



TEORIA I PRAKTYKA WYKONAWCZA MONODII LITURGICZNEJ W XIX WIEKU. FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS I JEGO MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT (1843)

*Rozpoczęty przed laty proces niszczenia śpiewu Kościoła katolickiego osiągnął w dzisiejszych czasach swoje apogeum, a wszystko na skutek stale wkradających się do sztuki kompozycji błędów oraz złych manier wykonawczych. Kto dziś w owych resztkach śpiewów – zniekształconych błędami kopistów i tysiącem nieuporządkowanych tradycji, a praktykowanych przez pełnych ignorancji, beztroski i pozbawionych talentu wokalnych śpiewaków – jest w stanie rozpoznać owe tak szlachetne i tak nabożne melodie z pięknych dla chrześcijaństwa czasów?¹ W taki oto sposób François-Joseph Fétis² rozpoczyna swój wydany w roku 1843 *Elementarz [śpiewu] plain-chant* (fr. *Méthode élémentaire de plain-chant*). Aby w pełni zrozumieć znaczenie tak mocno wypowiedzianych w połowie XIX w. słów należy uzmysłwić sobie dwa niezwykle ważne czynniki. Pierwszym jest trwająca co najmniej od XVI w. muzyczna kreatywność liturgiczna, która w znacznym stopniu oddaliła francuską monodię liturgiczną od propagowanego przez Stolicę Apostolską „śpiewu własnego” Kościoła katolickiego, zaś drugim – opłakany wręcz stan, w jakim znalazła się francuska muzyka religijna po wybuchu Wielkiej Rewolucji (1789). O sile i zakresie porewolucyjnego muzycznego spustoszenia, które oczywiście nie objęło wyłącznie muzyki religijnej, najdobitniej świadczyć może brak jakichkolwiek znaczących utworów muzycznych powstałych w okresie między zburzeniem Bastylli, a zakończeniem obrad Kongresu wiedeńskiego (1814 – 15). W opinii historyków panuje dość powszechne przekonanie, że od śmierci Rameau (1764) aż do premiery *Symfonii fantastycznej* (1830) Hektora Berlioz, muzyka francuska nie odnotowała znaczących dla siebie wydarzeń. W kwestii muzyki liturgicznej spustoszenie okazało się być jeszcze większe, bowiem zawirowania rewolucyjne niemal całkowicie zniszczyły kultywowaną dotąd „żywą tradycję” śpiewów liturgicznych, która – chociaż w swej stylistyce oddaliła się od modelu rzymskiego*

1 F.J. Fétis, *Méthode élémentaire de Plain-chant*, Paris 1843, Preface.

2 François-Joseph Fétis (1784 – 1871) – muzykolog, krytyk muzyczny, pedagog i kompozytor. Absolwent paryskiego konserwatorium (1800), na którym studiował pod kierunkiem m.in. u François-Adrien Boieldieu, Louis-Barthélémy Pradhe (fortepian) oraz Jean-Baptiste Rey (harmonia). Do roku 1833 działa w Paryżu jako pedagog, krytyk i animator życia muzycznego. Od roku 1821 rozpoczyna wykłady z harmonii i kontrapunktu w paryskim konserwatorium. W roku 1827 zakłada pierwsze francuskojęzyczne czasopismo muzyczne – *La Revue musicale*. W roku 1833 przenosi się na stałe do Brukseli, gdzie obejmuje stanowisko *Maître de chapelle* na dworze Leopolda I. Zostaje również mianowany dyrektorem nowo powstałego *Conservatoire Royal de Bruxelles*. Najważniejsze dzieła z zakresu teorii i historii muzyki: *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* (1823), *Biographie universelle des musiciens* (1835–44), *Méthode des méthodes de piano* (1840), *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1841), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844), *Curiosités historiques de la musique* (1850), *Antoine Stradivari, luthier célèbre* (1856), *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (1869–1876). Jego przedstawiona w roku 1844 nowatorska koncepcja teorii harmonii, której istotą było operowanie wprowadzonym przez niego pojęciem „tonalności”, jest obecnie zaliczana do najbardziej przełomowych koncepcji w dziejach teorii muzyki. Od roku 1806 czynnie uczestniczy w pracach nad rekonstrukcją muzyki liturgicznej Kościoła katolickiego. Jednym z owoców tych prac jest wydany kilkanaście lat później traktat *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843). Jako kompozytor ma w swoim dorobku opery, dzieła oratoryjne, pieśni.

– odznaczała się jednak swoistym pięknem i bogactwem. Owo muzyczne spustoszenie było efektem, którego zapewne nikt w chwili wybuchu rewolucji się nie spodziewał, bo przecież przewrót w swych początkach nie był skierowany przeciwko chrześcijaństwu. Idee przemian społecznych, które miały zrodzić nową epokę – epokę „unigenitus”, znajdowały przecież początkowo poparcie również wśród znacznej części francuskiego duchowieństwa. Niestety, rewolucja w efekcie końcowym w tragiczny sposób zwróciła się przeciwko katolicyzmowi³.

Na płaszczyźnie śpiewu kościelnego szczególnie niszczącym owocem rewolucji stało się opustoszenie, a następnie zamknięcie szkół śpiewu kościelnego i muzyki liturgicznej (fr. *Maîtrises*), które działały dotąd przy wielu katedrach i kościołach. *Uczący się w nich śpiewacy kościelni* – jak pisze Fétis – *zostali zmuszeniu do szukania zatrudnienia w teatrach*⁴. I chociaż po zakończeniu działań rewolucyjnych muzyczne szkolnictwo kościelne zaczęło się zwolna odradzać, to jednak pojawiły się nowe trudności. Odradzający się katolicyzm francuski pierwszej tercji XIX w. zwrócił się bowiem w kierunku znacząco innych priorytetów religijnych niż te, które (jako owoc XVII i XVIII w.) zastała i zburzyła rewolucja. Powszechnym problemem stał się niski poziom intelektualny francuskich duchownych. Nie może zatem dziwić fakt, że odradzające się seminaria duchowne kładły nacisk na wychowanie księży przede wszystkim „pobożnych”, nie zaś „księży uczonych”⁵. Czasy post-napoleońskie były ponadto we Francji okresem głębokiej przemiany myśli katolickiej, w której „to, co nowe” było czynnikiem o wiele istotniejszym niż nawiązywanie do modeli minionych⁶. To właśnie w takim kontekście historycznym należy rozumieć słowa Fétisa, który w roku 1843 mówi nie tylko o całkowitym zaniku tradycji śpiewaczej, ale również braku *d o b r y c h* ksiąg liturgicznych. Jakże dramatycznie brzmi postawione przez niego we wstępie pytanie: *Jako że nie ma już tradycji, potrzeba dobrych ksiąg; jednakże skąd je wziąć?*⁷

Postawione przez niego pytanie było całkowicie zasadne, bowiem trwająca ponad ćwierć wieku (1789 – 1815) przerwa w działalności przykościelnych szkół (fr. *Maîtrises*) i scholi liturgicznych pokryła się również z dokonaniem w tym czasie znaczącym przewartościowaniem zarówno wrażliwości estetycznej, jak i ukształtowaniem się nowego światopoglądu francuskiego społeczeństwa, który Fétis określa jako „nowy porządek socjalny” (fr. *nouvel ordre social*⁸). Nie może zatem dziwić fakt, że poszukujący solidnego oparcia dla określenia zasad dla odradzających się śpiewów liturgicznych autor *Méthode élémentaire* uznał powstałe przed rewolucyjną pożogą francuskie księgi liturgiczne i poświęcone *plain-chant* traktaty za mało wartościowe. Duch czasów był już bowiem zupełnie inny. I chociaż w czasach Ludwików XIV i XV powstało kilkanaście prac poświęconych różnym aspektom śpiewu liturgicznego⁹, to jednak w jego opinii nie mogły być one przydatne dla nauki śpiewu monodii liturgicznej. *Szukając w nich metody dydaktycznej* – pisze – *nie znajdziemy w nich nic przydatnego. Wszystkie traktaty wydane przed osiemnastym stuleciem bazują bowiem na solmizacji z użyciem mutacji, której autorstwo niezbyt słusznie przypisywane jest Gwidonowi z Arezzo. Metoda ta już*

3 Zob. L. Mezzadri, *Rewolucja francuska a Kościół*, Kraków 2007, s. 7.

4 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VII.

5 J.B. Duroselle, *Początki katolicyzmu społecznego we Francji (1822 – 1870)*, Warszawa 1961, s. 6.

6 Tamże, s. 7.

7 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VII.

8 Tamże.

9 Fétis wymienia cztery z nich: *Directoire du chant grégorien* (Jean Millet, 1666), *La science et la pratique du plain-chant* (Pierre-Benoît de Jumilhac, 1673), *Méthode facile pour apprendre le Plain-Chant* (Anonim z Rouen, 1699) oraz *Traité théorique et pratique du plainchant, appelé grégorien* (Léonard Poisson, 1750).

dawno nie jest stosowana i znana pozostaje jedynie muzycznym erudytom¹⁰. Dodatkowym faktem utrudniającym proces odrodzenia przerwanej tradycji stał się, w opinii Fétisa brak jednolitości w stylistyce i praktyce wykonawczej przedrewolucyjnej monodii liturgicznej, bowiem – jak pisze – *od wieków śpiewacy kościoła gallikańskiego, kierowani miłością własną, w każdym możliwym aspekcie manifestowali odmiennność ich śpiewu kościelnego od tradycji rzymskiej*¹¹. Proces ten, który rozpoczął się w wieku XVI, swoje apogeum osiągnął w wieku XVII, kiedy to nastąpiła powszechna *mania komponowania śpiewów plain-chant*¹². Ulegli jej zresztą nawet najbardziej znani kompozytorzy muzyki wielogłosowej tego czasu: Guillaume-Gabriel Nivers czy Henry Du Mont¹³. *Śpiewy te – pisze dalej Fétis – tworzone jednak najczęściej bez wystarczającej znajomości reguł tonalnych, bowiem zrodziły się one z lokalnych złych manier wykonawczych, co doprowadziło do chaosu w podstawowych dla owych śpiewów kwestiach jakimi są tony (fr. tons), czyli skale (fr. modes). Nieumiejętne operowanie zasadniczymi dźwiękami tonalnymi, wprowadzanie nieodpowiednich interwałów oraz operowaniu rytmiką wzorowaną na muzyce świeckiej było dalekie od powagi właściwej śpiewom rzymskim. Niemal każda diecezja miała swoje własne śpiewy, a już na pewno sobie tylko właściwą praktykę wykonawczą*¹⁴. Istotnie – w II poł. XVIII w. ponad 90 ze 139 francuskich diecezji miało swoje, nie zaś rzymskie, księgi liturgiczne¹⁵.

Proces formalnego odrzucenia katolicyzmu na płaszczyźnie społecznej i państwowej zakończył się w post-rewolucyjnej Francji w roku 1801, w którym między Napoleonem a papieżem Piusem VIII zostaje podpisany konkordat przywracający Kościołowi katolickiemu status legalnie działającej instytucji. Jednak to dopiero po przywracającym monarchię Kongresie wiedeńskim do otwartych już wcześniej kościołów znowu na szerszą skalę zaczęli uczęszczać wierni. Traktat *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843) wpisuje się w ten właśnie nurt odradzającego się życia religijnego się we Francji. Ze słów Fétisa dowiadujemy się, że trwającej przez niemal ćwierć wieku przerwy w tradycji śpiewów nie udało się wskrzesić, gdyby nie *kilku nielicznych śpiewaków, którzy pamiętali jeszcze dawne maniery śpiewów*¹⁶. Warto dodać, że w chwili, gdy Fétis pisał omawiany traktat, proces odradzania się muzyki kościelnej nie był we Francji procesem jeszcze zakończonym (stwierdza on, że *czynione ostatnimi czasy w tej kwestii wysiłki rodzą nadzieję powodzenia*¹⁷). Być może ma on na myśli prace, które podejmują benedyktyni z Solesmes, a może również niezwykle ważny fakt, jaki w kwestii muzyki

10 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VII. Fétis dopowiada w tym miejscu, że tego w jego czasach system solmizacyjny z użyciem tzw. „mutacji” jest w dalszym ciągu w użyciu w Italii. Zaznacza również, że jest on też wzmiankowany przez kilku autorów francuskich, którzy jednak mówią o nim w aspekcie raczej historycznym, a skupiają się na tzw. „gamie współczesnej” (fr. *gamme moderne*). Autorami tymi są m.in.: J. Millet, *Directoire du chant gregorien*, Lyon 1666; P. Benoît de Jumilhac, *La science et la pratique du Plain-chant*, Paris 1673; L. Poisson, *Traité théorique et pratique du plainchant, appelé grégorien*, Paris 1750).

11 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VI.

12 Tamże.

13 Henry Dumont jest autorem m.in. „Pięciu mszy monodycznych” (fr. *Cinq messes en plain-chant*).

14 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VI ; Fétis dodaje, że potwierdzenie tego faktu znalazł w księgach liturgicznych, z którymi miał okazję się zapoznać. Porównując księgi pochodzące z Paryża, Rouen, Orléanu, Noyon i Reims stwierdził, że ośrodki te miały całkowicie odmienne praktyki wykonawcze. Według niego diecezją stylistycznie najbardziej „wierną” Rzymowi była diecezja Cambrai.

15 D. Hiley, *Western Plainchant, A Handbook*, Oxford 1993, s. 619.

16 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VII.

17 J.w. Świadectwem pewnego ożywienia w kwestii odrodzenia śpiewów liturgicznych w I połowie XIX wieku są traktaty, m.in. Bonguyod, *Trois méthodes faciles pour apprendre le plein-chant*, Lyon 1818; J.B. Mathieu (1762 – 1847), *Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France*, Paris 1838; J.C.A. Miné (1796 – 1854), *Manuel de Plain-chant ecclésiastique romain et français à l'usage des séminaires, des communautés religieuses et de toutes les églises catholiques*, Paris 1838.

liturgicznej dokonał się za sprawą paryskiego kompozytora i organisty – Adriena de la Fage¹⁸ (†1862), który propagował nowy sposób używania organów w liturgii mszalnej i oficjum.

1. Struktura i treść traktatu

Méthode élémentaire de plain-chant Fétisa składa się z 14 paragrafów¹⁹. Ich tytuły brzmią następująco: § I. O notacji Plain-chant (*De la notation du Plain-chant*); § II. O gamie (*De la gamme*), § III. O kluczach (*Des clefs*); § IV. O interwałach między dźwiękami oznaczonymi nutami (*Des intervalles des sons représentés par des notes*); § V. O intonacji nut i solmizacji (*De l'intonation des notes et de la solmisation*); § VI. O różnych rodzajach skal diatonicznych (*Des espèces*

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

PLAIN-CHANT

A L'USAGE

DES SÉMINAIRES, DES CHANTRES ET ORGANISTES,

PAR

F. J. FÉTIS,

MAÎTRE DE CHAPELLE DE S. M. LE ROI DES BELGES,
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES.



A PARIS,

CHEZ M^{me} VEUVE CANAUX, ÉDITEUR SPÉCIAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

RUE SAINTE-APOLLINE, 15.

1843

diverses d'échelles diatoniques); § VII. O tonach w plain-chant (*Des tons du plain-chant*); § VIII. O sposobach rozpoznawania tonu w plain-chant (*De la manière de reconnaître le ton d'un plain-chant*); § IX. O transpozycji tonów w plain-chant (*De la transposition des tons du plain-chant*); § X. O zastosowaniu tonów plain-chant w tonach organowych (*De l'application des tons du plain-chant aux tons de l'orgue*); § XI. O psalmodii (*De la psalmodie*); § XII. O śpiewie [poszczególnych] części mszy (*Du chant des parties de la messe*); § XIII. O śpiewie [poszczególnych] części wieczornego, nocnego i porannego oficjum (*Du chant des parties de l'Office du soir et de la nuit, ou du matin*); § XIV. O emisji głosu i wymawianiu słów w śpiewie (*De l'émission de la voix et de la prononciation des paroles dans le chant*). Celem niniejszego artykułu jest ukazanie wyłącznie tych zagadnień, które dotyczą teorii i praktyki wykonawczej monodii liturgicznej.

Przykł. 1. François-Joseph Fétis *Méthode élémentaire de plain-chant*, strona tytułowa

2. Definicja plain-chant

Fétis wyjaśnia, że francuska nazwa „plain-chant”, czyli „śpiew kościelny”, wywodzi się od dwóch łacińskich słów: „planus” i „cantus”, które oznaczają „uroczysty śpiew” lub „śpiew, któ-

18 Adrien de la Fage (1801 – 1862), francuski kompozytor, organista i muzykolog, uczeń, a następnie asystent badacza monodii liturgicznej – Alexandra Chorona (1771 – 1834). Studiował polifonię palestrinowską u kierownika muzycznego Kaplicy Sykstyńskiej – Giuseppe Bainiego (1775 – 1844). Po powrocie do Paryża pełnił funkcję maître de chapelle w kościele Saint-Étienne-du-Mont. To właśnie w tym czasie wprowadził praktykę akompaniowania śpiewom plain-chant przez niewielkich rozmiarów organy zbudowane przez John Abbey'a (1785 – 1859) usuwając wspierający dotąd śpiew serpent. W roku 1859, La Fage rozpoczyna wydawanie czasopisma *Le plainchant*, które rok później ukazuje się jako *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*. W roku 1859 wydał traktat *Nouveau traité de plain-chant romain*.

19 W omawianym traktacie obecny jest błąd drukarski polegający na omyłkowej numeracji części paragrafów. Po paragrafie V nie następuje spodziewany paragraf VI, ale ponownie V, natomiast po paragrafie X – paragraf XII. Owo przesunięcie numeracji nie wpływa jednak ani na treść, ani na całkowitą liczbę 14 paragrafów.

ry rozbrzmiewa" (dosł.: „unoszą się”) wewnątrz świątyni²⁰. Próbując uporządkować niezwykle bogatą wielowiekową francuską tradycję monodii liturgicznej Fétis wyjaśnia pewną niezwykle istotną kwestię terminologiczną. Zaznacza bowiem, że w odniesieniu do monodii liturgicznej funkcjonowały we Francji trojakiemu typowi określenia: „śpiew gregoriański” (fr. *chant grégorien*), „śpiew rzymski” (fr. *chant romain*) oraz „śpiew paryski” (fr. *chant parisienne*). Pierwszy ze wspomnianych zwrotów – jak wyjaśnia – odnosi się przede wszystkim do tych śpiewów, których zebranie tradycja przypisała św. Grzegorzowi Wielkiemu. Dodaje jednak, że określeniem tym zwykło się również określać pewne założenia systemu tonalnego śpiewów kościelnych w znaczeniu ogólnym. Według Fétisa określenie „śpiew gregoriański” jest więc raczej zwrotem o charakterze historycznym i wydaje się nie pasować do tak bogatej francuskiej twórczości monodycznej XVII i XVIII w. Drugi z omawianych przez niego określeń, czyli „śpiew rzymski”, ma znaczenie nieco szersze. Jest to bowiem nie tylko repertuar zebrany przez świętego Grzegorza, ale również utwory skomponowane później, które są praktykowane w *officium divinum* w Rzymie²¹. Określenie „śpiew rzymski” ma zatem uwypuklić różnicę między autentycznym śpiewem Kościoła katolickiego, apostolskiego i rzymskiego, od śpiewów monastycznych i pewnych innych śpiewów lokalnych, które w mniejszym lub większym stopniu różnią się od śpiewu rzymskiego²². To zatem noszący znamiona uniwersalności repertuar Kościoła katolickiego, od którego w mniejszym lub większym stopniu różnią się śpiewy właściwe dla określonych wspólnot lokalnych (zakony, katedry, diecezje). Przykładem takiego właśnie repertuaru lokalnego jest trzeci z wymienianych przez niego śpiewów, czyli „śpiew paryski” będący owocem neogallikańskiej kreatywności liturgicznej II poł. XVII w. Konkludując swój krótki wywód w kwestii terminologii mówi Fétis o dwóch funkcjonujących rodzajach repertuaru: *wszystkie funkcjonujące obecnie we Francji śpiewy kościelne są albo śpiewem rzymskim, który od XVII wieku podlegał stałej ewolucji, albo śpiewem paryskim*²³. Wspólnym terminem, który znaczeniowo zawiera w sobie wszystkie wspomniane wyżej śpiewy, jest określenie „plain-chant”, które według Fétisa jest określeniem uniwersalnym i oznacza każdego rodzaju śpiew Kościoła zachodniego.

3. Notacja *plain-chant*

Interpretacja rytmiczna francuskiej monodii liturgicznej XVII – XIX w. jest kwestią na tyle złożoną, że nawet przy obecnym stanie badań, zadanie stworzenia uogólnionej klasyfikacji wydaje się być zadaniem niezwykle trudnym. Trudność ta jest uwarunkowana przede wszystkim wielością ówczesnych manier i praktyk wykonawczych, których świadectwem są chociażby XVII- i XVIII-wieczne traktaty muzyczne, by przywołać prace Benigne’a de Bacilly, François de La Feillée’a czy Pierre-Benoît de Jumilhaca. Przed problemem spójnego ujęcia kwestii notacji monodii liturgicznej stanął również piszący swój *Elementarz* Fétis. W kontekście treści traktatów powstałych w okresie przedrewolucyjnym jego ujęcie wydaje się być znacznym uproszczeniem²⁴.

W notacji śpiewów *plain-chant* – pisze Fétis – znajdują zastosowanie trojakiemu rodzajowi znaki graficzne: *longa* (fr. *longue*), która w księgach występowała wówczas w dwóch odmianach – z kreską skierowaną w dół po lewej lub po prawej stronie (Przykł. 2, a), *brevis* (fr. *brève*)

20 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 1.

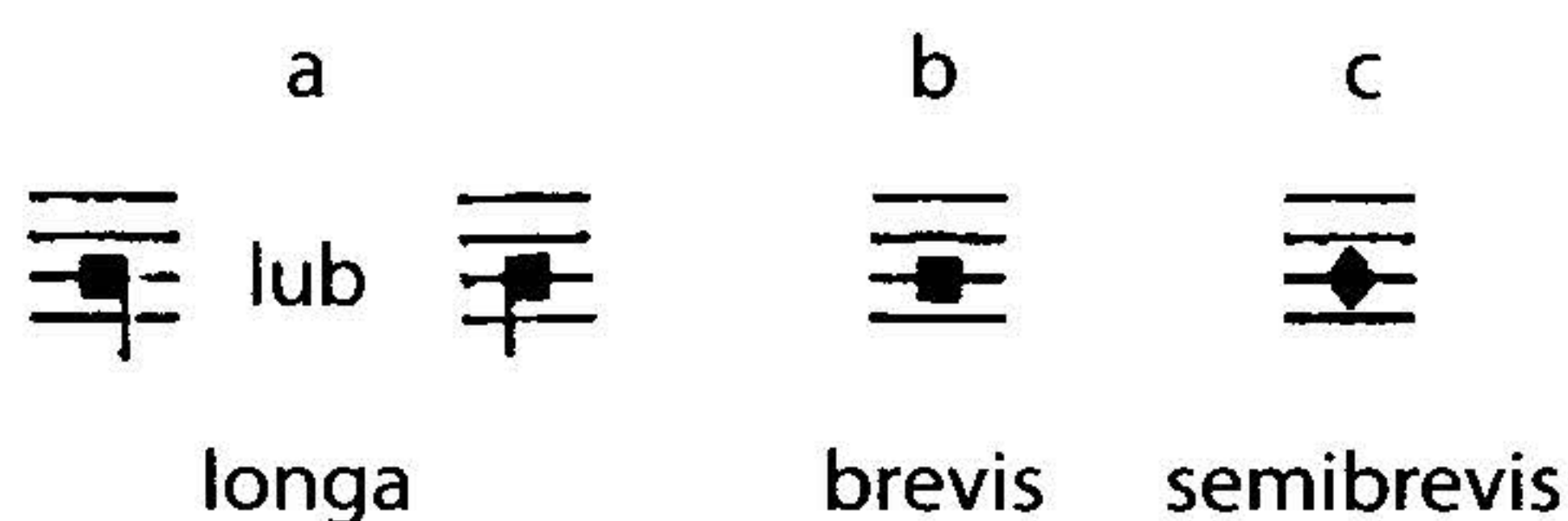
21 Tamże.

22 Tamże.

23 Tamże.

24 Zagadnieniu temu poświęciłem kilka artykułów, m.in. *Sztuka śpiewu w XVII-wiecznej Francji. Traité de la methode ou l'Art de bien chanter* (1671) Benigne’a de Bacilly, w: „Additamenta Musicologica Lublinensia” 5 (2009); *Praktyka wykonawcza Plain-chant w XVIII wieku. François de La Feillée i jego Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant* (1754), w: „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra” (3) 2012; *Interpretacja rytmiczna monodii liturgicznej w XVII wieku. Pierre-Benoît de Jumilhac i jego La science et la pratique du Plain-chant* (1673), w: „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra” (4) 2013.

mająca kształt kwadratu (Przykł. 2, b) oraz *semibrevis* (fr. *semi-brève*) mającą kształt rombu (Przykł. 2, c).



Przykł. 2. Notacja śpiewów *plain-chant*

W dawnych księgach chorałowych – pisze Fétis – *longa* występowała tylko na dźwiękach finalnych, natomiast w księgach chorałowych drukowanych we Francji od II połowy XVII wieku do końca XVIII wieku stosowano zasadniczo już tylko dwojaki rodzaj znaków graficznych: *brevis* i *semibrevis*. Takie zróżnicowanie znaków wynikało z panującej wówczas tendencji interpretacyjnej kładącej nacisk na uwypuklenie cech prozodycznych tekstu. W Italii – pisze dalej Fétis – w dalszym ciągu stosuje się *longę*, która zawsze występuje przed *semibrevis*²⁵ (Przykł. 3).



Przykł. 3.



Przykł. 4.

Autor *Méthode élémentaire de plain-chant* zwraca ponadto uwagę, że w księgach liturgicznych funkcjonowała również pewna niekonsekwencja notacyjna. W pewnych przypadkach bowiem znak graficzny mógł nie oznaczać dokładnie przypisanej mu wartości. Gdy na jedną sylabę przypadły dwie nuty, wówczas pierwsza z nich, chociaż zanotowana jak *longa*, miała wartość *brevis* (Przykł. 4). Owa swoboda wykonawcza wydaje się być echem dawnych śpiewaczych manier wykonawczych, które stały się na tyle rozpowszechnione, że stały się rodzajem „niepisanej konwencji”. Fétis podaje zresztą, że w notacji *plain-chant* istniały również i inne znaki notacyjne, które wskazywały na określony sposób wykonawczy, jednak – jak to określa – nie widzi on powodu, aby je szczegółowo omawiać, bowiem w praktyce *zaprzestano ich stosowania niemal dwieście lat temu*²⁶.

4. Tonalność *plain-chant*

W odniesieniu do systemu skal Fétis stwierdza, że *wiele traktatów dotyczących plain-chant przyjmuje za podstawę system tonalny oparty na dwunastu lub czternastu skalach*, które – jak dopowiada – *są o wiele bardziej racjonalne niż właściwy dla wszystkich ksiąg średniowiecznych system ośmiu tonów kościelnych*²⁷. Mówiąc o „dwunastu lub czternastu skalach” ma on oczywiście na myśli traktaty teoretyczne, które za podstawę systemu przyjęły reformę modalną dokonaną w połowie XVI wieku przez Heinricha Glareanusa²⁸ (*Dodekachordon*, 1547). To bowiem właśnie Glareanus, dokonawszy wnikliwej analizy systemu modalnego swoich czasów, doszedł do przekonania, że wywodzący się ze średniowiecza porządek tzw. „ośmiu skal kościelnych” domaga się uzupełnienia o dodatkowe cztery. Zaproponowany przez niego

25 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 2.

26 Tamże, s. 1.

27 Tamże, s. VII.

28 Fétis bez wątplenia znał koncepcję Glareanusa (wspomina o nim na s. 28 swego traktatu).

układ był w swym koncepcyjnym zamyśle układem opartym na 7 gatunkach oktawowych zbudowanych na każdym z kolejnych stopni systemu dźwiękowego, czyli na D, E, F, G, A, B, C (w systemie ośmiu skal były to tylko cztery dźwięki: D, E, F, G), które to oktawy następnie zostały przez niego podzielone na dwa sposoby: harmoniczny (dla skal autentycznych) i arytmetyczny (dla skal plagalnych). Z owej liczby 14 skal różnych skal usunął jednak Glareanus dwie (jedną autentyczną, zwaną przez niego *hypereolską* i odpowiadającą jej plagalną, którą określił jako *hyperfrygijską*), a to ze względu na fakt, że w wyniku obu typów podziału oktawy B-B nie tworzyły się interwały kwinty i kwarty uznawane przez tradycje teoretyczno-muzyczną za konsonansowe i „skalotwórcze”. W obu przypadkach efektem podziału oktawy był tryton. Z tego właśnie powodu ostateczna liczba opisanych przez niego skal liczyła więc 6 autentycznych i tyleż samo plagalnych. Według Fétisa ów „bardziej odpowiedni” porządek modalny nie może być jednakże w praktyce liturgicznej w pełni wykorzystany ze względu na obecny w niemal wszystkich wydaniach graduału i antyfonarza układ ośmiu tonów. Postuluje zatem, aby mimo wszystko trzymać się średniowiecznego porządku, bowiem *podział na osiem tonów jest jedynym, który pozostaje w zgodzie z księgami liturgicznymi używanymi przez scholę*²⁹.

Wydaje się jednak, że zachowawcza opinia Fétisa na temat samej liczby skal modalnych monodii liturgicznej jest implikowana raczej niewykonalnością zadania, jakim byłaby „reforma” powszechnie funkcjonujących ksiąg liturgicznych, niż prawdziwym szacunkiem dla wielowiekowej tradycji liturgicznej. Był on zapewne świadomy niemożliwości tak daleko idących zmian w układzie tonalnym niezwykle bogatego repertuaru. Mimo to, w zaprezentowanym przez niego opisie systemu modalnego *plain-chant*, dostrzec można dwojakiego rodzaju tendencje reformatorskie. Jego ujęcie systemu jest bowiem w pewnych aspektach nawiązaniem do pomysłów podejmowanych już w XVI, zaś w innych – pozostaje pod bardzo silnym wpływem współczesnej mu, „nieliturgicznej” teorii muzyki. Jednym z najbardziej czytelnych przykładów przywołania zakorzenionych w starożytności idei renesansowych jest rozpatrywanie monodycznej skali diatonicznej jako układu siedmiu gatunków oktawowych. Taką koncepcję zaprezentował przecież w sposób świadomy w roku 1547 Glareanus. Trzy stulecia później Fétis mówi bowiem o „gatunkach” skal diatonicznych (fr. *des espèces diverses d'échelles diatoniques*), które posiadają właściwe dla siebie układy tonów i półtonów (Przykł. 5). Owe różne „gatunki” – pisze dalej Fétis – *są źródłem całej różnorodności tonów, czyli skal plain-chant*³⁰.

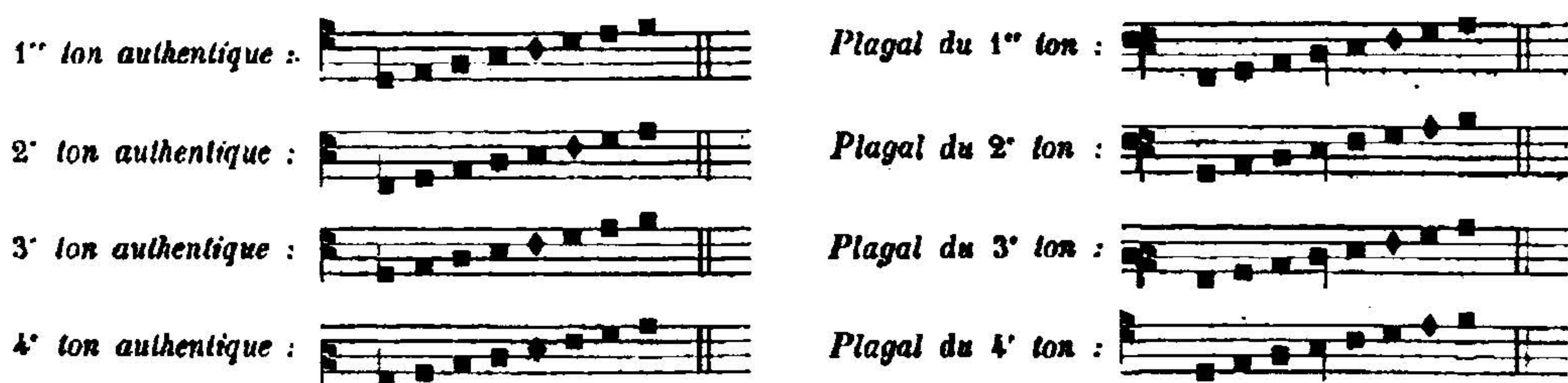


Przykł. 5. „Różne gatunki skal diatonicznych” (fr. *espèces diverses d'échelles diatoniques*) według Fétisa

29 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. VIII.

30 Tamże, s. 12.

Najbardziej czytelnym przykładem drugiego typu implikacji, czyli wpływu współczesnej Fétisowi teorii muzyki jest stosowana przez niego nomenklatura. Wyjaśniając bowiem sposób, w jaki owe siedem „gatunków” odnosi się do porządku ośmiu skal kościelnych, stosuje zamiennie dwa całkowicie różne od siebie terminy: „dźwięk finalny” (fr. *finale*, z łac. *finalis*) i „tonika” (fr. *tonique*). Termin pierwszy, od wieków stosowany w teorii monodii liturgicznej jest przez niego traktowany zamiennie z wprowadzonym w roku 1722 przez Rameau w teorii muzyki wielogłosowej terminem „nuta toniczna” (fr. *note tonique*)³¹. W owych czterech tonach autentycznych – pisze Fétis – tonika, czyli pierwszy dźwięk tonu, jest zarazem dźwiękiem finalnym czyli nutą spoczynkową³² (Przykł. 6). W roku 1844 w swoim *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie* stosował ten termin w odniesieniu do teorii muzyki w ogólności: właściwości pierwszego dźwięku skali oraz jego wyjątkowość pod względem harmonicznym sprawiają, że określamy go jako „tonika” (fr. *tonique*)³³.



Przykł. 6. Układ tonów plain-chant według Fétisa.
Longa (≡≡≡) oznacza dźwięk finalny (zwany przez niego również „toniką”),
zaś brevis (≡) – dominantę.

Operowanie nową dla monodii liturgicznej terminologią, nie wydaje się jednak wynikać z nieznamość zagadnienia (Fétis jest przecież autorem szeregu prac z zakresu teorii i historii muzyki), ale raczej z nowatorskiego podejścia do samej idei systemu tonalnego, której – jak się słusznie dziś przyjmuje – był on znaczącym reformatorem. Data wydania *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843) zbiega się przecież niemalże z wydaniem przełomowego dzieła z zakresu teorii harmonii jakim był wspomniany wyżej *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie* (Całościowy traktat o teorii i praktyce harmonii, 1844), w którym Fétis, badając wnikliwie relacje zachodzące między dźwiękami w ramach skali, dopracował się fundamentalnego dla XIX-wiecznej teorii muzyki pojęcia „tonalności” (fr. *tonalité*)³⁴. Przypisać jednak trzeba, że nieco dziwnie brzmią słowa tak zasłużonego badacza i muzykologa, który w *Méthode élémentaire de plain-chant* wypowiada się następująco: cztery tony [autentyczne] są bardzo ściśle powiązane z pewnymi skalami starożytnej Grecji, bowiem skala pierwsza w sposób ścisły odpowiada starożytnej skali doryckiej, skala druga – frygijskiej, trzecia – lidyjskiej, zaś ostatnia – mixolidyjskiej³⁵. Ton drugi odpowiada starogreckiej skali hypodoryckiej; ton czwarty

31 Więcej na temat „nuty tonicznej” zob. M. Aleksandrowicz, Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. *Traité de l’harmonie* (1722). *Nouveau système de musique théorique* (1726), Lublin 2014, s. 86 nn.

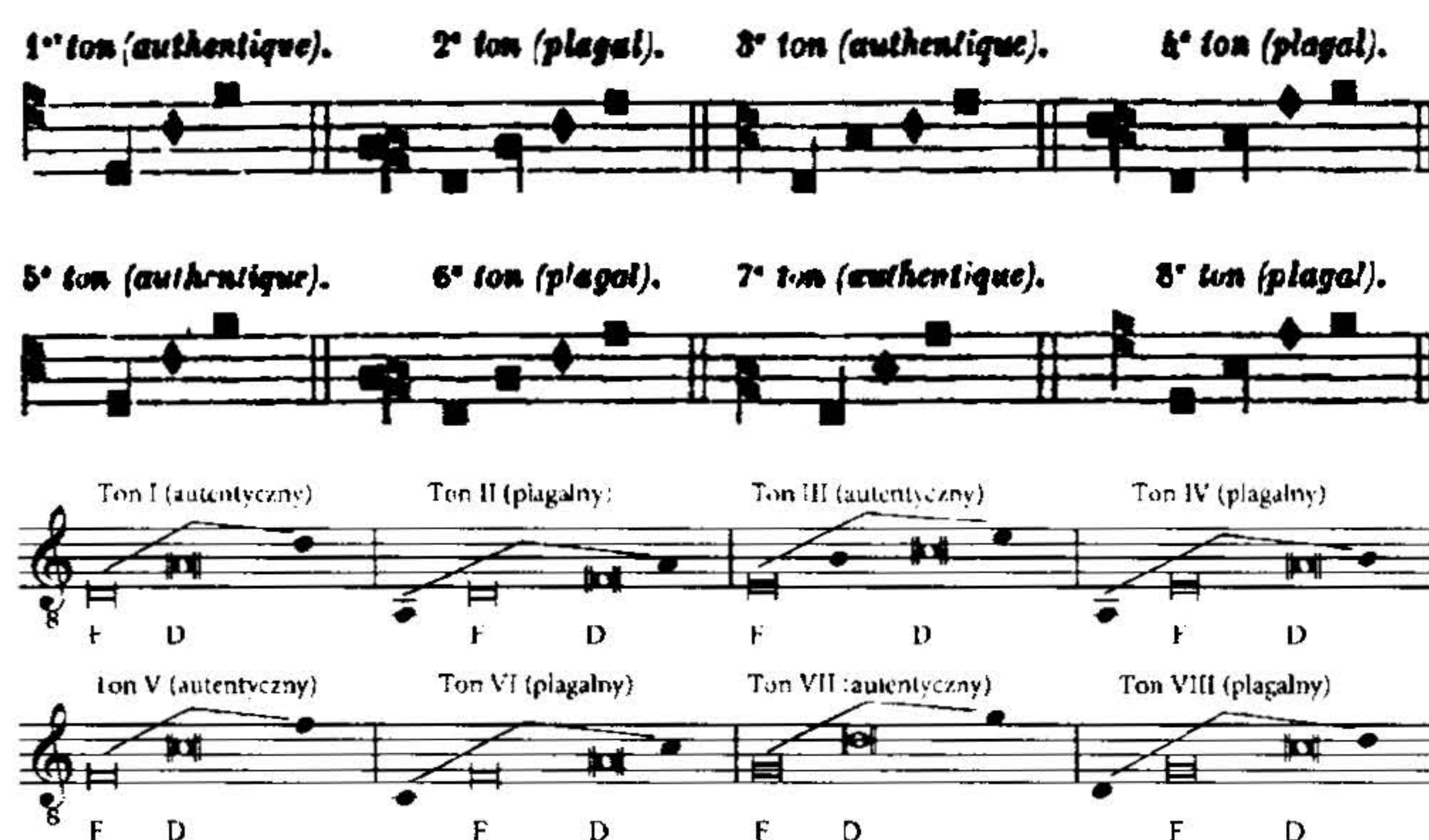
32 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 14 (Dans ces quatre tons authentique, la tonique, ou première note du ton, est aussi la finale ou note de repos). Podobna sytuacja ma miejsce na s. 15.

33 Tenże, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, Paris 1844, s. 15.

34 C. Dahlhaus, *La tonalité harmonique: étude des origines*, Editions Mardaga, 1993, s. 9.

35 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 15 (L’analogie de ces quatre tons avec quelques-uns des modes de l’ancienne musique grecque est sensible, car le premier répond exactement au mode dorien ancien; le second, au mode phrygien; le troisième au lydien, et le dernier au mixolydien).

– skali hypofrygijskiej, ton szósty – skali hypolidyjskiej, zaś ósmy skali hypomixolidyjskiej³⁶. Wiadomo przecież, że w kwestii terminologicznej nie istniało bezpośrednie powiązanie między teorią starożytnej Grecji a teorią wczesnochrześcijańską, i chociaż praktyka określania pewnych modusów nazwami nawiązującymi do teorii starożytnej Grecji („dorycki”, „frygijski”, itd.) pojawiła się już w IX wieku, to jednak przez cały okres średniowiecza i renesansu zasadniczo unikano tego nazewnictwa określając modusy jedynie ich numerami (od I do VIII)³⁷. Nazwy te, jako rodzaj swoistej „stylizacji”, weszły na stałe do teorii muzyki dopiero za sprawą zainspirowanego kulturą antyczną Gaffuriusa (*Practica musicae*, 1496), a następnie Glareanusa (*Dodekachordon*, 1547). Teoretycy XVI w. mieli jednak świadomość braku jakiegokolwiek powiązania owych nazw z faktyczną teorią starożytną, czego potwierdzeniem mogą być chociażby słowa Zarlina: *nie ma żadnego znaczenia ile faktycznie skal stosowano w starożytności, bowiem starożytne skale nie mają nic wspólnego z dzisiejszymi, a jeśli już – to jest to związek bardzo nikły. Sposób, w jaki my praktykujemy skale jest całkowicie odmienny od starożytnego*³⁸. Układ ośmiu tonów zestawia Fétis w sposób ukazany na Przykł. 7.



Przykł. 7. Układ tonów plain-chant według Fétisa³⁹.
Longa (☐) oznacza dźwięk finalny (zwany przez niego również „toniką”),
 zaś *brevis* (◼) – dominantę.

W kwestii liczby i układu dźwięków modalnych dla poszczególnych modusów pozostaje zatem Fétis wierny wielowiekowemu modelowi właściwemu dla monodii Kościoła katolickiego. Interesująca jest natomiast inna podawana przez niego klasyfikacja. Píše on bowiem, że tony *plain-chant* mogą być „regularne” (fr. *réguliers*) lub „nieregularne” (fr. *irréguliers*), „doskonałe” (fr. *parfaits*) lub „niedoskonałe” (fr. *imparfaits*) oraz „nadkompletne” (fr. *sura-bondants*) lub „mieszane” (fr. *mixtes*). Według niego o tonie „regularnym”, czyli „doskonałym” można mówić wówczas, gdy melodia danego śpiewu wykorzystuje wszystkie dźwięki właściwe dla danego modusu nie przekraczając jednakże owej ambitusu oktawy, w którym zawiera się ów modus. Ton jest natomiast „nieregularny” czyli „niedoskonały”, gdy melodia

36 Tamże, s. 16 (Le deuxième ton répond au mode hypodorien de la musique des Grecs; le quatrième au mode hypophrygien, le sixième au mode hypolydien, enfin le huitième au mode hypomixolydien).

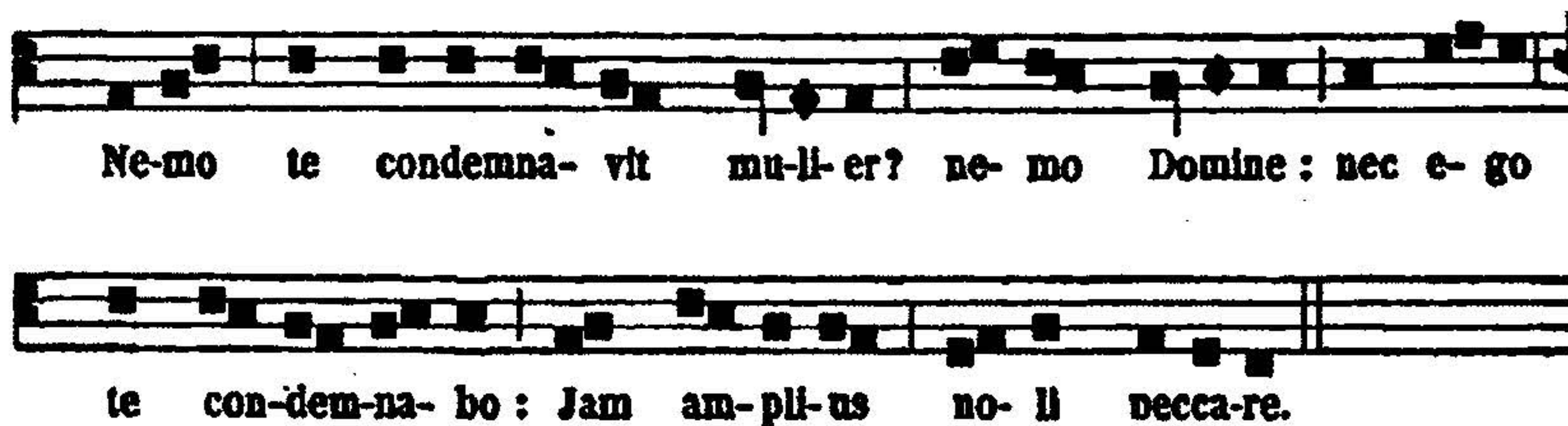
37 Zob. C.V. Palisca, Introduction, w: „Zarlino on modes: Part IV of Le Istitutioni harmoniche 1558”, Yale University 1983, s. ix.

38 G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venice 1558, s. 309 (ne possono esser meno, siano poi stati quanti si vogliano li Modi antichi: percioche nulla, o poco fanno più al nostro proposito; massimamente, perche hora li usiamo [...] in un'altra maniera molto diferente dalla antica).

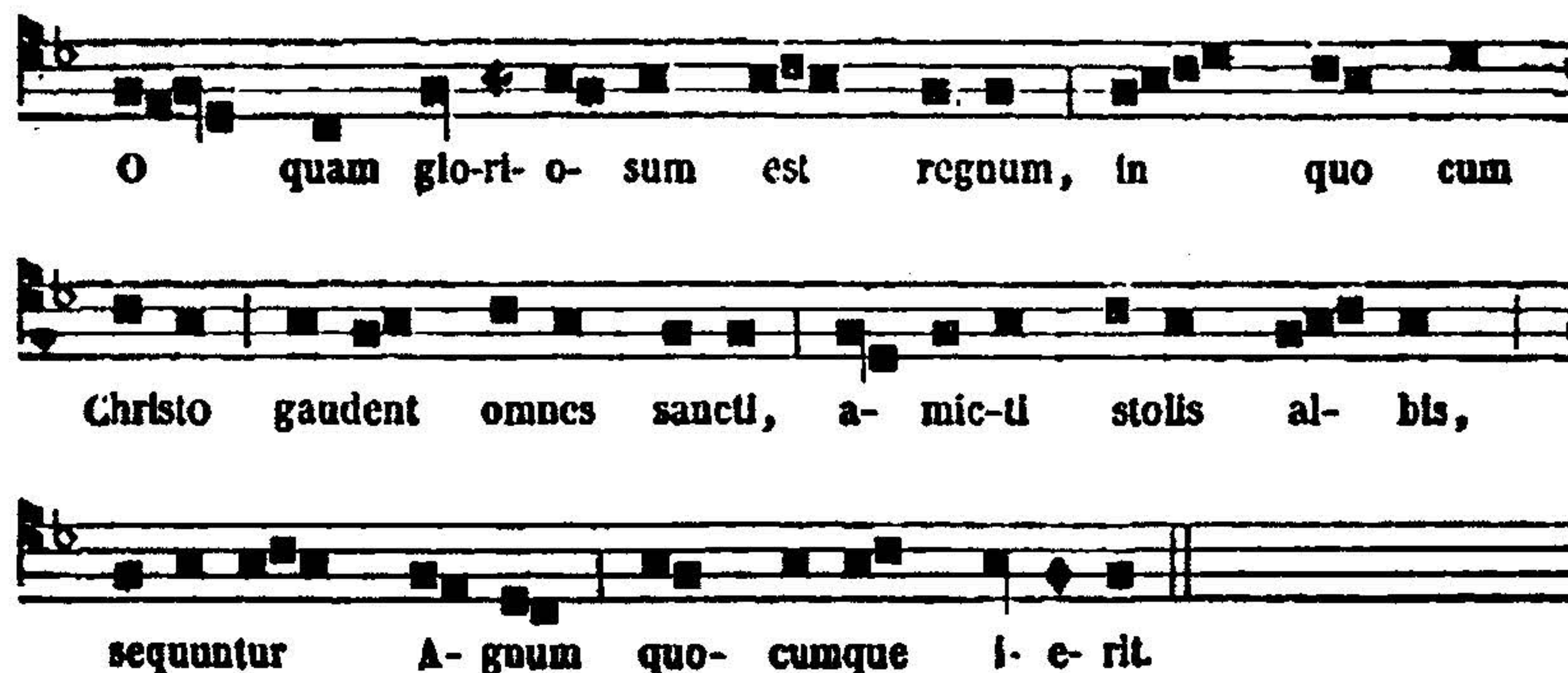
39 Na tym przykładzie obecny jest błąd drukarski – w tonie II (plagalnym) klucz z grupy „f” został omyłkowo umieszczony na drugiej linii od dołu, nie zaś na trzeciej. Na umieszczonej w niniejszym artykule transkrypcji błąd ten poprawiono.

nie wykorzystuje wszystkich dźwięków owej oktawy. O tonie „nadkompletnym” mówi Fétis wówczas, gdy ambitus melodii przekracza interwał oktawy i osiąga co najmniej interwał nony. Tego typu melodiami – jak podaje – są zazwyczaj melodie hymnów. O tonie „mieszanym” mówi zaś wówczas, gdy melodia ma taki charakter, że tworzące ją dźwięki należą po części do ambitus skali autentycznej, a po części do skali plagalnej. Przykłady podawanych przez Fétisa melodii zawiera Przykł. 8.

a) Antyfona *Nemo te condemnavit*



b) Antyfona *O quam gloriosum*



c) Hymn *Pange lingua*



Przykł. 8. (a) Melodia „regularna” czyli „doskonała” (Ton 3, Antyfona *Nemo te condemnavit* z Magnificat przeznaczonego na sobotę trzeciego tygodnia Wielkiego Postu); (b) melodia „nie-regularna” czyli „niedoskonała” (Ton 6, Antyfona *O quam gloriosum* z nieszpórów do wszystkich świętych); melodia (c) „nadkompletna” (Ton 1, Wielkopiątkowy hymn *Pange lingua*).

d) Sekwencja wielkanocna *Victimae paschali laudes*

Victi-mæ Pascha-li laudes immolent christi- a- ni. Agnus re-
 demit o- ves : Christus in-no-cens Pa-tri re-con-ci- li- a- vit pec-ca-
 to-res. Mors et vi- ta, du-el- lo con-lli-xe-re mi-ran-do : dux
 vi-læ, mortu-us regnat vi-vus. Dic nobis Ma-ri- a, quid
 vi-dis- ti in vi- a? Sepulchrum Christi vi-ven- tis : et glo- ri-
 am vi- di re-sur-gen- tis. An-ge- li- cos tes- tes, su-da- ri- um
 et vestes. Surre- xit Christus spes me- a : præ-ce-det vos in
 Ga- li- læ- am. Scimus Christum sur-re- xis- se à mor- tu- is
 ve- rè : tu no-bis victor Rex mi-se-re-re. A- men, Al-le- lu- ia.

Przykł. 8. (d) melodia „mieszana” (Ton 1 i 2, Sekwencja wielkanocna *Victimae paschali laudes*)

5. Identyfikacja modalna śpiewów *plain-chant*

Podawany w *Méthode élémentaire de plain-chant* sposób identyfikacji modalnej melodii nie odbiega od powszechnie przyjętego w teorii monodii liturgicznej. Aby rozpoznać ton, w którym utrzymany jest dany śpiew – pisze Fétis – *należy w pierwszej kolejności odnaleźć finalis, którym jest zawsze ostatni dźwięk, bowiem nuta, od której rozpoczyna się dany śpiew, na nic nie wskazuje*⁴⁰. Owych dźwięków finalnych jest rzecz jasna tylko cztery, bowiem przyporządkowane sobie tony autentyczny i plagalny (I i II, III i IV, V i VI oraz VII i VIII) mają ów dźwięk identyczny. Po identyfikacji dźwięku finalnego pozostaje jedynie określenie czy dana melodia utrzymana jest w tonie autentycznym czy plagalnym, co możliwe jest poprzez odnalezienie dźwięku dominanty. Wyznaczenie owych dwóch najważniejszych dźwięków pozwala również na określenie, czy daną melodię można uznać za „regularną”, „nieregularną”, „doskonałą”, „niedoskonałą”, „nadkompletną” lub „mieszaną”.

40 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 26.

Fétis zwraca uwagę jednak, że znaczne trudności pojawić się mogą przy identyfikacji śpiewów zawartych w niektórych księgach liturgicznych stosowanych w pewnych kościołach i zgromadzeniach zakonnych, bowiem niektóre z nich, dla wygody śpiewaków, zostały przetransponowane w górę lub w dół. Ton pierwszy (finalis: *re*, dominanta: *la*) – jak pisze – mógł być przetransponowany o kwintę w górę (finalis: *la*, dominanta: *mi*), jednak dla zachowania zgodności układu tonów i półtonów należało wówczas przy szóstym stopniu skali umieścić krzyżyk. Ton drugi (finalis: *re*, dominanta: *fa*) zwykle się transponować o kwartę w górę (finalis: *sol*, dominanta: *b*). Tony trzeci i czwarty – pisze Fétis – nie ulegały transpozycji. Ton piąty (finalis: *fa*, dominanta: *ut*) transponowano o kwartę w dół (finalis: *ut*, dominanta: *sol*). Ton szósty (finalis: *fa*, dominanta: *la*) transponowano również o kwartę w dół (finalis: *ut*, dominanta: *mi*). Ostatnie dwa tony: siódmy i ósmy nie ulegały transpozycji. Fétis zaznacza, że trudności w rozpoznawaniu transpozycji nie nastęrcza przetransponowany ton drugi (finalis: *sol*), piąty (finalis: *ut*) i szósty (finalis: *ut*) bowiem tego typu układ nie pokrywał się z żadną z ośmiu skal w układzie wyjściowym (skal nietransponowanych). Transpozycja oczywiście nie zawsze musiała oznaczać przepisanie samych dźwięków o określony interwał w górę lub w dół. W pewnych przypadkach, jak pisze Fétis, wystarczyło tylko zmienić położenie klucza (Przykł. 9).

Przykł. 9. *Communio Fili, quid fecisti* w układzie wyjściowym (wg *Liber usualis*, zawiera umieszczony przy szóstym stopniu skali bemol) oraz zamieszczona przez Fétisa transpozycja z wykorzystaniem zmiany położenia klucza (półton między piątym a szóstym stopniem skali wynika z układu dźwięków diatonicznych, stąd też nie ma konieczności stosowania bemola).

6. Zgodność tonalna śpiewów *plain-chant* i organów (*Alternatim praxis*)

W przypadku utrwalonej wielowiekową tradycją praktyki *alternatim* (naprzemienne wykonywanie odcinków monodycznych i improwizowanych lub granych z nut ogni organowych) najistotniejszym problemem wykonawczym było odpowiednie „zestrojenie” ze sobą odcinków monodycznych i polifonicznych. Śpiew *plain-chant* rządził się przecież swoim własnym tradycyjnym opartym na ośmiu skalach modalnych porządkiem, zaś organista trzymał się znacznie późniejszych, bo wielogłosowych zasad tonalnych wypracowanych w XVII i XVIII w. Pierwszą omawianą przez Fétisa kwestią dotyczącą zgodności tonalnej śpiewów *plain-chant* i gry organowej jest bezwzględna wysokość brzmienia organów. Swoją wywód rozpoczyna od zwięzłego szkicu historycznego. *Organy* – pisze – *były niekiedy strojone niżej niż ton orkiestrowy* (fr. *ton d'orchestre*). *Były zresztą niegdyś kilka różnych sposobów intonacji. Najstarszą była intonacja określana jako „organy lombardzkie” stosowana powszechnie w Italii, Hiszpanii i Portugalii, według której instrument był nastrojony o tercję minorową niżej niż intonacja według tonu oktawy środkowej. Drugim sposobem intonacji był ten, który określano jako „organy rzymskie”. Był to strój według proporcji kanonicznych w oparciu o długość piszczałki 32-, 16- lub 8-stopowej odpowiadającej [zależnie od ilości głosów, czyli wielkości instrumentu] najniż-*

szemu dźwiękowi ut. To właśnie z tego sposobu intonacji, dość powszechnie praktykowanej, wykształciło się to, co określamy jako „ton organowy” (fr. *ton d'orgue*) – dla odróżnienia od wyższego o mniej więcej pół tonu „tonu orkiestrowego”⁴¹. W czasach Fétisa organmistrzowie już od ponad 50 lat dokonywali zmian w tradycyjnym, wywodzącym się z XVII i XVIII w. sposobie intonacji nowobudowanych i remontowanych instrumentów: ostatnimi laty organmistrzowie wprowadzili „ton orkiestrowy”, w efekcie czego „ton organowy” wyszedł z użycia⁴². Istotnie, w latach 30-tych XIX w. we Francji wysokość bezwzględna dźwięku a¹ nie była ostatecznie ustalona i wahała się w zakresie od 435 do 443 drgań na sekundę⁴³. W kontekście nowych rozwiązań konstrukcyjnych organów pojawił się więc problem zestawienia wielowiekowej praktyki *alternatim* z nową stylistyką czasów współczesnych, której świadectwem są chociażby nowatorskie pomysły wspomnianego wyżej Adriena de la Fage (†1862) propagującego nowy sposób używania organów w liturgii mszalnej i oficjum. Przed rokiem 1789 esencją francuskiej muzyki liturgicznej była praktyka *alternatim*, czyli przeplatanie fragmentów organowych z monodycznymi (*plain-chant*). Odcinki śpiewane mogły być ponadto niekiedy – zgodnie z sięgającą renesansu tradycją – dwojone w unisonie lub dolnej oktawie przez instrument melodyczny, np. serpent lub dulcjan. W muzyce XVII i XVIII w. organy natomiast nigdy nie grały w tym samym czasie, gdy śpiewała schola, ale ów śpiew przeplatały. Adrien de La Fage, w roku 1829, zalecił usunięcie wspierającego scholę instrumentu melodycznego i wprowadzenie nowej wówczas praktyki organowego akompaniowania śpiewom *plain-chant*⁴⁴ w ścisłym tego słowa znaczeniu. Gra organowa już nie przeplatała się ze śpiewem scholii ale towarzyszyła mu i go wspierała (był to rodzaj akordowego „harmonizowania” melodii monodycznej). Praktyka ta, jak podaje w roku 1837 paryska gazeta *Agenda musicale*, przyjęła się dość szybko w wielu kościołach⁴⁵.

„W dawniejszych czasach” (jak to określa Fétis) organista był zmuszony do dostosowania się do tonalności narzucanej przez system „tonów kościelnych” *plain-chant*. Musiał zatem przestrzegać zasad, które gwarantowały względną zgodność tonalną jego gry i odcinków wykonywanych monodycznie. Wykonywane przez niego odcinki – pisze Fétis – *nie zawierały modulacji i były zbliżone w stylu do tego, czym operowali ówcześni kompozytorzy mszy i motetów. Mogli oni jedynie dodawać pewnego rodzaju ozdobniki. Uszy ówczesnych słuchaczy były jednakże do owej tonalności i wynikających z niej współbrzmień przyzwyczajone, tak więc muzyki, w której nie ma modulacji, nie postrzegano jako monotonna. Nie raziły również pewnego typu kadencje*⁴⁶. Konsekwencją konieczności zachowania zgodności tonalnej między śpiewem scholi a grą organisty – pisze Fétis – *stał się fakt, że zaprzestano stosowania pewnych skal. Strojący instrument organmistrzowie, wiedząc, że pewne akordy nie będą stosowane w praktyce, pomijali [w procesie strojenia możliwie najczystiej brzmiących interwałów] wszystkie te dźwięki, których w grze i tak by nie używano. Poprzez to wszystkie [systemowe] niedoskonałe współbrzmienia wykorzystujące owe dźwięki zostały wyeliminowane. Dzięki temu wszystkie dźwięki, które znajdowały pokrycie ze skalami plain-chant, były nastrojone idealnie czysto. To właśnie z tego powodu większość kompozycji późniejszych, które operują dużą ilością bemoli lub krzyżyków, nie sposób wykonać na starych organach, na których modulacja była*

41 Tamże, s. 29 – 30.

42 Tamże, s. 30.

43 B. Haynes, *A history of performing pitch: the story of „A”*, s. 346.

44 J. Quitin, *La musique à Liege entre deux revolutions (1789 – 1830)*, Editions Mardaga 1997, s. 193; zob. też: O.C. Ochse, *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*, Indiana University Press 2000, s. 132; Praktykę tę można by określić jako swoiste „harmonizowanie” melodii plain-chant w sposób zbliżony do protestanckich chorałów. Zagadnieniu temu Adrien de La Fage poświęcił traktat *Routiné pour accompagner le Plain-chant* (1838).

45 Ochse, *Organists and Organ Playing*, s. 132.

46 Fétis, *Méthode élémentaire*, s. 30.

w pewien sposób zakazana⁴⁷. Odnosząc się do czasów sobie współczesnych stwierdza Fétis, że zaczęto podejmować coraz to śmielsze próby używania organów w sposób wykorzystujący możliwości modulacyjne wynikające z zastosowania stroju równomiernie temperowanego. Nie dziwi zatem stwierdzenie, że wypracowane w XVII i XVIII w. reguły „nie znajdują już zastosowania”. *Nowe reguły dotyczące sposobu gry i zastosowania modulacji winny zatem niejako łączyć dwa rodzaje tonalności [czyli dawniejszą i nowoczesną]. Nie należy jednakże niszczyć powagi śpiewu nazbyt częstą chromatyką*⁴⁸.

Mówiąc o nowych zasadach gry organowej w czasie liturgii mszalnej i *officium divinum* wychodzi Fétis od omówienia kwestii dostosowania pod względem wysokości brzmienia odcinków monodycznych i organowych. Ma on na myśli odpowiednią transpozycję skal modalnych, którą w jego czasach praktykowano już nie tylko ze względu na wygodę intonacyjną śpiewaków. Oryginalną skalę, w której została zapisana określona melodia *plain-chant*, transponowano bowiem o cały ton w górę lub w dół w sposób, którego praktyki wykonawcze XVII i XVIII wieku nie znały. Fétis podkreśla, że nie chodzi tu o transpozycję polegającą na zmianie zapisu (ten typ transpozycji omówiliśmy wyżej w paragrafie V zatytułowanym „Identyfikacja modalna śpiewów *plain-chant*”), ale o praktyce transpozycji rozumianej w sposób właściwy dla XIX wieku. Dla przykładu – pisze Fétis – w Paryżu większość śpiewów zapisanych w pierwszym tonie zwykło się wykonywać o sekundę, lub nawet tercję, niżej, czyli to, co zapisano w *d-moll* (fr. *ré mineur*) wykonuje się w *c-moll* (fr. *ut mineur*) lub nawet w *h-moll* (fr. *si mineur*); [...] sposoby takich właśnie transpozycji mnożą się w nieskończoność⁴⁹. Pomijając wyjątki właściwe dla praktyk lokalnych (a takim właśnie bastionem odrębności był m.in. Paryż), Fétis zamieszcza zestawienie ilustrujące najbardziej rozpowszechniony sposób „transponowania” skal modalnych. Z jego słów wynika, że ton pierwszy organiści wykonywali w *d-moll*, ton drugi – w *d-moll* lub *g-moll*, ton trzeci w *a-moll*, jednak z *finalis* na dźwięku *mi* oraz z użyciem dźwięku *sol* (nie zaś z podwyższonym stopniem VII, czyli *sol#*), ton czwarty – w *e-moll*, ton piąty – w *F-dur* lub w *C-dur*, ton szósty – w *F-dur*, ton siódmy i ósmy – w *G-dur*.

Treść omawianego traktatu wskazuje jednoznacznie, że francuska praktyka *plain-chant* była w tym czasie niezwykle silnie implikowana ówczesną teorią muzyki „świeckiej”. Autor *Méthode élémentaire* miał oczywiście świadomość wielowiekowej tradycji tradycyjnego układu skal kościelnych, bowiem w omawianym traktacie podaje przecież, że właściwości modalne każdej ze skal są wyznaczane przez trzy czynniki: układ dźwięków w ramach oktawy, *finalis* i *dominantę*. Przypomina on też czytelnikowi, że tradycyjną podstawą wyznaczania skal jest układ tonów i półtonów zawartych w ramach tworzących razem oktawę interwałów kwarty i kwinty (Przykład 10). Kwarta umieszczona na górze oznaczała przecież ton autentyczny (fr. *authentique*), zaś umieszczona na dole – ton plagalny (fr. *plagal*). Z drugiej jednak strony przyznaje, że skal powinno być nie osiem, ale siedem, bowiem tyle właśnie jest stopni w ramach oktawy. Stosowanie praktyk wykonawczych melodii monodycznych na sposób właściwy dla systemu *dur-moll* wydaje się więc dla niego oczywistością. Potwierdzeniem właściwej dla owych czasów niejednorodności w traktowaniu przez organistów monodii liturgicznej pod względem tonalnym są opublikowane od połowy XIX w. podręczniki „akompaniamentu gregoriańskiego”, by przywołać chociażby prace François Auguste Gevaerta (*Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner: suivie de nombreux exemples*, 1856), zbiorowy podręcznik pod redakcją Louisa Niedermeyera, J. d'Ortigue, W. Goodricha i E. Gigouta (*Gregorian accompaniment, a theoretical and practical treatise upon the accompaniment of plainsong*, 1856),

47 Tamże.

48 Tamże.

49 Tamże.

czy traktat Jacques-Nicolas Lemmensa (*Traité du chant grégorien, sa mélodie, son rythme, son harmonisation*, 1886.)



Przykł. 10. Podawany przez Fétisa układ tonów i półtonów w ramach kwinty i kwarty właściwy dla skali doryckiej (autentyczna) i hypodoryckiej (plagalna)

7. Praktyka wykonawcza *plain-chant*

Fétis nie zamieszcza szczegółowych wskazówek dotyczących woklanego wykonawstwa monodii liturgicznej. Poświęcony tej kwestii ostatni z paragrafów jego traktatu (§ XIV. *De l'émission de la voix et de la prononciation des paroles dans le chant*) zawiera zwięzłe uwagi dotyczące emisji głosu i wymawiania słów w czasie śpiewu. Sposób emisji głosu – pisze Fétis – musi być dostosowany do znacznej przestrzeni wnętrza świątyni, w której ma rozbrzmiewać. Śpiew winien być zatem silny w brzmieniu i niespieszny (fr. *se faire d'une manière puissante et soutenue*). Śpiewak winien również realizować oznaczone w księgach liturgicznych cezury, zwłaszcza miejsca spoczynkowe po określonych słowach oraz krótkie zatrzymania niezbędne dla zaczerpnięcia oddechu w dłuższych frazach. Usta w czasie śpiewu winny być w sposób naturalny otwarte na tyle szeroko, aby wydobywający się z nich dźwięk był donośny, a zarazem pozbawiony wszelkiej sztuczności i wysiłku w intonacji. Dźwięk nie może być też ani gardłowy, ani nosowy, ale – przy odpowiednim ustawieniu krtani – wydobywany w sposób naturalny. Czynnikiem niezwykle pomagającym w dobrej emisji jest według Fétisa odpowiednia czytelna dykcja. Dla nabrania dobrych nawyków proponuje on początkującym śpiewakom ćwiczenie wyłącznie tych śpiewów z antyfonarza i graduálu, w których dominującym jest tok sylabiczny. Na etapie nabierania dobrych nawyków wokalnych zaleca również, aby każda samogłoska była początkowo wykonywana z nieco przesadną wyrazistością, dzięki czemu aparat wykonawczy będzie mógł nabrać dobrych nawyków interpretacyjnych. Po opanowaniu podstaw emisji głosu na śpiewach sylabicznych zaleca Fétis, aby doskonalić swój warsztat na utworach, w których występuje tok melizmatyczny. Podkreśla, aby ustawienie głosu było zasadniczo niezmiennie na wszystkich tworzących daną melizmę nutach. *W przypadku śpiewów, w których na jedną sylabę przypada więcej dźwięków, należy zwracać uwagę, aby emisja dźwięku będącego pierwszą nutą była identyczna również na nutach kolejnych*⁵⁰. Na nutach tych nie powinna też zmieniać się barwa dźwięku – nie może się on stać ani gardłowy, ani nosowy. Odnośnie do interpretacji wielonutowych melizm zaleca Fétis, aby unikać przesadnej artykulacji. Śpiewak winien zwrócić uwagę na to, aby wszystkie tworzące ową melizmę dźwięki były ze sobą płynnie połączone. Nie jest również wskazane śpiewanie z przesadną afektywnością. Owe z pozoru oczywiste uwagi nie pojawiają się oczywiście bez powodu i wydają się być odpowiedzią na zastany stan rzeczy. *Błędy, które tu piętnuję, pisze dalej Fétis, są niestety tymi, które w wielu kościołach niszczą i deformują piękno plain-chant*⁵¹.

Ostatnia uwaga interpretacyjna Fétisa dotyczy uszanowania wielowiekowej tradycji dostosowywania tempa wykonywanych śpiewów do rangi danej uroczystości czy święta kościelnego. Praktyka ta przez stulecia obowiązywała zwłaszcza w śpiewach *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus*. Zwraca on bowiem uwagę na zaobserwowaną przez siebie bardzo złą manierę

50 Tamże, s. 62.

51 Tamże, s. 63.

wykonawczą, polegającą na nazbyt szybkim tempie wykonywania śpiewów w dni feriałne. *U wielu śpiewaków – pisze Fétis – pojawia się maniera przesadnego zwiększania tempa śpiewu, co niekiedy motywują wysokością otrzymywanego uposażenia zależnego od rangi uroczystości. Owo nazbyt szybkie tempo, któremu zazwyczaj towarzyszą niedbałość i znudzenie, prowadzi przecież do ewidentnej nieprzyzwoitości. Praktyka ta winna być zdecydowanie piętnowana*⁵².

Jak podsumować treść wydanego w roku 1843 *Méthode élémentaire de plain-chant*? Pierwszą rzeczą, jaką należy sobie uświadomić jest fakt, że omawiany traktat powstał w czasie, gdy Europa od kilkunastu już lat zachwycała się operami Rossiniego i Donizettiego, gdy coraz większą sławę zyskują młodzi jeszcze Berlioz i Liszt, gdy u szczytu swej sławy są Felix Mendelssohn i Fryderyk Chopin. Bez wątpienia tytuł dzieła, czyli „Elementarz”, wydaje się być bardzo dobrze dobrany do zawartych w nim treści. Bardzo zwięźle w gruncie rzeczy pracy nie można w żaden sposób uznać za pełną wykładnię złożonych zasad dotyczących śpiewu *plain-chant*. Przyznać wszak trzeba, że niejedna istotna kwestia została w nim omówiona nazbyt ogólnikowo. W kontekście wielowiekowego rozwoju monodii liturgicznej to jednak nie owa „skrótowość ujęcia” wydaje się być najbardziej znaczącą cechą pracy Fétisa. O wiele bardziej ważne wydają się być bowiem pewne aspekty podawanej przez niego teorii, które – w zestawieniu z wielowiekową teorią monodii liturgicznej – mogą z pewnością rodzić ocenę jednoznacznie pejoratywną. Warto jednakże pohamować się przed tak pochopną oceną omawianego autora, zwłaszcza uwzględniając XIX-wieczne realia muzyczno-liturgiczne. Z treści omawianego traktatu wynika bowiem, że tak często pochwalana dziś „czystość monodii liturgicznej” i „wierność tradycji rzymskiej” nie była aż tak istotnym elementem dla francuskiego duchowieństwa i wiernych I połowy XIX stulecia. Jeszcze przed wybuchem rewolucji istniała przecież we Francji wielka różnorodność nie tylko praktyk wykonawczych monodii liturgicznej, ale i samej liturgii. W połowie XVIII w. większość francuskich diecezji wręcz szczyciło się posiadaniem swojej własnej liturgii, a co za tym idzie również własnymi księgami liturgicznymi: brewiarzami, ceremoniałami, antyfonarzami, graduałami, profesjonalami, itp.⁵³ Same liturgie neogallikańskie przetrwały zresztą w niektórych diecezjach francuskich aż do połowy XIX w.⁵⁴ W tym kontekście o wiele ważniejszym był zatem dla Fétisa sam fakt odradzenia się tradycji śpiewu kościelnego, nie zaś poszukiwanie „poprawności”. Nie można zapominać bowiem, że w okresie, który historycy określają jako *Ancien Régime*, nie było we Francji żadnej instytucji, która w sposób zorganizowany kształciła muzycznie muzyków kościelnych⁵⁵. Zadanie przygotowania muzycznego młodych ludzi, w zakresie wymaganym w służbie liturgicznej zwyczajowo przypadało na doświadczonych muzyków, pełniących funkcję *Maître de musique* przy kościołach i katedrach. Niestety, Rewolucja Francuska ową wielowiekową tradycję przerwała aż na ćwierć wieku. Przy tak poważnym zaniku tradycji i życia religijnego nie może zatem dziwić nieco „uwspółcześnione” podejście autora *Méthode élémentaire*, który i tak – co warto podkreślić – wykazał się dość szczegółową znajomością poruszanego tematu. Ocena jego pracy znacznie wzrośnie, gdy uświadomimy sobie to, że nie był on przecież osobą duchowną, ale świeckim, publicystą, historykiem muzyki i kompozytorem.

52 Tamże.

53 E. Higginbottom, French classical organ music and the liturgy, w: „Royal Musical Association, Proceedings”, t. 103, 1976 – 1977, s. 20.

54 Zob. W.M. Johnston (red.), Encyclopedia of Monasticism, s. 558.

55 A. de Place, La vie musicale en France au temps de la revolution, Paris 1989, s. 250.

Warto na zakończenie przytoczyć tu fakt, który zbiega się czasowo z powstaniem *Méthode élémentaire de plain-chant* Fétisa. W roku 1837 Dom Prosper Guéranger (†1875) otrzymuje z rąk papieża Grzegorza XVI nominację na opata klasztoru św. Piotra w Solesmes i zostaje jednocześnie przełożonym generalnym odradzającego się we Francji zgromadzenia benedyktynów⁵⁶. Działalność podejmowanych przez niego prac w zakresie odnowienia liturgii i śpiewów będzie realizacją papieskiego breve *Innumeras inter*. Rozpoczęta przez niego reforma śpiewu liturgicznego zmierzać będzie do całkowitej eliminacji wszelkich tendencji neogallikańskich, które uznał za indywidualistyczne, modernistyczne czy wręcz nacjonalistyczne. I chociaż podtytuł traktatu Fétisa („do użytku w seminariach duchownych, śpiewaków i organistów”) zapowiada jego praktyczne wykorzystanie, to w kontekście ogromu prac, które w kwestii odrodzenia się śpiewów liturgicznych wnieśli benedyktyni z Solesmes, omawiane dzieło stanowi jedynie rodzaj skryptu czy elementarza wprowadzającego w ogólną tematykę.

La théorie et la pratique du plain-chant au XIXe siècle.

François-Joseph Fétis et son *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843)

Resumé

François-Joseph Fétis (†1871) fut l'un des plus importants historiens et les biographes des musiciens au XIXe siècle. Son *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843) c'est un petit traité consacré à la restauration de la monodie liturgique en période post-révolutionnaire. Il est à noter que Fétis n'était pas un ecclésiastique ou le prêtre, ainsi sa connaissance de la musique liturgique était plutôt le fruit de ses études historiques que de la réelle connaissance de la liturgie. Cependant, il faut avouer que son acquis de la théorie modale et de la pratique musicale est assez détaillé. Le mot « *élémentaire* », qui apparaît au titre du livre, indique parfaitement le contenu de cet ouvrage. C'est un manuel relativement concis « à l'usage des séminaires ». Cet ouvrage, écrit au temps des Rossini, Donizetti, Berlioz, Liszt, Mendelssohn et Chopin, doit être considéré comme la voix de l'époque un peu différent de la réalité pré-révolutionnaire. Pour nous, *Méthode élémentaire* est l'un des plus remarquables fonds concernant le chant et la musique dans les églises catholiques après la Congrès de Vienne (1815). Le traité contient quatorze articles: de la notation du Plain-chant (§ I), de la gamme (§ II), des clefs (§ III), des intervalles des sons représentés par des notes (§ IV), de l'intonation des notes et de la solmisation (§ V), des espèces diverses d'échelles diatoniques (§ VI), des tons du plain-chant (§ VII), de la manière de reconnaître le ton d'un plain-chant (§ VIII), de la transposition des tons du plain-chant (§ IX), de l'application des tons du plain-chant aux tons de l'orgue (§ X), de la psalmodie (§ XI), du chant des parties de la messe (§ XII), du chant des parties de l'office du soir et de la nuit, ou du matin (§ XIII) et de l'émission de la voix et de la prononciation des paroles dans le chant (§ XIV). Cet article décrit ce qui concerne la théorie et la pratique du plain-chant.

Mots-clés: François-Joseph Fétis, monodie liturgique, musique liturgique, théorie modale, pratique musicale, plain-chant.

56 Zob. Johnston (red.), *Encyclopedia of Monasticism*, s. 558.