktyką jest przesadne akcentowanie każdego dźwięku, czemu zazwyczaj (niejako samoistnie) towarzyszą przydechy, czy różnego rodzaju bezdźwięczne sylaby. De La Feillée podkreśla, że nie można szukać usprawiedliwienia takiej praktyki w twierdzeniu, że śpiew *plain-chant* (zgodnie z etymologią tego wyrazu) ma być pod względem rytmicznym jednorodny (*plain* = dosł. równy), zatem należy poprzez takie właśnie akcentowanie podkreślać tempo wyznaczane przez dyrygenta chóru: *śpiew może przecież pozostać równy (plain) i rytmiczny [...] bez zbędnego akcentowania, a tym samym bez nieustannego otwierania i zamykania ust przed każdym skokiem melodii*⁸⁵. Aby osiągnąć dobrą emisję, *na samogłoskach usta winny w sposób naturalny pozostać otwarte*⁸⁶.

⁸² Tamże, s. 67: *Il ne suffit pas d'être instruit des différentes modulations des pseumes, il faut encore observer les choses suivantes: la façon de régler sa voix, la mesure, la tenuë, la respiration, les répos différentes, la prononciation et l'unisson que l'on doit garder dans la psalmodie et dans le plain-chant.*

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s. 62: *S'il a la voix tout-à-fait discordante, il ne doit jamais chanter que les choses auxquelles il est obligé par son état.*

⁸⁵ Tamże, s. 68.

⁸⁶ Tamże, s. 69: *Il faut, que la bouche reste ouverte de la façon naturelle qu'elle doit pour chaque voyelle sur laquelle on doit faire les liaisons, laissant sortir sa voix naturellement et sans contrainte.*

Używając określenia „równy”, de La Feillée nie ma oczywiście na myśli wykonywania każdej nuty w równej sobie wartości rytmicznej, bowiem różnorodność rytmiczną uznać należy za jedną z najważniejszych cech wykonawczych francuskiej monodii liturgicznej tego czasu. Autorowi *Méthode nouvelle* nie chodzi też o ścisłe zachowywanie wartości rytmicznych, bowiem w pewnych sytuacjach – jak zaznacza – o gustownym śpiewie świadczy również „nie do końca precyzyjne” odczytywanie wartości rytmicznych. Z jedną z takich sytuacji szczególnych mamy do czynienia wówczas, gdy *note carrée* pojawi się bezpośrednio przed *brève*, bowiem – jak podaje de La Feillée – „przyjęło się”, że w takiej sytuacji *note carrée* jest przytrzymywana dłużej, tym samym „ukracając” dokładnie o połowę wartość następującej po niej *brève*. W takim przypadku wartość *brève* winna być o połowę krótsza, niż wynika to z ogólnych reguł: *brève* winna być zaśpiewana krócej i lżej, jednakże w sposób pozwalający na zrozumienie przypadającej na nią sylaby tekstu, ale bez przesadnego jej akcentowania⁸⁷. W transkrypcji można to zilustrować następująco (Przykład 9):

Przykład 9.



Równie istotną cechą w śpiewie scholi w stylu *plain-chant uni* jest unikanie *kadencji* (*cadence*), które są właściwe tylko dla śpiewu solowego. Wspomnieliśmy już, że określenie „kadencja” rozumie de La Feillée jako rodzaj wokalnego, o z d o b n e g o z a k o ń c z e n i a danego odcinka czy frazy muzycznej, co w jego czasach również zamiennie określano jako *tremblement*⁸⁸ (dosł. falowanie,

⁸⁷ T a m ż e: *C'est pourquoi la brève doit être passée plus vite et legerement, en faisant pourtant sentir la syllabe qui est dessous, sans l'appuyer*. Ilustrujący przykład muzyczny (Przykład 9) zaczerpnięty ze s. 142 omawianego traktatu.

⁸⁸ O nagminnym mieszanu przez francuskich śpiewaków terminologii świadczą słowa Sebastiana de Brossard, który w roku 1703 pisze, że *tremolo* lub *zdrobniale* – *tremoliette* jest tym, co my, *Francuzi*, nieco niepoprawnie nazywamy *kadencją* (*cadence*), a co poprawnie winno się określać terminem *Tremblement* (*le mot tremolo et son diminutif Tremoletto pour signifier ce que nos François appellent, quoiqu'assez improprement, cadence, et qu'on devroit nommer Tremblement*). S. de Brossard, *Tremolo*, w: Ch. Ballard (red.), *Dictionnaire de musique*, Paris 1703. W innym miejscu znajduje się szersze wyjaśnienie tego, czym jest owo, zwane „kadencją”, *tremolo*: *Kadencja, po łacinie klauzula lub konkluzja, jest czymś w rodzaju Cheute, czy też zamknięciem śpiewu i harmonii odpowiedniej dla zakończenia wszystkich głosów kompozycji lub też tylko jednego z nich. Kadencja winna być jednorodna w falującym brzmieniu i przypadać na nucie finalnej, na dominancie lub czasem na mediancie danego modus. To właśnie jest to, co winniśmy poprawnie określać jako kadencja. Nie można kadencję nazwać Tremblement, co u nas, Francuzów, jest nagminne (Cadenza, en latin clausula ou conclusio, veut dire une Cheute ou une conclusion de chant et d'harmonie propre à terminer ou tout à fait, ou en partie une piece, et qui se doit faire regulierement en battant, sur la finale, ou la dominante, et quelques fois sur la médiant d'mode. C'est ce que l'on doit appeller proprement cadence, et non pas comme nos François qui nommant un Tremblement Cadence*. S. de Brossard, *Cadenza*, w: *Dictionnaire de musique*).

drzenie, rodzaj *vibrato*). Tego typu ozdobniki są jednak bardzo wskazane w śpiewie solowym i wówczas *solista może sobie pozwolić na śpiew bardziej urozmaicony poprzez stosowanie ozdobników, jednak bez przesadnej afektywności*⁸⁹. Przy prawidłowej interpretacji monodii w śpiewie zespołowym bardzo istotne jest natomiast zachowanie odpowiedniego i spójnego tempa.

Każdy śpiew – bez względu na styl, w którym jest utrzymany – winien być wykonywany z pobożnością oraz w sposób dostosowany do rangi przypadającego w danym dniu święta czy uroczystości. De La Feillée jest w tej kwestii bardzo precyzyjny. W czasie największych i najbardziej uroczystych świąt (*fêtes de premiere solennité*) należy – jak pisze – śpiewać *wolno* (*lentement*). Jednakże już w czasie oktaw owych świąt, jak również w zwykłe niedziele i pomniejsze uroczystości roku liturgicznego, autor nakazuje już tempo „tylko” *dostojne* (*gravement*). Celem owego zróżnicowania tempa, a tym samym również charakteru śpiewu, było – jak wyjaśnia – odpowiednie oddziaływanie na wiernych (*l'édification du peuple*). Wolniejsze tempo było bowiem dla nich naturalnym świadectwem rangi uroczystości⁹⁰, bowiem w czasie codziennych mszy czy nabożeństw śpiew *plain-chant* był wykonywany w tempie nieco szybszym: *żywo, jednak bez pośpiechu* (*rondement, sans vitesse*). Dobór tempa zależy również od tego, czy dany śpiew wykonywany jest przez solistę, czy też przez scholę. Autor podkreśla bowiem, że nieco inne reguły dotyczą śpiewu scholi, a inne solistów, bowiem ci ostatni winni zawsze śpiewać *wolno* (*lentement*) lub *dostojnie* (*gravement*), ale nigdy *żywo* (*rondement*). Wolne tempo, czyli to zarezerwowane dla największych uroczystości, albo nawet jeszcze wolniejsze (*fort lentement*), winno być jednakże zachowywane również wówczas, gdy jest wystawienie Najświętszego Sakramentu – i to bez znaczenia, czy w czasie mszy, czy poza nią. Odpowiednio wolne tempo winno być również zachowane w czasie procesji, jednak przyczyny tego nie wynikają z rangi uroczystości, ale z konieczności dostosowania się do kroków uczestniczącego w niej ludu. W wolnym tempie (*lentement*) winno być również każde *intonatio* śpiewane przez solistę lub celebransę. Co ciekawe, tempo, w jakim winno się wykonywać *ordinarium missae*, czyli *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* i *Agnus*, również zależy od rangi uroczystości. W zależności od tego części te winny być wykonywane *wolno* (*lentement*), *dostojnie* (*gravement*) lub *żywo* (*rondement*).

Kolejnym istotnym elementem poprawnej interpretacji śpiewów jest umiejętność zaznaczenia niektórych sylab poprzez przetrzymanie przypadających na nie dźwięków. Owo przetrzymanie powinno się pojawić w ściśle określonych miejscach i dotyczy zwłaszcza śpiewu psalmów: przetrzymanie winno być na sylabie bezpośrednio poprzedzającej *mediatio* (*mediation*) oraz *terminatio*

⁸⁹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 70: *lorsqu'un seul chante une piece, il lui est permis de chanter le plus proprement qu'il peut et d'orner sa voix, sans trop d'affectation*.

⁹⁰ Nie wykluczone, że takie właśnie pojmowanie i „gradacja” tempa wykonywania śpiewów zależnie od rangi uroczystości i świąt były impulsem dla zrodzenia się i rozpowszechnienia wielogłosowej techniki *cantus firmus* (prowadzenie melodii chorałowej w długich wartościach rytmicznych). Teza ta wymaga jednak podjęcia dalszych badań źródłowych i historycznych.

(*terminaison*). Autor zaznacza jednak, że – jeśli chodzi o *terminatio* – to w podobny sposób przyjęło się wykonywanie również końcowych fragmentów solo-wej intonacji antyfon (po której już w normalnym tempie wchodzi schola) oraz w zakończeniach wersetów, responsoriów, gradualów oraz *zasadniczo w zakończeniach wszystkiego, co się śpiewa, i to zarówno w przypadku chóru, jak i solistów*⁹¹. Przy tej okazji autor krytykuje praktykowane „przez niektórych” w jego czasach przedłużanie *bipunctum* i *tripunctum*, na które przypada pojedyncza sylaba. Wyjaśnia, że „w nowych księgach”, czyli w zreformowanym w XVII i XVIII w. śpiewie, wszystkie tego typu neumy zostały usunięte, a w ich miejsce jest właśnie praktyka „przetrzymania dźwięków”. De La Feillée zaznacza, że w starych księgach owe „przetrzymania” znajdują się zarówno w początkowych fragmentach śpiewów, jak również w czasie ich trwania, wewnątrz kompozycji. Mimo to, zaleca aby owe dwie czy trzy nuty (tj. *bipunctum* lub *tripunctum*) wykonać tak, jakby była to pojedyncza nuta⁹²:



Od powyższej reguły traktowania dwóch nut jako jednej, są jednakże wyjątki. Jeśli bowiem taka sytuacja zdarzy się w ramach melizmy, wówczas w miejscu tym winna wypaść niewielka cezura (*repos*) i w takim przypadku dźwięków nie należy łączyć⁹³:



Niezwykle istotną kwestią w poprawnym śpiewie *plain-chant* jest umiejętność odpowiedniego operowania oddechem (*respiration*). Autor ma tu na myśli praktykowane w czasie śpiewania przydechy (*petit repos*) oraz oddechy (*grand repos*), które wykonuje się przede wszystkim wszędzie tam, gdzie występują długie wersy lub wielonutowe melizmy. Najbardziej czytelnym tego przykładem są wersety psalmowe⁹⁴:

⁹¹ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 72: *Généralement à la fin de tout ce que l'on chante, tant en Choeur qu'en particulier.*

⁹² Tamże, s. 75.

⁹³ Tamże, s. 74.

⁹⁴ Tamże, s. 75.

Pa-ra-tum cor e-jus spe-ra-re in
Petit repos.
Do-mi-no. Con-fir-ma-tum est cor
Grand repos.
e-jus. Non com-mo-ve-bi-tur do-
Petit repos. Grand repos.
nec def-pi-ci-at. I-ni-mi-cos su-os.

Pa-ra-tum cor e-jus spe-ra-re in
[przydech]
Do-mi-no, Con-fir-ma-tum est cor
[oddech]
e-jus. Non com-mo-ve-bi-tur do
[przydech]
nec des-pi-ci-at i-ni-mi-cos su-os.

Kwestią najistotniejszą w śpiewie *plain-chant*, zwłaszcza w psalmach, jest jednak umiejętność odpowiedniej dykcji (*prononciation*). Nie chodzi tu wyłącznie o dobre wymawianie sylab i wyrazów, ale – co podkreśla autor – właściwe ich artykułowanie dzięki odpowiedniemu otwieraniu ust i rozluźnionemu ułożeniu szczęk, przez co można osiągnąć wymaganą otwartość brzmieniową każdej samogłoski i spółgłoski. Niezwykle ważne jest zachowanie wspomnianej już wyżej naturalności wymowy w śpiewie, *bez zbędnych grymasów mimiki, krzywienia ust i złej afektywności*⁹⁵.

Autor krytykuje również manierę „niektórych śpiewaków”, którzy – śpiewając w sposób uroczysty, czyli w wolnym tempie – są zmuszeni do częstego brania oddechu w trakcie śpiewu. Dobierając powietrze, nigdy nie można czynić tego tak, aby oddech wypadł między sylabami danego słowa, przez co uległoby ono słyszalnemu przecięciu. W poprawnym śpiewie praktyka ta nie może mieć miejsca, bo *czyni to bardzo zły efekt*. Jeśli istnieje konieczność dobrania powietrza w związku z długą melizmą⁹⁶, wówczas można zrobić krótki przydech (*petit repos*), ale wyłącznie w ramach melizmy, nigdy zaś pomiędzy poszczególnymi sylabami jednego wyrazu. Warto zaznaczyć, że w XVIII w. zbytnio rozbudowane melizmaty w monodii liturgicznej uchodziły za przejaw „dekadentyzmu”⁹⁷. Poniżej zamieszczono przykłady⁹⁸ złego brania oddechu (Przykład 10a) oraz poprawnego (Przykład 10b):

⁹⁵ Tamże, s. 76.

⁹⁶ Na tę uwagę należy patrzeć uwzględniając repertuar XVIII-wiecznej francuskiej monodii liturgicznej, bowiem po korektach śpiewu dokonanych w II poł. XVII wieku ilość dźwięków melizm została znacząco skrócona. Z tego też powodu brak rozbudowanych melizm uznaje się za cechę charakterystyczną francuskiego repertuaru *plain-chant*.

⁹⁷ R. Prowse, *The Council of Trent and the reform of gregorian chant*, „Sacred Music” 3 (2009), s. 41.

⁹⁸ de La Feillée, *Méthode nouvelle*, s. 79.

Przykład 10a. Sposób błędny (oddechy oznaczone cezurą):



Przykład 10b. Sposób poprawny (oddechy oznaczone cezurą):



Ostatnia uwaga w kwestii odpowiedniej praktyki wykonawczej *plain-chant uni* mówi o tym, że śpiew chóru (scholi) winien być wyłącznie w unisonie, w tonie zwykłym chóru (*ton ordinaire du chœur*), nigdy zaś w górnej czy dolnej oktawie. Zespół winien więc śpiewać realnie ten sam dźwięk, nie zaś w równoległych oktawach⁹⁹. Naturalna skala głosów wokalnych może być oczywiście wyższa lub niższa, dlatego też de La Feillée podkreśla, że prowadzący scholę (*celui qui dirige le chant*) powinien wybrać taki pierwszy dźwięk, który umożliwi śpiew w pełnym, pasującym dla wszystkich *ambitus*.

W jaki zatem sposób ocenić tak zróżnicowaną koncepcję wykonawczą i estetyczną śpiewów? Bez wątpienia rozpoczynające się we Francji w II połowie XVII w. reformy monodii liturgicznej, zwane często „reformą neogallikańską”¹⁰⁰, są ostatnim znaczącym impulsem w kwestii śpiewu liturgicznego przed wybuchem Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1789). W ten właśnie nurt włącza się również François de La Feillée, który – co warto podkreślić – nie był jedynym nawołującym do reformy i „uwspółcześnienia” monodii liturgicznej, bowiem w podobnym tonie wypowiadali się również G.G. Nivers (*Dissertation sur le chant grégorien*¹⁰¹, 1683), Jean Lebeuf (*Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, 1741)

⁹⁹ Stwierdzenie de La Feillée’a, że w wielu katedrach i kościołach śpiew w oktawach jest jednoznacznie zakazany, zdaje się świadczyć o piętnowaniu dawnych praktyk śpiewaczych.

¹⁰⁰ Por. P. Milcarek, *Historia Mszy: przewodnik po dziejach liturgii rzymskiej*, „Christianitas” 41/42 (2009), s. 88.

¹⁰¹ Po przeanalizowaniu ksiąg liturgicznych pochodzących z lat 800-1700 Nivers stwierdził, że są one wypaczone, bowiem zawarte w nich melodie mają zbyt wielką liczbę wariantów. Stwierdził też, że melodie proste są bliższe oryginalnym śpiewom sprzed wieków niż te, w których są rozbudowane melizmaty. W związku z tym obecne w wielu śpiewach rozbudowane melizmaty uznał za barbarzyzm i je usunął.

oraz Léonard Poissons (*Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*¹⁰², 1750).

François de La Feillée, kapłan diecezji Poitiers, odpowiedzialny za prowadzenie wokalnego zespołu muzycznego w Chartres, wyróżnia zatem w roku 1754 trzy różne style wykonawcze francuskiej monodii liturgicznej: (1) *plain-chant uni*, czyli śpiew właściwy dla scholi (*Chœur*), notowany z niewielkimi wyjątkami przy użyciu tylko jednego rodzaju nut (*notes carrées*), wykonywany w sposób „jednorodny”, w którym niewielkie różnicowanie rytmiczne może wynikać wyłącznie z „niemierzalnych” uwarunkowań wykonawczych; (2) *plain-chant mesuré* lub inaczej *plain-chant musical*, czyli śpiew przeznaczony dla solistów, utrzymany w oznaczonym przy kluczu metrum dwu- lub trójdzielnym i zawierający w sobie elementy muzyki wielogłosowej (charakter, różnicowane wartości rytmiczne wynikające z różnych w kształcie nut, ozdobniki, wyraźna afektywność); (3) *Récitatif*, czyli śpiew solowy, rytmizowany, jednak bez oznaczenia metrum (*non mesuré*), który w stylistyce wykonawczej zbliża się do estetyki właściwej recytatywom obecnym w kantatach i operach tego czasu.

Z perspektywy historycznej rodzą się zasadnicze pytania: czy tak daleko idące przekształcenia monodii liturgicznej uznać za jej wartość czy też za zwyrodnienie? Jak zrozumieć ową niezwykłą wizję jedności estetycznej i stylistycznej *plain-chant* z ówczesną „muzyków współczesną”? Wczytując się uważnie w treść omawianego traktatu nie można oprzeć się wrażeniu, że wzywający do „uwspółcześnienia” monodii liturgicznej François de La Feillée dostrzegł niebezpieczeństwo płynące ze złego i płytkiego pojmowania „tradycji liturgicznej” epok minionych. Monodia liturgiczna nie jest w jego ujęciu „muzealną świętością”, ale środkiem religijnego przekazu wiary – przekazu, który musi być wypowiedzany w języku zrozumiałym i współczesnym dla wiernych. Postulowanie trzech różnych, ale zarazem równorzędnych praktyk, świadczy więc nie tylko o głębokiej świadomości rzeczywistej funkcji muzyki w czasie liturgii, ale również traktowaniu repertuaru jako aktywnego elementu wzmacniającego wiarę i pobożność wiernych.

Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant (1754) jest więc koncepcją zarówno estetyczną, jak religijną. Jest owocem postrzegania i wartościowania świata w duchu barokowym – epoki, w której piękno było wielorakie, a zarazem jest świadectwem pojmowania śpiewu jako aktywnego i żywego przejawu pobożności.

¹⁰² Poissons kładł szczególny nacisk nie tylko na wydobycie *afektu* z monodii liturgicznej, ale również wzywał do zreformowania zawartości ksiąg poprzez korekty melodii śpiewów zgodnie z afektem właściwym dla charakteru świąt i uroczystości kościelnych.

**LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT AU XVIII SIÈCLE.
FRANÇOIS DE LA FEILLÉE ET SA MÉTHODE NOUVELLE
POUR APPRENDRE PARFAITEMENT LES RÈGLES DU
PLAINCHANT (1754)**

(RÉSUMÉ)

François de La Feillée (†1780) fut l'un des plus importants théoriciens du plain-chant en France au XVIII^e siècle. Dans la première période de son activité il était attaché au chœur de la cathédrale de Chartres et puis, vers 1745, au chœur de la cathédrale de Poitiers où il forma de nombreux élèves. Cet ecclésiastique est l'auteur d'un traité: *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant* (1754) – l'un des plus intéressants ouvrages de son époque dans le domaine de plain-chant. C'est grâce à cette publication (très souvent réimprimé pendant sa vie et après sa mort) qu'il établit sa réputation de novateur en matière de pratique de chant liturgique. Cette réputation de théoricien dépassa aussi les frontières du Royaume de France. L'importance de ce traité est confirmée par le nombre d'éditions et rééditions jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Pour nous, *Méthode nouvelle* est l'un des plus remarquables fonds qui concerne le chant liturgique de l'Eglise Catholique à la fin de l'époque baroque et une dizaine d'années avant la Révolution française (1789). Dans son ouvrage, La Feillée décrit la diversité stylistique de plain-chant qui était caractéristique dans cette période. En effet, il dit que pendant la liturgie les chanteurs peuvent chanter en trois différents styles: *plain-chant uni*, *chant figuré* et *récitatif*. D'après lui, le *Plain-chant uni* est essentiellement destiné au chœur et c'est une façon traditionnelle de chanter. On y trouve presque seulement des *notes carrées* de valeurs rythmiques «égales». La différence qu'il y a entre le *plain-chant uni* et le *chant figuré* (ou *musical*) consiste en ce, qu'en celui-ci on se sert de différents caractères qui ne sont point dans le chant uni. Ce style s'oppose au style ancien par une plus grande diversité. Pour indiquer combien de temps une note doit durer, La Feillée introduit un système de valeurs rythmiques, chacune représentée par une autre manière de dessiner la note. C'est chant mesuré, à 2 temps ou à 3 temps, explicitement destiné à un chanteur-soliste. Par conséquent, le *Plain-chant figuré* est une sorte de chant qui a beaucoup de rapport avec la musique polyphonique (vocal et instrumental) du milieu du XVIII^e siècle, dont il emprunte le rythme et les agréments. Les chants composées dans le style *Récitatif* – rythmé mais non mesuré – sont aussi plutôt destinées à des solistes. Ils exigent également beaucoup de grâce et d'expression

et ils aussi nous rappellent le style des récitatifs d'opéra du milieu du siècle des lumières (une sorte de parlées narration chantée).

Méthode nouvelle c'est aussi collections de messes et de motets monodiques destinés aux différentes occasions de l'année liturgique, qui contient les pièces composée dans l'un des trois styles décrit ci-dessus. Il y a aussi quelques pièces polyphoniques pour solistes à deux parties, qui a été chanté alternant avec le Chœur. En effet, c'est aussi un très intéressant florilège de musique religieuse pratiqué en France à l'époque baroque.

Key words: plainsong, Gregorian Chant, french liturgy, François de La Feillée, baroque music.

Słowa kluczowe: śpiew jednogłosowy, chorał gregoriański, liturgia francuska, muzyka baroku.