

SZTUKA ŚPIEWU W XVII-WIECZNEJ FRANCJI.
TRAITÉ DE LA MÉTHODE
OU L'ART DE BIEN CHANTER (1671)
BÉNIGNE'A DE BACILLY

We francuskich środowiskach muzycznych drugiej połowy XVII wieku Bénigne de Bacilly¹ (1625-1690) był postacią wyjątkową. Nie piastując żadnego znaczącego stanowiska muzycznego, ani nie będąc osobowością tak prestiżową jak Jean-Baptiste Lully (†1687) czy Marc-Antoine Charpentier (†1704), rozgłos i uznanie zyskał jako nauczyciel śpiewu, w czym nie bez znaczenia była pomoc takich postaci jak Pierre de Nyert² (†1682), Anne de La Barre³ (†1688) i Michel Lambert⁴ (†1696). Bacilly był nie tylko śpiewakiem i wziętym pedagogiem. Pozostawił po sobie również pisma, które dziś uchodzą za najobszerniejsze i najcenniejsze świadectwo sztuki śpiewu czasów Ludwika XIV. W jego spuściźnie na pierwszy plan wysuwa

¹ Bénigne de Bacilly (Basilly) – francuski śpiewak, kompozytor i duchowny, przez całe życie związany z Paryżem. Od roku 1650 piastował stanowisko *Maître de musique* księżniczki Marie Marguerite, córki Karola Lotaryńskiego, księcia Elbeuf. Jest autorem utworów religijnych (głównie *airs spirituels*) i świeckich (*chansons à boire et à danser*) wydawanych w Paryżu m.in. przez oficynę wydawniczą Ballarda. Publikował również na łamach *Mercure Galant*. Poza twórczością kompozytorską pozostawił po sobie pisma teoretyczne, które uchodzą za najważniejsze źródło informacji o XVII-wiecznej francuskiej sztuce śpiewu.

² Pierre de Nyert (1597-1682) śpiewak, pierwszy dworzanin Ludwika XIII i Ludwika XIV. Wykształcony w Rzymie, w szacunku do naturalnej prozodii, dykcji oraz znaczenia słowa. Jego styl odznacza się szeroko stosowanymi ozdobnikami przy zachowaniu czytelnej deklamacyjności tekstu.

³ Anne de La Barre (1628-1688) śpiewaczka, lutnistka, klawesynistka i tancerka, córka Pierre Chabaneceau de La Barre, nadwornego organisty Ludwika XIII. Początkowo, od roku 1653, na zaproszenie królowej Christine de Suède, działa w Sztokholmie jako śpiewaczka, a następnie w Danii. W latach 1656-1669 działa na dworze Ludwika XIV.

⁴ Michel Lambert (1610-1696) – nauczyciel śpiewu i kompozytor, uczeń Nyerta. W młodości był śpiewakiem w chórze kościelnym Gastona Orleańskiego – brata Ludwika XIII, zaś od 1636 nauczycielem śpiewu. Jego córka Madeleine została żoną Lully'ego. Od 1651 był tancerzem na dworze Ludwika XIV. Od 1656 zyskał uznanie jako kompozytor. W roku 1661 przejął po Cambefort'cie stanowisko *Maitre de musique de la chambre du Roi*, które piastuje aż do śmierci.

się traktat „*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*”⁵ (Interesujące uwagi o sztuce dobrego śpiewu), który już w epoce *Grand siècle*’u stał się brewiarzem dla śpiewaków zawodowych i amatorów. Dzieło Bacilly’ego pozwala, by perspektywy historycznej uznać go za najważniejszego kodyfikatora i reformatora śpiewu swoich czasów, którego dokonania weszły do kanonu tzw. „francuskiego stylu” obowiązującego przez dziesięciolecia po jego śmierci.⁶

Spośród trzech⁷ wersji traktatu wydanych kolejno w latach 1668, 1671, 1679 w niniejszym artykule skupimy się na „*Traité de la méthode ou art de bien chanter*”⁸ (Traktat o metodzie, czyli sztuka dobrego śpiewu) – dziele z roku 1671. Jest to nieco przeredagowana i uzupełniona wersja wcześniejszego o trzy lata tekstu „*Remarques curieuses...*”. Traktat ów to obszerne, liczące 428 stron, dzieło, którego tematykę, idąc za samym autorem, możemy podzielić na trzy działy: część pierwsza, złożona z trzynastu rozdziałów, została poświęcona zagadnieniu śpiewu w ogólności („*Du chant en général*”),⁹ część druga („*De l'application du chant aux paroles quant*

⁵ Poza wersją pierwotną, wydaną w tym samym roku dwukrotnie: najpierw anonimowo, później imiennie (*Remarques curieuses sur l'art. De bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français. Ouvrage fort utile à ceux qui aspirent à la méthode de chanter surtout à bien prononcer les paroles avec toute la finesse et la force nécessaire; et à bien observer la quantité des syllables, et ne point confondre les longues et bresves, suivant les règles qui en sont établies dans ce traité.* Paris 1668) istnieją dwa późniejsze przeredagowania: *Traité de la méthode ou Art de bien chanter, par le moyen duquel on peut en peu de temps se perfectionner dans cet art, et qui comprend toutes les remarques curieuses que l'on y peut faire.* Paris 1671 oraz *L'art de bien chanter de M. de Bacilly. Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité, et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet art.* Paris 1679. François-Joseph Fétis (w: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Paris 1860-68. T. I s. 212), wspomina jeszcze o czwartym wydaniu, z roku 1681, jednak żaden z egzemplarzy nie jest obecnie znany.

⁶ Por. Henry Prunières. *Bénigne de Bacilly. Un maître de chant au XVII siècle.* „Revue de musicologie” 8(1923) s. 156-160.

⁷ Fétis wzmiankuje o czwartym wydaniu, z roku 1681, jednak nie zachował się żaden egzemplarz tego dzieła.

⁸ Podstawą badawczą niniejszego artykułu jest faksymile traktatu przechowywane w Bibliothèque Nationale de France, département Littérature et art, sygn. V-25360.

⁹ Rozdział I „Na czym polega sztuka prawidłowego śpiewu i czym się on różni od muzyki”, Rozdział II „Czy istnieje metoda śpiewu bez znajomości muzyki”, Rozdział III „O różnicach w sposobie śpiewania”; Rozdział IV „Czy istnieje konieczność towarzyszenia śpiewowi przy użyciu instrumentów muzycznych”, Rozdział V „Czy można poprawnie śpiewać nie znając reguł”, Rozdział VI „O umiejętnościach niezbędnych do prawidłowego śpiewania”, Rozdział VII „O głosach odpowiednich do zastosowania metody śpiewania”, Rozdział VIII „O możliwościach [głosu]”, Rozdział IX „O słuchu, czyli zdolności śpiewania”, Rozdział X „O decyzjach, które winien podejmować śpiewak by być biegłym w śpiewie i jakie winien on posiadać umiejętności”, Rozdział XI „O air i różnych uczuciach w nich zawartych”, Rozdział XII „O ozdobnikach w śpiewie. O postawieniu głosu. O ka-

à la prononciation”), na którą składa się siedem rozdziałów, porusza tematykę zależności między śpiewem, a dykcją języka francuskiego,¹⁰ zaś w złożonej z takiej samej ilości rozdziałów części trzeciej zostały poruszone kwestie zależności między śpiewem, a gramatycznym iloczasem („De l’application du chant aux paroles pour ce, qui regarde la quantité”).¹¹

Przedmiotem niniejszego artykułu jest przedstawienie „śpiewu jako sztuki” rozumianej z perspektywy XVII-wiecznego pedagoga i nauczyciela, jakim był Bénigne de Bacilly. Z tego też powodu, spośród wielu wątków poruszanych we wspomnianym traktacie, ograniczymy się jedynie do kwestii związanych bezpośrednio z tym właśnie aspektem.

Pierwszą refleksją, jaka rodzi się przy rozpatrywaniu dzieła Bacilly’ego jako hermeneutycznej całości,¹² jest pytanie o przyczynę tak obszernej jego wypowiedzi w tym temacie. Innymi słowy: dlaczego temat „poprawności śpiewu”, który kilkadziesiąt lat wcześniej stanowił jedynie stosunkowo niewielką część „Harmonie universelle”¹³ (1636-7) Marina Mersenne’a, doczekał się w II poł. XVII wieku samodzielnego, tak obszernego i dogłębnego traktatu? Dlaczego obok powstających w tym czasie dzieł z teorii muzyki zaistniał traktat poświęcony aspektowi tak silnie praktycznemu śpiewu?¹⁴ Dlaczego właśnie w czasach Bacilly’ego istniejący od wieków śpiew zaczął domagać się osobnego traktatu? Odpowiedź zdaje się przynosić kontekst epoki, która lubowała się w oratorstwie, zarówno w formie mówionej, jak i śpiewanej; cały wiek XVII, bodaj jak żaden inny

dencjach i vibrato. O akcencie i przydechu. O uwydatnianiu gardła oraz wybrzmiewaniu zakończeń [w śpiewie]. O pulsie i ekspresji”, Rozdział XIII „O pasażach i zwolnieniach”.

¹⁰ Rozdział I „Ogólne uwagi o języku w śpiewie”, Rozdział II „Ogólne uwagi o dykcji”, Rozdział III „O wymawianiu samogłosek”, Rozdział IV „O wymawianiu wielu złożonych samogłosek”, Rozdział V „O wymawianiu samogłosek”, Rozdział VI „O zawieszaniu spółgłoski gdy po niej pojawia się samogłoska”, Rozdział VII „O wymawianiu samogłosek końcowych”.

¹¹ Rozdział I „Ogólne uwagi o iloczasiu sylab”, Rozdział II „O iloczasiu monosylab”, Rozdział III „O sposobie rozpoznawania dłuższych monosylab”, Rozdział IV „O iloczasiu słów dwusylabowych, zwłaszcza żeńskim”, Rozdział V „O iloczasiu dwusylabowych wyrazów w rodzaju męskim”, Rozdział VI „O wielosylabowych wyrazach w rodzaju męskim”, Rozdział VII „O iloczasiu sylab wyrazów w rodzaju męskim”.

¹² Por. M. Piotrowska. *46 minucji dla muzykologów*. Lublin 2007 s. 47.

¹³ *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris 1636-7.

¹⁴ W XVII wieku we Francji o śpiewie wypowiada się zasadniczo dwóch autorów: w I poł. Marin Mersenne (*Harmonie universelle* 1636, *Préludes à l’Harmonie, Quaestiones celeberrimae in Genesim*), zaś w II poł., w czasach Ludwika XIV – Bacilly. Pisma Mersenne’a są rozwlekłe i dygresyjne, zaś Bacilly’ego nieco pedantyczne (por. Gerold. *L’art du chant en France au XVII siècle* s.179-180). Ten teoretyczny obraz XVII wieku uzupełniają zachowane listy muzyków i amatorów muzyki, zbiory poezji, poprzedzające wydania nutowe arii wstępy itp.

wcześniejszy okres w muzyce, miał w wielkim poszanowaniu treść i znaczenie słowa.¹⁵ To ono stało się elementem pierwszoplanowym w estetyce tego czasu, jako mające zdolność bycia nośnikiem głębokich treści, które nie mogły być oddane środkami czysto muzycznymi. Nie polifonia, lecz solowy głos śpiewaka, poprzez ujęte w muzykę słowo poetyckie, mógł wzbudzać w słuchaczu – zgodnie z estetyką epoki – odpowiednie uczucia. Dominująca od dziesięcioleci sztuka polifoniczna odeszła nieco w cień, a znajdując miejsce właściwe tylko w liturgii i różnego rodzaju nabożeństwach, przejawiała się w gatunku motetu (*grand motet, petit motet*) czy wokarno-instrumentalnej mszy, pisanych m.in. przez Nicolasa Formé, Antoine Boesseta i innych. Najbardziej poszukiwanym rodzajem była jednak muzyka solowa z towarzyszeniem instrumentu, np. teorby czy lutni. Szczególną popularność zyskał pojawiający się w ośrodkach świeckich (dwory możnowładców duchownych i świeckich, akademie, domy prywatne) gatunek *air de cour*.¹⁶ Dzieła utrzymane w tym stylu zaczynały się również wkradać do świątyń. Tak więc u przyczyn przewartościowania kwestii śpiewu zdaje się leżeć szczególne zainteresowanie słowem, jego znaczeniem i strukturą. Sam śpiew zaś zdaje się być w pierwszej kolejności „wykonywanym wokalnie słowem”.

Czy można jednak poprzestać na tak ogólnikowym stwierdzeniu? Powierzchnowemu traktowaniu tej kwestii wyraźnie sprzeciwia się traktat Bacilly’ego. O tym jak absorbujący i dyskutowany w środowiskach muzycznych był to temat świadczy fakt, że sam Bacilly poczuł się w obowiązku by osiem lat później, w roku 1679, wznowić swe dzieło pod tytułem „*L’art de bien chanter de M. de Bacilly. Augmenté d’un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité...*”, tym razem wraz z obfitym komentarzem będącym odpowiedzią na pojawiające się uwagi wywołane jego wcześniejszym tekstem. Elementem, który wzbudził najwięcej polemik, była kwestia bezpośrednio związana z przyczynami powstania traktatu: celem przyświecającym autorowi było „ukazanie zasad prawidłowej dykcji oraz wyjaśnienie zagadnień prawidłowego iloczasu dla pojawiających się w śpiewie słów francuskich, a ściślej mówiąc – napiętnowanie błędów w pierwszym przypadku oraz ustanowienie reguł w drugim.”¹⁷

¹⁵ Georgie Durosoir. *Chanter, L’art et plaisir*. W: *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*. G. Durosoir, Th. Leconte (red.). Paris 2003 s. 53.

¹⁶ *Dictionnaire de l’Academie Françoise* (1694) definiuje *air* jako „następstwo przyjemnych w brzmieniu dźwięków, które tworzą uporządkowany śpiew. Termin ten oznacza również połączenie słowa i muzyki”. („Air, en termes de Musique, est une suite de tons agreables qui font un chant regilier. Il se dit aussi des paroles et du chant tout ensemble”).

¹⁷ Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode ou Art de bien chanter*. Paris 1671 s. 2.

TRAITÉ
DE LA
METHODE.
OU

ART DE BIEN CHANTER;

Par le moyen duquel on peut en peu
de temps se perfectionner dans cet
Art, & qui comprend toutes les
Remarques curieuses que l'on y
peut faire.



A PARIS,
Chez GUYLLAUME DE LYVRE, au Palais,
dans la Salle des Merciers, à la Justice.
Et vis-à-vis la Croix des Petits Champs,
chez un Chandelier.

M. DC. LXXI.
AVEC PRIVILEGE DE ROI.

Na kartach omawianego dzieła wielokrotnie pojawia się ubolewanie z powodu, że obowiązujące w śpiewie mu współczesnym maniere wynikają raczej z niepisanych i nieuporządkowanych nawyków wyrosłych z nieuporządkowanej praktyki, nie zaś z określonych, nadrzędnych reguł. Punktem wyjścia w wywodzie Bacilly'ego jest samo pojmowanie śpiewu jako sztuki „wysokiej”, co z kolei staje się punktem wyjścia do poruszania innych związanych z tym kwestii. Wiele ważnych uwag w tym temacie skupia się wokół śpiewaków. Według Bacilly'ego doskonałość godna miana sztuki jest możliwa tylko po warunkiem posiadania *w s z e c h s t r o n - n e g o* wykształcenia. Nie wystarczy – jak czytamy – tylko umieć „ładnie śpiewać” i budować ładne współbrzmienia; nie wystarczy umiejętność czytania nut, nawet tych najbardziej trudnych, ale należy mieć również dogłębną wiedzę na temat wszystkich stosowanych w śpiewie ozdobników oraz wszystkiego tego, co jest dla ucha czarujące. To właśnie te elementy – jak zaznacza – są właściwie początkiem prawdziwego śpiewu. Bacilly, pragnąc uwypuklić głębię traktowania i pojmowania śpiewu, przywołuje podział obecny w innych dziedzinach nauki i sztuki. Zaznacza, że również w śpiewie można mówić o dwóch działach: teoretycznym i praktycznym. Dodajmy jednak, że jego ujęcie zagadnienia nie jest rozgraniczeniem na dwa „rodzaje muzyków”. Nie chodzi mu o oddzielenie grupy wykształconych, lecz „nie śpiewających” teoretyków od nie uczonych w teorii zwyczajnych śpiewaków. Przedmiotem jego zainteresowań jest *p r a k t y k a* śpiewu, która we Francji nie była wcześniej w ten sposób traktowana. „Dictionnaire de l'Academie Françoise” (1694) mówiąc o sztukach mówi

tylko o dziedzinach humanistycznych (w ówczesnym rozumieniu, czyli o literaturze, poezji itp.) oraz filozofii.¹⁸ Zgodnie z ówczesnymi definicjami, sztuka to przecież „reguła i metoda tworzenia dzieła”. „Sztuka” oznacza również „metodę dobrego tworzenia tego, co się pragnie stworzyć”.¹⁹ Ideałem, o którym mówi jest śpiewak, który nie tylko ma głos „dany z natury”, ale również śpiewa w zgodzie z r e g u ł a m i rządzącymi ową sztuką. Dobry muzyk to nie ten, który umie jedynie dobrze śpiewać, łączyć ze sobą akordy, czy śpiewać *a vista* najtrudniejsze utwory, ale zna przede wszystkim stosowane w śpiewie ozdobniki i wszystko to, co może ucho w śpiewie oczarować. „Zasadniczym celem muzyki jest bowiem oczarowanie ucha.”²⁰

Propagowany przez Bacilly’ego ideał to zatem śpiew nie wynikający tylko z naturalnych predyspozycji głosowych, ale przede wszystkim zgodny ze współczesnymi mu kategoriami estetycznymi: „będę tu mówił o sztuce śpiewu jako o praktyce. Oznacza to, że sztuka śpiewu polega na wykonywaniu dźwięków w sposób czysty, przy odpowiednim postawieniu głosu, na dobrym podparciu, na tworzeniu kadencji i wibrata, na uwydatnianiu dźwięków gdy jest taka konieczność oraz, gdy trzeba, postępowanie dokładnie odwrotnie, czyli ślizgając się po określonych dźwiękach, na odpowiednim akcentowaniu, [...] na odpowiednich pasażach i zwolnieniach. A ponieważ śpiew nie może odbyć się bez tekstu, to sztuka ta polega również na dobrej wymowie, wyrazistości i stosownej emocjonalności, a zwłaszcza na uwzględnianiu iloczasu sylab długich i krótkich.”²¹

Dzieło Bacilly’ego jest zatem próbą podniesienia p r a k t y k i ś p i e - w u do rangi s z t u k i, która rządzi się swoimi odrębnymi wobec innych sztuk prawami. Tym, co pozwoliło mu uznać śpiew za sztukę (rozumianą oczywiście w ówczesnych kategoriach) była ustanowiona na regułach

¹⁸ „Arts, au pluriel, signifie dans le langage des universitez, les lettres humaines et la Philosophie. en ce sens on appelle Maistre des Arts celui, qui est passe Maistre en cette litteretire aver pouvoir d’enseigner.” Por. *Dictionnaire de l’Academie Françoise* (1694). T. I s. 57.

¹⁹ „Art, la regle et la methode de bien faire un ouvrage. Art ce dit aussi la methode de bien faire quelque chose que ce soit.” Por. *Dictionnaire de l’Academie Françoise* (1694). T. I s. 57.

²⁰ „[...] charmer l’oreille, qui est le but de la musique”. B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s.4.

²¹ „[...] je dis, qu’il consiste à bien entonner les tons dans leur justesse; à bien soutenir la voix; à la bien porter; à bien faire les cadences et tremblemens; à bien marquer du gosier quand il le faut; à na pas tant marquer quand il ne le faut pas, mais glisser certains tons à propos; à bien faire les accents [...], à bien former les passages et les diminutions: et comme le chant ne se pratique gueres sans paroles, à les bien prononcer; à les bien exprimer, uo passionner à propos; et sur tout à bien observer la quantité des syllabes longues ou brèves, qui est la principale fin de cet ouvrage.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 5-6.

wiedza o tym, jak śpiewać: „gdy śpiewak ma przyjemny głos, dobry słuch i odpowiednie gardło do wykonywania wszystkiego tego, co wymaga metoda śpiewu, to może od razu dobrze wykonać nieznana mu wcześniej air, w co można by wątpić, gdyby miał on tylko wiedzę o tym jak śpiewać, a jeśli nawet, to zajęłoby mu to wiele czasu. W innych sztukach jest to niespotykane, bowiem tam pewne predyspozycje dane przez naturę wymagają czasu i pracy, by można osiągnąć określony efekt.”²² Tak więc wiedza o tym jak śpiewać, czyli *s z t u k a ś p i e w u*, jest tym, co według Bacilly’ego pozwala włączyć tę dziedzinę do działu, który w II poł. XVII wieku był właściwie utożsamiany z literaturą. Aby jeszcze precyzyjniej zrozumieć treść omawianego traktatu jako hermeneutycznej całości możemy powiedzieć, że Bacilly pragnie, by sztukę śpiewu rozumieć podobnie jak sztukę malarską, rzeźbiarską czy architektoniczną tego czasu. Sztuką nie było samo tylko malowanie, rzeźbienie czy stawianie budynku (co potrafiloby robić wielu ludzi bez wykształcenia), ale wiedza o tym *j a k* to dobrze robić.

Z pewnością nie dla wszystkich umysłów II poł. XVII wieku takie zaklasyfikowanie było akceptowalne. W jaki sposób bowiem rozsądzić czy wykonywany przez śpiewaka utwór jest sztuką czy też po prostu zwyczajnym śpiewem? Bacilly odpowiada, że owym elementem rozstrzygającym są *r e g u ł y* sztuki: „można dobrze śpiewać bez dogłębnej znajomości muzyki. Uważam też, że ten, kto poświęci na naukę jakiejś air jeden dzień realizując reguły śpiewu, ten wykona ją lepiej niż ten, kto nauczy się jej w krótszym czasie, ale bez odnoszenia się do reguł śpiewu. [...] Nie można twierdzić, że malarz, który poświęcił cały rok pracy na jeden obraz jest gorszy od tego, który wykonał podobny obraz, jednak niestaránnie, mówiąc, że nie miał aż tyle czasu.”²³ Zaznaczyć należy, że w jego ujęciu znajomość teorii muzyki nie jest konieczna dla zdobycia umiejętności prawidłowego śpiewania: „można osiągnąć perfekcję w śpiewie bez znajomości [teorii] muzyki.”²⁴ „Ten, kto poświęci cały dzień na opanowanie jakiejś arii, zaśpiewa ją ładnie i w sposób odpowiedni. Będzie to wykonanie o wiele lepsze, niż gdyby ktoś inny najpierw ją wykonał, bez uwzględniania wszystkich reguł śpiewu, których nie zna tak dobrze, jak ów pierwszy śpiewak.”²⁵ W pojmowanym jako sztuka śpiewie – jak mówi

²² B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 10.

²³ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 5.

²⁴ „[...] l’on peut se rendre parfait dans le chant sans le secours de la musique.” Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 7

²⁵ „Celuy, qui après avoir étudié un Air par l’espace d’un jour entiere, le chantera dans toute sa politesse et dans toutes les circonstances de la methode, sera plus habile que celuy, qui d’abord l’excutera sans y observer toutes les regles du chant, dont il n’a pas une si parfaite connoissance que l’autre.” Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 8.

Bacilly – niezbędna jest rozważa, by sztuki śpiewu nie utożsamiać z teorią, bowiem „wszyscy ci, którzy całe swoje życie spędzili na zgłębianiu istoty muzyki i sposobu śpiewania, nie posiadają tych możliwości koniecznych by śpiewem wprawiać w zachwyt, i śpiewają raczej nędznie. A w chwili, gdy ich wiek zabierze już wszystko to, co w dziedzinie śpiewu im dała natura, to przychodzi im umrzeć z głodu z całą ich wiedzą.”²⁶

Wyniesiony przez Bacilly’ego do rangi sztuki śpiew, by nosić znamiona sztuce właściwe, musiał mieć charakter w pewien sposób uniwersalny. Siłą rzeczy nie było w nim już miejsca na źle pojmowany indywidualizm wykonawczy: „nie ma nic bardziej prostackiego na świecie, niż twierdzenie, że każdy ma swój własny sposób śpiewania.”²⁷ Krytyce poddane zostaje nie tyle samo naśladowanie kogoś w śpiewie, czyli coś, co można by określić manierami wykonawczymi śpiewaków uchodzących w określonych środowiskach muzycznych za mistrzów i wzór do naśladowania, ale pokrywanie swojej niewiedzy rzekomymi „swoimi” nawykami. „Tak więc jest pewnym – pisze Bacilly – że jest tylko jeden dobry i prawdziwy sposób śpiewu, do którego winny się odnosić wszystkie jego aspekty. Nie można więc z czystym sumieniem powiedzieć, że każdy ma swój sposób, by usprawiedliwić jakiegoś śpiewaka za to, że nie zachowuje reguł śpiewu.”²⁸ Reguły śpiewu nie są bowiem tożsame z umiejętnością śpiewu, co Bacilly wyraźnie rozgranicza. Reguły, o których mówi to „sposób śpiewania, który nie jest zapisany w nutach oraz to, czego oznaczyć się na papierze nie da”.²⁹ Aby dobrze śpiewać nie wystarczy znać się na muzyce, ale znać nie zapisywalne reguły i zasady. Gdy ktoś posiada takie umiejętności, to nie potrzebuje nauczyciela by zaśpiewać jakąś *air* nie tylko wiernie z samym zapisem nutowym, czyli z prawidłami muzycznymi, ale również w zgodzie ze s z t u k ą śpiewu (odpowiednie postawienie głosu, akcentacja itd.).

W wyniesionym w ten sposób śpiewie pojawił się zatem nowy, bardzo ważny element, którego nie sposób zapisać notacją muzyczną. Mowa o żywej tradycji wykonawczej. W nauce śpiewu nieodzowny stał się więc nauczyciel – osoba, która potrafiłaby pokazać uczniowi, jak „suchy” zapis nutowy ożywić tym, co niezapisywalne, a dzięki czemu – idąc za słowami Bacilly’ego – wykonanie dzieła będzie nosiło rangę sztuki.³⁰ Zapis muzyczny to zasady nadrzędne, których bardzo łatwo się nauczyć, i którymi

²⁶ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 10-11.

²⁷ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 13.

²⁸ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 13.

²⁹ „[...] manieres de chanter, qui ne sont point marquees sur le papier, ou mesme qui ne se peuvent marquer.” Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 23.

³⁰ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 24

bardzo łatwo można się posługiwać. Dla Bacilly'ego – jak się wydaje – o wiele ważniejsze wydają się być owe niepisane elementy, które można opanować jedynie poprzez ćwiczenie i wprawę. Bez nich można oczywiście, w oparciu o zasady ogólne, odczytać zapis muzyczny utworu, jednak „nie byłby to śpiew zgodny z intencją kompozytora, który znając się na sposobie prawidłowego śpiewu, nie notował wszystkich niuansów dla niego oczywistych.”³¹ Można zatem dobrze śpiewać arię z nut, nawet dodając pewne ozdobniki właściwe dla śpiewu; można, w oparciu o wyćwiczony słuch, śpiewać czysto; można mieć wynikającą ze słów dobrą ekspresję i dykcję; można dobrze wykonywać kadencje i diminucje. Wszystko to jest bowiem zapisane na papierze. Jednak, aby móc dodać pewne ozdobniki, które nie są nigdy oznaczane, by wydobywać dźwięk przy określonym postawieniu głosu, by stosować akcenty, czy niemal niesłyszalne zdwojenia nut, tremolo na określonych sylabach, i stosować to wszystko w na odpowiednich nutach i odpowiednich sylabach, konieczna jest niezwykle dogłębna znajomość praktyki śpiewu. Sam Bacilly przyznaje, że nie świadomość tego ma bardzo niewielu ludzi.

Większość najlepszych śpiewaków, którzy, pomimo tego, że znają się na muzyce, bardzo rzadko są w stanie obyć się bez pomocy konsultacji z kompozytorem *air*, którą mają śpiewać, albo z osobami, które kompozytora bardzo dobrze znają. Śpiewak tak wykona arię w sposób wierniejszy (z poszanowaniem dla zasad śpiewu, a nie tylko w sposób poprawny muzycznie) niż ten, który, mając ją zapisaną, będzie opierał się na samodzielnym wyszukiwaniu odpowiednich ozdobników.

Doszliśmy więc do bardzo ważnego elementu, dzięki któremu śpiewak może wprowadzić w życie wszystko to, o czym mówi Bacilly. Jest nim *m e t o d a* śpiewu, która jest drogą do osiągnięcia poziomu sztuki. Nie chodzi tu jednak o jakąś szczególną metodę nadrzędną, która będzie odpowiednia dla każdego rodzaju utworu, a jedynie o pewnego rodzaju wskazówki szczegółowe, dzięki którym można jakieś określone jej elementy zastosować w danej *air*: czy to na jakimś słowie tekstu, czy to na określonej sylabie. Są to – jak dodaje – kwestie tak subtelne, że niejednokrotnie wynikają tylko i wyłącznie z dobrego gustu.³² „mistrz śpiewu, który wykona arię ukazując całe jej piękno i wdzięk, wywrze na swoich uczniach tysiąc razy większe wrażenie wówczas, gdy zaśpiewa ją trzy albo cztery razy [...], bowiem śpiewu uczy się poprzez naśladowanie”,³³ a przy tym

³¹ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 26.

³² „C'est une chose si difficile, qu'il n'y a souvent que bon goust qui en soit la Regle.” Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 29.

³³ „[...] le chant ne s'apprend que par imitation.” Bénigne de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 30.

uczeń obserwuje gesty i mimikę nauczyciela. Źle się dzieje wówczas, gdy nauczyciel śpiewu nie umie dobrze śpiewać, nawet wówczas, gdy potrafi dobrze wyjaśniać. Nie będzie on wówczas dobrze kształcił młodych, bowiem pewnych rzeczy nie można wytłumaczyć, ale trzeba pokazać. Takich elementów jak ozdobniki, pasaże, słodkość brzmienia, lekkość, spotykana w kupletach diminucja czy zwiewność nie da się opisać słowami.

O jakim nauczycielu marzy Bacilly? Oto sześć warunków, które winien spełniać dobry nauczyciel śpiewu:³⁴ nauczyciel musi mieć czysty głos i w czasie lekcji nie może ograniczać się do wyjaśniania jak śpiewać, ale winien śpiewając, na swoim przykładzie, pokazywać jak śpiewać; nauczyciel winien umieć prawidłowo wykonywać ozdobniki; nauczyciel nie może śpiewać przez nos i końcem języka;³⁵ nauczyciel winien dostosowywać rodzaje i trudność ćwiczeń do możliwości wykonawczych i etapu nauki ucznia; nauczyciel winien znać doskonale język francuski, tzn. rozumieć dokładnie znaczenie słów, oraz mieć dobrą dykcję i znać iloczasy sylab; nauczyciel winien znać się na muzyce, czyli znać nuty i oznaczenia muzyczne. Winien też znać i umieć zaśpiewać wiele utworów innych kompozytorów, a nawet umieć samemu skomponować prostą *air*. Bacilly sprzeciwia się zatem dość powszechnemu w XVII-wiecznej Francji twierdzeniu, że początkującemu uczniowi wystarczy średniej klasy nauczyciel, bowiem od dobrego początku zależy dobry postęp w nauce śpiewu. Gdy taki uczeń będzie się dalej kształcił u lepszego nauczyciela, to ten będzie miał dwa razy więcej pracy z wykorzenieniem złych nawyków.

Nie ma u Bacilly'ego informacji o samym toku nauczania śpiewu, jednak można go do pewnego stopnia zrekonstruować.³⁶ Zazwyczaj młody, obdarzony głosem chłopiec rozpoczynał od śpiewania w chórze, by po przejściu mutacji wstąpić do zespołu działającego na dworze jakiegoś możnowładcy. Często młodzi chłopcy śpiewali drobne role żeńskie w przedstawieniach *ballet de cour*. Według Bacilly'ego nie ma dla chłopca „najlepszego” wieku na rozpoczęcie nauki śpiewu, bowiem może się on zawierać w przedziale 5-15 lat. Najlepszym sposobem uczenia jest żywy przykład nauczyciela. Dobrym sposobem jest również to, gdy uczeń śpiewa jednocześnie unisono lub w oktawie z nauczycielem, albo też przy jednogłosowym wtórze instrumentu.

Oдноśnie do instrumentów, to jest to kwestia w poglądach Bacilly'ego bardzo istotna. Na kartach omawianego traktatu czytamy, że „ze wszyst-

³⁴ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 64-65.

³⁵ W XVII wieku wielu złych śpiewaków zamiast wokalizować pasaże przy użyciu całego aparatu głosowego miało zwyczaj wykonywać je operując głównie końcem języka. Por. Théodore Gérold. *L'art de chant en France au XVII siècle*. Paris 1921 s. 187.

³⁶ Théodore Gérold. *L'art de chant* s. 189.

kich instrumentów, jakie są dziś stosowane dla podtrzymania intonacji głosu, wymienić można klawesyn, wiolę, teorbę, bowiem lira już wyszła z użytku. Jednak nawet wiola czy klawesyn nie znajdują już uznania, ani poręczności, która jest właściwa dla teorby,³⁷ będącej odpowiednią dla każdego rodzaju głosu, czego uzasadnieniem jest chociażby słodkość brzmienia [tego instrumentu] szczególnie pasująca do głosów subtelnych i delikatnych. Inne instrumenty są zagłuszające.”³⁸ Bacilly nie ma wątpliwości, że piękno śpiewu nie może być bardziej wyeksponowane niż wówczas, gdy towarzyszy mu pojedynczy instrument. Zbyt duża ilość instrumentów, pomimo tego, że tworzy bogactwo harmonii, będzie zagłuszała prawdziwe piękno w śpiewie. Według niego tylko teorba pozwala odczuć wdzięk głosu bez zagłuszania piękna i subtelności ozdorników. Instrumentalista winien jednakże pamiętać, że gra tylko akompaniament i że to głos winien być na pierwszym planie: „to teorba ma akompaniować głosowi, a nie głos teorbie”.³⁹ Bacilly jest silnie przekonany, że ci, którzy doskonalą się w śpiewie używają do akompaniamentu tego właśnie instrumentu, co wymaga dużo cierpliwości i skupienia się na poszczególnych elementach śpiewu. Wielu chce osiągnąć efekt bez podejmowania trudu ćwiczeń, jednak taka droga prowadzi do niejasności i bałaganu, na który nie ma miejsca w śpiewie pojmowanym jako sztuka. Nie pozostają również bez winy sami nauczyciele, bowiem to od nich uczą się uczniowie. Wielu, w czasie lekcji, gra raczej w taki sposób, by popisać się znajomością kilku akordów, niż by skupiać się na prawdziwym temacie lekcji. Brak ćwiczeń prowadzi do tego, że śpiewak tłumaczy się, że, tak samo jak nie może tańczyć bez

³⁷ Sebastian de Brossard w roku 1703 pisze, że „jest to instrument, który od 50-60 lat wypiera lutnię przy wykonywaniu basso continuo, przez co Włosi często określają partię basso continuo określeniem teorba. Przyjmuje się, że wynalazcą tego instrumentu we Francji był niejaki Hotteman [Nicolas Hautman, zm. 1663], znany z gry na wioli basowej i kompozytor piszący na ten instrument; od tego momentu instrument ten zyskał uznanie we Włoszech i innych krajach. W budowie ma wiele wspólnego z lutnią [...], z tym, że osiem dolnych strun jest dwa razy dłuższych, przez co ich brzmienie jest bardziej miękkie i dłużej wybrzmiewa bez konieczności kilkakrotnego szarpania, co ma miejsce w klawesynie. Ponadto instrument ten jest o wiele bardziej wygodny w transponowaniu [...] Ponieważ ma on o wiele więcej wspólnego z lutnią niż z zwykłą teorbą, Włosi stosują na nie określenie *archileute* lub *archiliuto*, zaś Francuzi – *archiluth*”. Por. *Theorba*. W: *Dictionnaire de musique*. Paris 1703 s. 162.

³⁸ „De tous les instruments, ceux qui sont à present le plus en usage, pour soutenir la voix, c’est le clavecin, la viole et le theorbe, car pour la lire on ne s’en sert plus. La viole mesme et le clavessin, n’ont point la grace, ni la commodité qui se rencontre dans la theorbe, qui est proper pour accompagner toutes sortes de voix, quand ce ne seroit que par la seule raison de sa douceur, qui s’accommode aux voix foibles et delicates: au lieu que les autres instruments les offusquent”. B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 17-18.

³⁹ „C’est pour lors accompagner le Theorbe de la Voix et non la Voix du Theorbe.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 19.

skrzypiec, tak nie może śpiewać bez instrumentalnego akompaniamentu; mówi, że nie potrafi bez tego nadać odpowiedniego pulsu w *air*. Według Bacilly'ego taki stan wynika z tego, że większość nauczycieli dba bardziej o swoje sprawy, niż o sprawy ucznia, którego uczy śpiewu. Sami boją się śpiewać, czy to ze względu na trudności czy też swój wiek. „Instrument rozbrzmiewa dźwiękami pustymi, które są jedynie naśladowaniem ludzkiego głosu.”⁴⁰ Jednogłosowe instrumentalne towarzyszenie, które rozbrzmiewa w unisonie lub oktawie wobec głosu wokalnego, jest bardziej odpowiednie do uczenia się czystego śpiewu niż akordowe.

Jest zatem oczywiste, że akompaniament na teorbie jest pomocny dla nauki czystej intonacji, rytmicznego i uporządkowanego śpiewu, jednak nie należy zapominać o innych, równie ważnych elementach śpiewu. Bacilly przestrzega, by instrument nie wpłynął szkodliwie na wymawianie słów przy pasażach i ozdobnikach. Zaniedbania – jak twierdzi – wynikają z tego, że sami nauczyciele nie wiedzą jak należałoby śpiewać, albo nie chcą, by zwrócenie uwagi na błąd wymagało za każdym razem przzerwania lekcji z akompaniamentem. Owo przerwanie nie tylko niszczy przebieg utworu i wprowadza zamieszanie, ale również nie daje im przyjemności z wykonywania owego akompaniamentu. Większość przerw na omówienie błędów w czasie lekcji następuje na pauzach, które są zapisane w nutach. Praktyka taka sprawia, że po takiej lekcji są problemy ze śpiewaniem bez towarzyszenia instrumentu. Problemem jest również to, że większość czasu lekcji poświęcana jest na zgranie się z teorbą, instrumentalnemu preludowaniu czy strojeniu rozstrojonej struny, nie zaś na ćwiczenie emisji i doskonalenie samego śpiewu. „Niezwyczajnie rzadko można usłyszeć grę na teorbie, natomiast niezwykle często jej strojenie.”⁴¹

Omówiwszy rolę nauczyciela śpiewu w osiągnięciu poziomu sztuki przez ucznia, Bacilly opisuje jakie cechy winien nosić uczeń, który pragnie opanować arkana śpiewu. „Są trzy rzeczy, które dla dobrego śpiewu są niezbędne, a które są – każde w różnym stopniu – darem natury. A są to: głos, ustawienie gardła i ucho, czyli słuch, których korzyści zwykli ludzie nie rozumieją do końca, bowiem utożsamiają piękny śpiew z samym tylko głosem, nie zwracając uwagi na to, że bardzo często nawet gdy ktoś ma ładny głos, jednak mimo tego nie śpiewa ładnie i nigdy nie będzie, bowiem nie ma odpowiedniego ustawienia głosu i słuchu”.⁴² Elementem równie waż-

⁴⁰ „Instrument ne fait que par des sons muets et qui ne font qu'imiter la voix.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 21.

⁴¹ „[...] il est tres rare d'entendre jouer du theorbe, mais tres-commun de l'entendre accorder.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 22.

⁴² „Il y a trois choses pour parvenir à bien chanter, qui sont trois dons de Nature fort diferens les uns des autres; à sçavoir, la voix, la disposition et l'oreille, ou intelligence,

nym na późniejszych etapach nauki jest kondycja, by móc śpiewać długo bez zmęczenia głosu. Wśród tych, co mają głos odpowiedni dla śpiewu, są głosy lepsze i gorsze. Ze słów Bacilly'ego wynika też, że w jego czasach bardzo wielu, nawet wybitnych mistrzów śpiewu, wolało pracować z osobami, które mają głos słabszy, niż z tymi, którzy mają nieco lepszy. Głosy mogą różnić się ponadto skalą, barwą, postawieniem, brzmieniem, nośnością, itp. Należy zaznaczyć, że we francuskich środowiskach muzycznych tego czasu nie było jednolitości w ocenie i wartościowaniu głosów. Wielu uważało, iż wymienione powyżej cechy wzajemnie się wykluczają. Niektórzy twierdzą, pisze Bacilly, iż głos winien być dźwięczny i postawiony, jednak wielu wytyka, że „w głosach bardzo dźwięcznych i nasyconych, gdy śpiewają arie w żywym tempie, nie ma nigdy prawdziwej czystości i lekkości, ani też odpowiedniej dykcji”.⁴³ Nie wchodząc w szersze polemiki z przywołanymi przez siebie różnymi opiniami, Bacilly stwierdza, że „dobry głos może się wykształcić tylko i wyłącznie poprzez solidne ćwiczenie”.⁴⁴ Jeżeli chodzi o mężczyzn, to najlepszy okres na intensywne ćwiczenie przypada między piętnastym a dwudziestym rokiem życia, gdy ustępuje mutacja. Praca nad głosem w tym okresie daje bardzo dobre efekty i wysoki poziom w sztuce właściwego śpiewania. Ponieważ „wszyscy ludzie na świecie nie posiadają głosu do śpiewania, ale do mówienia”,⁴⁵ to właśnie dlatego potrzebny jest mistrz śpiewu, aby udoskonalić naturę i by mógł się wydobyć głos. Dany z natury głos może być kształtowany tak, by usunąć z niego niepotrzebne elementy: jeśli jest zbyt chropowaty można uczynić go delikatnym, jeśli jest fałszywy można sprawić, by wydawał czyste dźwięki, można go uczynić słodkim jeśli jest szorstki. Z niczego jednak nie można nigdy uczynić czegoś. By można było coś osiągnąć, trzeba więc mieć jakiś głos, lepszy czy gorszy.

W koncepcji Bacilly'ego jest „wielka różnica między głosem ładnym, a głosem dobrym”.⁴⁶ Ładny głos to taki, którego same tylko brzmienie, ze względu na miękkość i jasność, może być przyjemne dla ucha. Również ze

lesquels avantages le vulgaire confond mal à-propos, donnant tout le merite du chant, à la voix qui le produit, sans considerer que fort souvent on a de la voix, sans bien chanter et mesme sans pouvoir jamais y parvenir, faute de disposition, ou intelligence.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 33.

⁴³ „[...] les autres trouvent que dans ces sortes de voix la derniere justesse ne se rencontre pas toujours, ny la legereté dans les Airs de mouvement, ny mesme la fine prononciation.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 36.

⁴⁴ „Ce n'est pas que la voix ne puisse s'aquerir par le grand exercice.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 36.

⁴⁵ „[...] tout le monde n'a pas de la voix pour chanter, comme pour parler.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 37.

⁴⁶ „[...] je mets une grande difference entre une belle et une bonne voix.”

względu na ładne „wybrzmiewanie” (*cadence*⁴⁷), które często w takim głosie występuje. „Dobry głos natomiast to ten, który, nawet pomimo tego, że nie ma owej słodczy i naturalnego wybrzmiewania, oczarowuje swą siłą, soczystością, biegłością w śpiewie ożywionych fragmentów, które są duszą śpiewu.”⁴⁸ Ponadto należy oddzielić głosy „ładne” (*belles*) od „wdzięcznych” (*jolies*), bowiem głosem „ładnym” może być tylko ten, który ma wielką dźwięczność i szeroki zakres skali. Głos „wdzięczny” jest natomiast zazwyczaj delikatny i brak jest mu owego ognia i postawienia, która jest niezbędna do tego, co ożywia śpiew. Głos taki z początku zdaje się być przyjemny, jednak – jak zaznacza Bacilly – na dłuższą metę nudzi.

Omawiając skalę i barwę głosów dzieli Bacilly głosy na „wielkie”⁴⁹ (*grandes*) i „małe” (*petites*), „silne” (*fortes*) i „słabe” (*faibles*), „błyskotliwe” (*brillantes*) i „głębokie w wyrazie” (*touchantes*). Głosy „wielkie” (*grandes*) są twarde i brak im giętkości; głosy delikatne są bardziej elastyczne, dzięki czemu z łatwością wykonywane są ozdobniki. Śpiewacy obdarzeni głosami „małymi” (*petite*) mają – w opinii Bacilly’ego – zazwyczaj lepszy słuch muzyczny. Głosy „głębokie w wyrazie” (*touchantes*) mają tę samą wadę co głosy „ładne” (*belles*), co jednak w dużych salach jest zazwyczaj niesłyszalne. Dla odcinków ansamblowych oraz scen baletowych w operze odpowiednie są głosy „błyskotliwe” (*brillantes*).

Badając właściwości głosów wokalnych męskich i żeńskich stwierdza Bacilly, że głosy wysokie są bardziej odpowiednie dla wyrażania różnych uczuć, zaś głosy niskie są właściwie tylko odpowiednie dla wyrażania bólu. „Głosy żeńskie byłyby lepsze niż męskie, gdyby te ostatnie nie odznaczały się większą ruchliwością i soczystością w wykonywaniu pasaży i gdyby

⁴⁷ Austin B. Caswell, redaktor współczesnego wydania dzieła Bacilly’ego, tłumaczy słowo *cadence* jako vibrato. Podaje za: J. Stark. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press 2003 s. 128. Gerold uważa, że termin ten oznacza „rodzaj naturalnej wibracji głosu”. T. Gerold. *L’art du Chant* s. 181. W świetle słów samego Bacilly’ego najlepszym polskim tłumaczeniem jest – jak się zdaje – słowo „wybrzmienie” lub „wykończenie”. Chodzi o sposób, jak wykańcza się i zamyka śpiewany dźwięk. Jest to ostatnia faza (intonowanie, nabrzmiewanie, trwanie, wybrzmienie, zamknięcie). Bacilly dodaje, że nie każdy głos ma takie właśnie wybrzmienie i niektórzy śpiewacy świetnie sobie radzą bez niego. Są jednak głosy, które mają złe wybrzmienie, co wymaga korekty.

⁴⁸ „La bonne voix, au contraire, est celle qui, bien qu’elle n’ait pas toute cette douceur et cette cadence naturelle, ne laisse pas de charmer par sa vigueur, sa fermeté et par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l’âme du chant.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 67.

⁴⁹ Przymiotnik „wielki” i „mały” łączył się u schyłku XVII wieku z wieloma dziedzinami życia. Kwestia ta, jako przejaw kultury intelektualno-duchowej tego czasu, została szczegółowo omówiona w: M. Aleksandrowicz. *Wielkie motety Jeana Philippe’a Rameau w świetle jego Traktatu o harmonii (1722). Studium hermeneutycznomuzyczne*. Lublin 2006 (Rozprawa doktorska IM KUL).

nie posiadały tak wielkiej zdolności w wyrażaniu uczuć”.⁵⁰ Bacilly broni również śpiewaków falsecistów⁵¹ (głos męski śpiewający w rejestrze żeńskim), którzy byli w XVII wieku przedmiotem wielu dyskusji, i o których często wypowiadano się z lekceważeniem.⁵² Bacilly zauważa, że głos falsecisty ma o wiele większe walory przy wykonywaniu ozdobników, jednak przyznaje zarazem, że brzmienie jego jest bardziej ostre i często intonacja jest nieczysta. To, czego w nim brakuje, to ustawienie głosu, czyli „pewna łatwość w wykonaniu tego, co wiąże się ze sposobem śpiewania, a co swoje źródło ma w gardle”.⁵³ Dla każdego głosu najważniejsza jest wynikająca z muzycznego słuchu czystość intonacji, „dzięki której można osiągnąć mistrzostwo w śpiewie, bowiem bez niej posiadanie samego głosu czy ustawienia są właściwie bez znaczenia. To dzięki niej głos się oczyszcza gdy brzmi fałszywie, nabiera miękkości gdy jest twardy, wyrównuje się gdy jest zbyt mocny, nabiera stałości gdy jest rozchwiany”.⁵⁴ Wszystkie wspomniane wyżej cechy negatywne – twierdzi Bacilly – mogą być wyeliminowane dzięki dobremu nauczycielowi, jednak pod warunkiem gdy uczeń ma muzyczny słuch. Ideałem, do którego jednoznacznie dąży to głos wyrównany, pozbawiony kontrastów związanych z rejestrem.

Dochodzimy zatem to bardzo wyraźnego zaakcentowania niezwykle ważnej kwestii śpiewu pojmowanego jako sztuka. Bacilly jednoznacznie odróżnia to, co w śpiewie wynika z samej natury, i to, co jest w nim sztuką. Piękno owszem, jest obecne w głosie danym z natury, ale by była to sztuka, należy ów głos ćwiczyć. Nie chodzi tu tylko o samo mechaniczne ćwiczenie, by rozwinąć fizjologiczne zdolności głosowe. Kwestią równie ważną jest wiedza o tym, jak śpiewać. Prawdą jest – przyznaje Bacilly – że śpiewu słowami opisać się nie da, a najlepszym sposobem nauczania jest słuchanie dobrego wykonania nauczyciela lub mistrza. Jednak są w śpiewie obecne bardzo ważne elementy, których w ten sposób przyswoić nie da się. Chodzi tu przede wszystkim o „poprawne reguły dykcji słów i iloczasu sylab długich

⁵⁰ „Les voix féminines auroient bien de l’avantage par-dessus les masculines, si celles-ci n’avoient plus de vigueur et de la fermeté pour exécuter les traits du chant, et plus de talent pour exprimer les passions que lest autres.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 69.

⁵¹ Męski falset to pozostałość estetyki XVI wieku. Już w II połowie XVI wieku falsecistów zaczęli zastępować kastraci. Giovanni Battista Doni (1593-1647) z entuzjazmem wypowiada się o kastratach, którzy są według niego lepsi niż falseciści.

⁵² B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 46.

⁵³ „Une cartaine facilité d’exécuter tout ce qui concérne la maniere de chant, et qui a son siège dans le gosier.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 183.

⁵⁴ „[...] c’est avec cetle qualité que l’on parvient à bien charter, sans laquelle celle de la voix et de la disposition ne sont quasi rien. C’est par elle que la voix se rectifie quand elle est fausse, s’adoucit quand elle est rude, se modère quand elle est trop forte, ses soutient quand elle est tremblante.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 54.

i krótkich”.⁵⁵ Z tego powodu aby śpiew był sztuką nie wystarczy opanować wszystkiego co możliwe „na słuch”, ale koniecznym jest dogłębne, „rozumowe” omówienie wszystkich obecnych w nim elementów. Bacilly wyraźnie zaznacza, że wiedza teoretyczna winna być poznana wcześniej – przed rozpoczęciem śpiewania. Jednym z najważniejszych elementów, które winno się opanować przed nauką śpiewu, jest odpowiednia dykcja i wymowa.

Pojawia się tu zatem kolejna bardzo istotna kwestia w poglądach Bacilly’ego. Otóż odróżnia on wyraźnie mowę deklamacyjną, od mowy ekspresyjnej. „Powiadam zatem, że ogólnie rzecz biorąc są dwa rodzaje wymowy, które sprawiają problemy w śpiewie. Jest wymowa zwykła (simple), która pozwala na słyszenie dokładne słów, dzięki czemu słuchacz może je dobrze zrozumieć. Jest również wymowa bardziej silna i energiczna, a polega ona na kładzeniu nacisku na wypowiedzane słowa, co bardzo podobne jest do tego, co mam miejsce w teatrze czy gdy ktoś przemawia przed wieloma ludźmi, a co określa się często jako deklamacja.”⁵⁶ Dla sztuki śpiewu jest ważna tylko mowa ekspresyjna (nie deklamacyjna, której miejsce jest w sztukach teatralnych i poezji), stąd też Bacilly skupia się „wyłącznie o najważniejszych literach alfabetu, które nadają siły śpiewanym słowom oraz o sposobie, w jaki należy je wymawiać by ów efekt osiągnąć”.⁵⁷ Sama wymowa słów to jednak w śpiewie nie wszystko, bowiem należy im nadać również siłę, którą winne posiadać. Nie można więc chwalić kogoś za to, że w odbiorze nie tracimy ani jednej sylaby z tekstu, który śpiewa. Takie śpiewanie – jak twierdzi autor omawianego traktatu – nie ma nic wspólnego z odpowiednią dla śpiewu wymową: „wydaje się, że w chwili obecnej śpiew osiągnął tak wysoki stopień doskonałości, którego nigdy dotąd nie było. Tak więc nie wystarczy tylko zwyczajnie wymawiać słowa, ale należy to czynić z odpowiednią siłą”.⁵⁸ Błędne jest zatem twierdzenie, że śpiewać należy w taki sam sposób jak mówić, chyba że mamy na myśli sposób, w jaki przemawia się przed zgromadzeniem ludzi, nie zaś jak w języku potocznym.⁵⁹ W języku potocznym pewne litery są niesłyszalne. Swoje uwagi ilustruje Bacilly przykładem: zdanie „les hommes ont un avantage par dessus les bestes en ce que...” wypowiada się w języku mówionym:

⁵⁵ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s.30.

⁵⁶ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 248.

⁵⁷ B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 249.

⁵⁸ „[...] à present qu’il semble que le chant est venu au plus haut degré de perfection qu’il puisse jamais estre, il ne suffit pas de prononcer simplement, mais avec la force nécessaire.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 250.

⁵⁹ „C’est un abus de dire qu’il faut chanter comme l’on parle, à moins que d’adjuster comme on parle en public, et non pas comme l’on parle dans le langage familier.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 250.

„les homm' ont un avantage par dessus les Best' en ce que...”. Również w czasownikach zakończonych na „er” jak np. „donner”, „parler”, gdy pojawiają się w drugiej osobie liczby pojedynczej następuje skrót, tak, że w brzmieniu jest „tu donn' à” zamiast „tu donnes à”, „tu parl' à” zamiast „tu parles à”. „Język potoczny jest czymś innym niż język w śpiewie”.⁶⁰ Ponadto jest również inna, bardzo ważna rzecz, która odróżnia zwyczajne wymamianie tekstu od jego śpiewania. W zwyczajnej mowie „nie rozróżnia się właściwie takich samych liter: jedno „r” jest takie same jak inne „r”, jedno „a” jest takie same jak inne „a”, natomiast w śpiewie, w którym jest przestrzeń dla deklamacji, jest wielka różnica między literą „m” czy „r”, a inną, z pozoru taką samą, bowiem jest to związane ze znaczeniem słowa. Litery takie trzeba odpowiednio przytrzymać lub skrócić, co sprawia, że śpiew staje się bardziej różnorodny i nie nuży swoją długością, co ma również miejsce w teatrze, gdy ktoś zamiast deklamować tekst, po prostu go recytuje. Błędy w dykcji są szczególnie rażące u śpiewaków, którzy – nad czym ubolewa Bacilly – często przekręcają i zamieniają słowa tak, że nic one nie znaczą.

Mając zatem w pamięci powyższe uwagi spójrzmy na omawiane zagadnienie z szerszej perspektywy. Uderzającym jest fakt, że na 428 stronach traktatu nie ma ani jednego przykładu muzycznego, do czego Bacilly otwarcie się przyznaje: „nie umieściłem żadnych przykładów muzycznych przy użyciu zapisu nutowego, bowiem wydaje mi się, że lepiej jest zajrzeć do wielu książek wydanych w drukarni Richtera, bowiem w nich odnaleźć można każdego rodzaju ozdobnik spotykany w śpiewie”.⁶¹ Z pewnością niejeden śpiewak stworzywszy to dzieło po raz pierwszy i zauważywszy ów „brak” zadawał sobie pytanie: „to o czym w takim razie jest ten traktat”? Skoro nie jest to podręcznik śpiewu, to czym jest? Dla nas „*Traité de la méthode*” jest niezwykle cennym, nie-muzycznym świadectwem śpiewu z epoki, dzięki któremu śpiew II poł. XVII wieku może się dla nas stać o wiele czytelniejszy w odbiorze. Po stuleciach wydawania „zapisów nutowych” pojawił się bowiem traktat, który – nie będąc podręcznikiem śpiewu – ustosunkowuje się do wielu jego „nie-muzycznych” aspektów. Powstały kilkanaście lat wcześniej traktat Jeana Milleta, „*La belle methode ou l'art de bien chanter*” (1666), w którym ukazane są włoskie rodzaje ornamentacji wokalnych zaadoptowane do francuskiej *airs de cour*, jest typowym „podręcznikiem” dla śpiewaka. Millet, jako muzyk kościelny,

⁶⁰ „Langage familier, et celui du Chant, sont bien differens.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 253.

⁶¹ „Je n'ay point mis des Exemples en notes de Musique, mais j'ay crû mieux faire en renouyant aux livres graves par Richter, dans lesquels sont marquez autant qu'on le peut tous les agrémens du Chant.” B. de Bacilly. *Avant-propos* (brak numeracji stron).

nie zamieszcza uwag o samym głosie jako aparacie wykonawczym. Szerze uwagi na ten temat znajdziemy dopiero u Bacilly'ego.⁶² Czy jednak w XVII wieku tak szerokie omawianie śpiewu mogło być należycie zrozumiane? Tego możemy się jedynie domyślać, jednak sam Bacilly miał świadomość niebezpieczeństwa. We „Wstępie” zawczasu odpowiada zarzuty, które – według niego – może wywołać treść traktatu: „Nie wątpię, że jest oczywistym, iż śpiewu nie da się nauczyć z książek, a każda wskazówka w ten sposób uczyniona jest niczym, gdy nie poprze się jej żywym przykładem. Wiem, że mówi się, iż «ten pisze o śpiewie, kto sam nie potrafi śpiewać», i że słowa takiej osoby nie są wiele warte. Wiem też, że ci, którzy mają dobry gust znają doskonale iloczasy sylab bez konieczności sięgania do jakichś reguł, które zresztą często bywają mgliste i obciążają umysł, który musi skupiać się na nutach, nie zaś na pięknie treści i ekspresji słów w arii. Wiem, że wiele zagadnień, które poruszam wzbudzi kontrowersje, a to, co nawiązuje do ogólnie przyjętych prawd jest tak oczywiste, że są one znane nawet najbardziej pospolitemu śpiewakowi, jako że można je tak łatwo odczuć, że zbędne jest jakiekolwiek ich zgłębianie czy dyskusowanie.”⁶³ Aby odpowiedzieć na te zarzuty Bacilly podkreśla, że „śpiewu nie da się nauczyć teoretycznie bez pomocy żywego wykonania”.⁶⁴ „Nie jest moim celem podawanie przykładów pasaży czy dyminucji przy użyciu notacji muzycznej [...]. Wiem jednak, że można nauczyć się unikać wielu błędów, które w śpiewie się pojawiają, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób wymawiania i iloczasy słów, i odrzucić wszystko to, co jest zbędne, co wkrada się zwłaszcza na początku nauki. Tak więc można powiedzieć, że, skoro nie dla samej praktyki, to dzieło to będzie przydatne dla teorii śpiewu.”⁶⁵

⁶² J. Stark. *Bel Canto* s. 206.

⁶³ „Je ne doute point que l'on ne dise que le Chant ne s'apprend point par les livres; que ce n'est rien de donner des preceptes si l'on ne les sçait mettre en pratique; et que tel parle du Chant qui ne le sçait pas executer, et qu'ainsi il n'en est pas pour cela plus à estimer; que ceux qui ont le Goût bon savent assez la quantité des syllabes sans Règles lesquelles sont même souvent imaginaires; Que ces Règles ne font que gêner les Esprits qui seront désormais contraints de s'attaquer à des longues et des brèves pour quitter les belles Pensées et les belles expressions lors qu'il sera question de faire des Paroles apres les Airs. Qu'enfin la plupart des choses contenuës dans ce livre sont contestables, et que s'il y a des veritez elles sont si palpables qu'elles sont connuës mesme des plus grossiers dans le Chant, et qu'elles se sentent assez bien qu'on ne puisse pas en rendre raison ny en discourir.” B. de Bacilly. *Avant-propos* (brak numeracji stron).

⁶⁴ „Chant ne s'apprend pas precisément par la doctrine si elle n'est secondée de l'execution.” B. de Bacilly. *Avant-propos* (brak numeracji stron).

⁶⁵ „N'est-ce pas mon dessein de monstrier à faire par exemple des passages et diminutions suivant les intervalles de Musique [...] Mais je sçay que l'on peut apprendre du moins à éviter mille fautes qui se pratiquent dans le Chant, particulièrement pour les prononciations et pour la quantité des paroles, et se desabuser de bien des opinions mal fondées qui se glissent tous les jours dans le commence du Chant; ainsi l'on peut dire que du moins pour

Na czym więc polega „sztuka śpiewu” w ujęciu Bacilly’ego? W ujęciu praktycznym jest to czyste intonowanie dźwięków, odpowiednie podparcie i postawienie głosu, umiejętność kadencjonowania i vibrato, odpowiednie ustawienie gardła, stosowanie akcentów, pasaży i zwolnień, oraz – ponieważ śpiew nie może się obyć bez słów – odpowiednia dykcja, wyrażanie odpowiednich uczuć oraz umiejętność rozpoznawania iloczasu sylab krótkich i długich. Rzeczy z pozoru oczywiste, jednak – jak wynika z treści „*Traité de la méthode*” – by je opanować należy wiele lat uczyć się i ćwiczyć pod okiem dobrego nauczyciela śpiewu. „Celem śpiewu jest bowiem zadowolenie słuchu, tak więc ten, kto wykonuje go w sposób staranny, może uznawać się za doskonałego śpiewaka.”⁶⁶

la Theorie du Chant cet Ouvrage pourra estre fort utile s’il ne l’est pour la Pratique”. B. de Bacilly. *Avant-propos* (brak numeracji stron).

⁶⁶ „Le chant a pour but de contenter l’oreille, et par consequent celuy qui le fait avec plus de soin, doit passer pour le meilleur chantre.” B. de Bacilly. *Traité de la méthode* s. 9.