

INTERPRETACJA A DYRYGENTURA ŚPIEWU GREGORIAŃSKIEGO

Dyrygowanie jest jednym z bardziej złożonych zagadnień śpiewu gregoriańskiego. Powtarzając za twórcą odnowionej koncepcji wykonawczej, Dom Eugènem Cardinem – dyrygować to być wiarygodnym i budzić zaufanie, jednoczyć kantorów oraz przy pomocy pewnych umownych znaków przekazywać sposób zrozumienia i wykonania dzieła muzycznego¹.

Według średniowiecznych *Ordines Romani*, działająca w Rzymie *schola cantorum* miała swojego kierownika nazywanego *prior scholae*, *magister chori*, *primicerius*, *archicantor* lub *paraphonista*². Świadczenia historyczne mówią o tym, że *magister* używał różnego rodzaju gestów, ruchów, sygnałów, a nawet spojrzeń jako instrumentów niezbędnych do nauczania i przekazywania poszczególnych formuł, aż do ich zapamiętania przez kantorów. Czuwał nad swoimi uczniami i odpowiadał za ich formację, a podczas wykonania dzieła muzycznego technicznie dbał o to, aby wszyscy śpiewali „razem”³. Funkcja dyrektora zespołu chóralnego w przypadku wykonawstwa śpiewu gregoriańskiego jest uzasadniona nie tylko historycznie, ale również praktycznie.

Biorąc pod uwagę atrybuty najstarszej zachodniej monodii liturgicznej, a więc jej niemenzuralny charakter⁴ uwarunkowany swobodnym rytmem oratorskim języka łacińskiego, specyficzny rytm muzycznym wynikający z „morfologii” – budowy wewnętrznej sylab, ich logicznego następstwa, teologicznej wagi oraz notację przy pomocy systemu znaków neumatycznych, już na wstępie należy odrzucić wszelkie założenia dyrygowania klasycznego⁵.

Solesmeńska metoda interpretacji rytmicznej

Powstałe na przestrzeni wieków teorie interpretacji, wymuszające menzuralne podejście do rytmu, z których najbardziej znana jest pochodząca z początku XX w. teoria Dom André Mocquereau (rytm oparty o binarne i ternarne grupy iktyczne), nie znalazły potwierdzenia w nauce⁶. Również koncepcja tzw. „czasu pierwszego”,

¹ Por. E. CARDINE, *Direzione del canto gregoriano*, Solesmes 2003, s. 3.

² Zob. M. HUGLO, *La chironomie medievale*, „Revue de Musicologie” 49 (1963), s. 155.

³ Por. G. CONTI, *Le fonti medievali della direzione*, „Studi Gregoriani” 26 (2008), s. 88–89.

⁴ Zob. E. CARDINE, *Is Gregorian Chant Measured Music?*, Solesmes 1964; TENŽE, *Le chant grégorien est-il mesuré?*, „Études Grégoriennes” 6 (1963), s. 7–26, 28–38.

⁵ Pod tym terminem rozumie się najpierw: tempo, dynamikę, artykulację, frazowanie oraz wszystkie techniczne aspekty sztuki dyrygenckiej, jak: ruch przygotowawczy, odbitkę, przedtakt, schematy metrytmiczne, fermatę, zdjęcie, zakończenie itp. Zob. E. BURY, *Podstawy techniki dyrygowania*, Kraków 1961, s. 11–12.

⁶ O interpretacji rytmu wg założeń tzw. metody solesmeńskiej zob. A. MOCQUEREAU, *Le nombre*

stanowiącego podstawową i niepodzielną jednostkę metroritmiczną, oraz koncepcja czasów złożonych mają jedynie teoretyczne założenia, gdyż tworzą jasny obraz proporcji czasu trwania poszczególnych dźwięków względem siebie⁷. Ich punktem wyjścia jest nie tekst, ale sama melodia, gdyż przepływ rytmu zależy od ilości dźwięków. Wspomniany Dom Cardine w jednym ze swoich artykułów w 1980 r. pisał: „Do tej pory mieliśmy zbyt dużo «metod», które twierdziły, że uczą śpiewu gregoriańskiego poprzez serię dedukcji wyciągniętych na podstawie fałszywych i podważalnych założeń”⁸. Dowodem na to, że metoda solesmeńska nie jest metodą „naturalną”, a jedynie teoretycznym założeniem, jest chociażby fakt, iż do brakujących menzur binarnych i ternarnych dodaje się pauzy mające dopełnić grupę rytmiczną, nie zwracając uwagi na tekst. W oparciu o tę teorię powstały liczne tablice chironomiczne⁹, mające na celu ułatwianie wyznaczania rytmicznych *ictus*, wskazujące umiejscowienie *arsis* i *thesis* (czyli momentów kulminacji rytmu i odprężenia). Poniższy przykład, pochodzący z pracy, która została opublikowana na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku (fragm. *Sanctus XVIII – Vat*)¹⁰, ukazuje dopełnione pauzami menzury rytmiczne:

S Anctus, * Sánctus, Sánctus Dóminus Dé-us Sá-
 ba-oth. Pléni sunt cæ-li et térra gló-ri-a tú-a. Hosánna
 in excélsis. Benedíctus qui vénit in nómine Dómini.
 Hosánna in excélsis.

musical ou Rythmique grégorienne – Théorie et pratique, t. I, Rome – Tournai 1908, t. II, Solesmes 1927; J. GAJARD, *Il metodo di Solesmes, suoi principi costitutivi, sue regole pratiche di interpretazione*, Venezia 1960, s. 15–48.

⁷ Zob. M. SURZYŃSKI, *Nowa szkoła chóralu gregoriańskiego*, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków 1913, s. 12; J. GAJARD, *Il metodo di Solesmes*, s. 28–33; E. HINZ, *Chorał gregoriański*, Pelplin 1999, s. 60–64; M. JANKOWSKI, *Nauka śpiewu gregoriańskiego według metody ojców benedyktynów z Solesmes*, Warszawa 1969, s. 31–39; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna, cz. I: Dyrygentura gregoriańska czyli chironomia*, Warszawa 1961, s. 9–155.

⁸ E. CARDINE, *Semiologie et interpretation*, w: J.B. GÖSCHL (red.), *Ut mens concordet voci. Fs. Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, St. Otilien 1980, s. 30.

⁹ Liczne traktaty teoretyczne opisują chironomię jako technikę dyrygentury gregoriańskiej; wśród nich wymienić należy: C. GINDELE, *Gregorianisches Chordirigieren*, Regensburg 1956; A. LE GUENNANT, *Notes pour servir a la direction d'une schola grégorienne (d'après les principes rythmiques de Solesmes)*, Paris 1947; C. ECCHER, *Chironomia gregoriana, dinamica – movimento – trasporto ossia come leggere ed eseguire il canto gregoriano*, Roma 1952; J.R. CARROL, *The technique of gregorian chironomy*, Ohio 1955; J. ANDRIEN, *Essai de Chironomie Grégorienne d'après les principes de Solesmes*, Paris 1924.

¹⁰ Przykład został zaczerpnięty z: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, s. 150.

Rytm w tak potraktowanym słowie *sanctus*, rozpoczynającym się po pauzie (sylaba *san-*), ogniskuje się na kadencji (sylaba *-ctus*), która z racji dopisanych dwóch kropek do *clivis* wykonywana jest dwa razy dłużej niż sylaba toniczna.

Zauważyć należy, że *editio vaticana* (wydanie typiczne zwane edycją watykańską, dalej: Vat)¹¹ oprócz neum kwadratowych na czterolinii, sama w sobie nie zawiera żadnych znaków rytmicznych. Metoda solesmeńska używa następujących *rhythmicis signis*, umieszczając je na oryginalnym wydaniu *Graduale Romanum* z 1908 r.: kropka przy nucie zwana *punctum mora* lub *mora vocis* (dwukrotnie wydłuża wartość trwania dźwięku), epizema pozioma (również wydłuża wartość), epizema pionowa zwana *ictus* (to ona wyznacza początek stóp rytmicznych) oraz ligatura. Według koncepcji Mocquereau znaki rytmiczne były niezbędne do prawidłowego odczytania rytmu, a w konsekwencji – poprawnego wykonania śpiewu.

Semiologiczna optyka rytmiczna

Wraz z rozwojem nauki paleografii, mającej zapewnić śpiewowi gregoriańskiemu powrót do pierwotnych źródeł i charakteru, tablice chironomiczne stały się nieprzydatne, a sama metoda solesmeńska – anachroniczna. Po wielu latach wydań *Graduale Romanum*, *rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum* (znakami rytmicznymi przez solesmeńskich mnichów starannie ozdobiony), nastąpił całkowity zwrot. Powrócono do zapisu z 1908 r., z pominięciem znaków rytmicznych:

S ANCTUS, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De- us Sába- oth. Ple-ni GR (1908)¹²

S ANctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De- us Sá- XIII. s. GR (1938)¹³

S ANCTUS, Sanctus, Sanctus Dómi-nus De- us Sába- oth. Ple-ni XIII. s. GN I (2011)¹⁴

Było to spowodowane przede wszystkim odkryciami Dom Eugène Cardine'a, który udowodnił m.in. prawo elastyczności czasu sylabiczno, to jest wielość walorów rytmicznych¹⁵ pojedynczych nut przypadających na sylabę, oraz konieczność reper-

¹¹ Mianem tym określa się oficjalne wydanie ksiąg śpiewu gregoriańskiego w wydawnictwie *Typis Polyglota Vaticana*, zapoczątkowane publikacją *Kyriale Romanum* w 1905 r.

¹² *Graduale Romanum*, Roma 1908, s. 54* [*editio typica*].

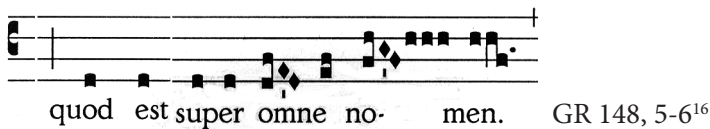
¹³ *Graduale Romanum*, Parisiis – Tornaci – Romae 1938, s. 58*.

¹⁴ *Graduale Novum*, t. I: *De dominincis et festis*, Regensburg – Vaticano 2011, s. 473.

¹⁵ Określenie „walor” w odniesieniu do rytmu jest zapożyczeniem z malarstwa, gdzie oznacza różny stopień natężenia barwy i cienia. Walor wiąże się z poczuciem ciężaru koloru. Barwy i odcienie

kutowania – powtarzania dźwięków w unisonie z poprzednimi oraz prawo artykulacji neumatycznej związane ściśle z oddzieleniem neumatycznym, porządkującym wewnętrzną hierarchię elementów neumy i mającym bezpośredni wpływ na interpretację.

Na początku rozważań o interpretacji śpiewu gregoriańskiego trzeba sobie uświadomić, że poprawne odczytanie rytmu z zapisu Vat, będącego podstawą tekstu muzycznego, w większości wypadków jest niemożliwe. Vat pod względem rytmicznym jest XX-wieczną interpretacją źródeł muzyczno-liturgicznych z końca pierwszego tysiąclecia, zgodną z historycznym stanem badań tamtego okresu. Już na etapie wyboru źródła do wykonania utworu gregoriańskiego dotyka się fundamentalnego i autentycznego problemu prowadzenia (dyrygowania) utworu w zależności od wybranej optyki rytmicznej. Wiele podobnych formuł melodycznych, wyrażonych przez Vat za pomocą tego samego znaku graficznego, w świetle kryteriów semiologii gregoriańskiej zmienia swój kształt i interpretację. Vat bardzo często nie zaznacza fenomenu artykulacji początkowej, grupując dźwięki w jedną neumę (*pes subbipunctis* na sylabach *om-* i *no-*), jak w poniższym przykładzie:



Artykulacja pierwszego dźwięku staje się niemożliwa, gdyż wykonawca od razu śpiewa cały *pes subbipunctis*. W przykładzie pochodzącym z *Graduale Novum* (t. I z 2011 r.), dzięki obecności pierwotnych notacji adiastrumy (notacja loreńska zwana metzeńską nad czterolinia oraz notacja sanktgalleńska pod czterolinia), artykulacja pierwszego dźwięku *pes subbipunctis* jest naturalną częścią aktu interpretacyjnego. Oddzielenie neumatyczne powodujące artykulację pierwszego dźwięku jest dodatkowo potwierdzone graficznie w notacji kwadratowej:



jasne są lekkie i ulotne, a ciemne sprawiają wrażenie ciężkości i masywności. Tak zdefiniowany walor w malarstwie daje się perfekcyjnie przetransponować na grunt rytmiki gregoriańskiej, gdzie znaczenie rytmiczne poszczególnych neum może mieć walory płynne i potoczyste lub niepłynne. Jako przeciwieństwo waloru rytmicznego neum, w muzyce menzurальной funkcjonuje określenie „wartość rytmiczna”. W odróżnieniu od waloru, wartość rytmiczną można precyzyjnie zmierzyć i dookreślić. Zob. hasło *Walor*, w: M. BAŃKO (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych* PWN, Warszawa 2005, s. 1315.

¹⁶ GR (*Graduale Romanum*) – pierwsza cyfra oznacza numer strony, druga – linijkę (bądź linijki), z której zaczerpnięto przykład.

W poniższym przykładzie, zaczerpniętym z ofertorium *Desiderium*, na sylabie *-da-* w słowie *fraudasti* oraz na sylabie *e-* w słowie *eum* Vat dwukrotnie umieszcza *pes subbipunctis* (dodatkowo na trzeciej nucie znajduje się znak rytmiczny *ictus* dzielący neumę na dwie grupy binarne), podczas gdy obydwie notacje adiastratyczne różnicują zapis. W pierwszym *pes subbipunctis* chodzi o podkreślenie dźwięku „sol”, będącego elementem struktury modalnej, w drugim – „fa”. Notacja sanktgalleńska za pierwszym razem umieszcza niepełny *pes quadratus* z epizemowanym drugim elementem oraz dwa lekkie *puncta*; za drugim razem rysuje *pes subbipunctis* z artykulacją początkową (pierwszy dźwięk oddzielony od reszty) i trzema dźwiękami płynnymi. Notacja loreńska za pierwszym razem rysuje szeroki rozdzielny, dwuelementowy *pes* z tendencją ruchu w kierunku drugiego elementu (*virga*) oraz dwie lekkie schodzące nuty; za drugim razem – *uncinus* z literą „t” (= *tenete*) i lekki *climacus* złożony z płynnych elementów (dwa *puncta* i *uncinus*). Obydwa *pes subbipunctis* mają różną interpretację, którą dyrygent powinien uwzględnić.



Już tylko kilka przytoczonych wyżej przykładów ukazuje, że jeśli dyrygent chce być historycznie wiarygodny, siłą rzeczy musi wybrać alternatywę dla Vat – wykonanie respektujące kryteria semiologiczne i na ich podstawie zbudować gestykulację, czyli swoje narzędzie przekazu. Tylko takie wykonanie może cechować głęboki sens muzyczny i teologiczny. Dla zrozumienia fenomenu rytmiki gregoriańskiej niezbędne są pogłębione studia semiologii i estetyki obejmujące paleograficzne notacje rytmiczne: sanktgalleńską, loreńską, bretońską oraz nonantolańską; szczególnie dwie pierwsze – reprezentowane przez największą ilość manuskryptów i najdokładniej zanalizowane. Wykonawstwu w optyce semiologicznej sprzyjają specjalnie przygotowane do tego księgi muzyczno-liturgiczne zawierające potrójną notację (sanktgalleńską, loreńską i watykańską), szczególnie *Graduale Triplex*¹⁷ oraz wspomniane *Graduale Novum*.

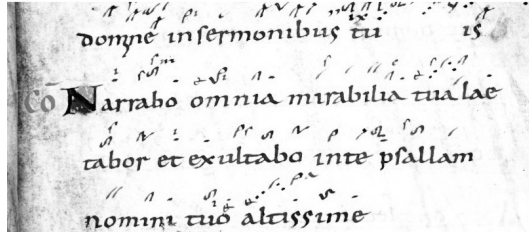
Charakter gestu dyrygenta

Według Alexandra Schweitzera, neumy są gestem dyrygenta zapisanym przy pomocy atramentu na pergaminie¹⁸. Autor ma na myśli przede wszystkim rękopisy sanktgalleńskie, gdyż to one poprzez zmienny kształt neum najbardziej zdają się odpowiadać tej koncepcji¹⁹.

¹⁷ *Graduale Triplex*, M.-C. BILLECOCQUE, R. FISCHER (oprac.), Solesmes 1979.

¹⁸ Zob. A.M. SCHWEITZER, *Das gregorianische dirigit. Einführende Gedanken*, w: G. CONTI (red.), *Signum sapientiae, Sapientia signi. Studi in onore di Nino Albarosa*, Lugano 2005, s. 181.

¹⁹ Pogląd taki podzielał nawet sam Dom Cardine: „notacja sanktgalleńska używa znaków cheironomicznych – znaków, które utrwalają na pergaminie gesty dyrygenta”. Zob. E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, tłum. M. Kaziński, M. Siciarek, Kraków 2000, s. 67.



Co. *Narrabo*, Einsiedeln ms. 121, f. 123 (notacja sanktgalleńska).

Nie istnieje żaden zbiór gestów konwencjonalnych, wspólnych dla każdego dyrygenta – gregorianisty. Gest u tego samego dyrygenta zmienia się i dojrzewa, jest integralnie związany z jego zdolnością do właściwego odczytania interpretacji utworu, a jego plastyczność zależy od stopnia, w którym posiadał i przyswoił formuły melodyczno-rytmiczne. Z reguły na początku jest to gest instynktowny, dopiero później z pomocą przychodzi doświadczenie²⁰.

Poniższa rycina przedstawia jedną z kart tytułowych *Antiphonale* ms. 390-391 z St. Gallen. Widoczna jest na niej postać Grzegorza Wielkiego, który pod natchnieniem Ducha Świętego (gołębica spoczywająca na ramieniu i szepcząca do ucha) kreśli w powietrzu znaki neumatyczne, które odczytuje i zapisuje na pergaminie sanktgalleński mnich – bł. Hartker. Rycina ta każe nam myśleć, że papież Grzegorz Wielki musiał używać gestów zrozumiałych przynajmniej dla Hartkera.



St. Gallen, ms. 390-391, f^o 13.

²⁰ Dyrygent chóralny rozpoczynający pracę z chórem polifonicznym ma do dyspozycji całą gamę gestów i ruchów, które okazują się nie przystawać do charakteru śpiewu gregoriańskiego. W tym sensie próbuje on najpierw dostosować gest „klasyczny”, a dopiero później szuka nowego rodzaju gestu (na podstawie rozmowy z Nino Albarosą przeprowadzonej w Domu Pracy Twórczej w Wigrach, 20.11.2010).

Gest dyrygencki, który stosowany jest w zależności od potrzeby oraz stopnia znajomości semiologii gregoriańskiej, można podzielić na dwa rodzaje:

1. Analityczny – używany podczas prób i przygotowania repertuaru, głębszy i intensywniejszy; charakteryzuje się uwypuklaniem za pomocą ruchu każdej nuty w celu wskazania i wyegzekwowania właściwego rytmu i nadania właściwej ekspresji, często spotykany w szerokich kontekstach. Gest analityczny jest typowy dla początkujących dyrygentów.

2. Syntetyczny – podczas prowadzenia wykonania stanowi syntezę ruchu melodyczno-rytmicznego i punktów „orientacji rytmicznej”, przez które rytm przechodzi (dawniej zwane *Bewegungstendenzen*). W geście syntetycznym zawierają się niekiedy gesty „specjalne” dotyczące neum z charakterystyczną dla nich interpretacją.

Dom Cardine zauważył, że niemożliwe jest znalezienie gestów zdolnych do wyrażenia jednocześnie wszystkich porządków, przy pomocy których tworzy się muzykę²¹. Prowadzenie wykonania śpiewu gregoriańskiego powinno uwzględniać wiele elementów, przede wszystkim zaś:

- porządek melodyczny: wysokość i znaczenie (hierarchia) nut,
- intensywność dźwięku: nuty głośne i ciche,
- porządek ilościowy: nuty płynne (potoczyste) i niepłynne,
- porządek rytmiczny: łączenie nut w grupy mniej i bardziej ważne.

Postawa ciała, układ ręki

Postawa ciała przy dyrygowaniu monodii gregoriańskiej jest w zasadzie identyczna ze spotykaną w dyrygenturze wielogłosowej. Sylwetka powinna być luźna, choć mocno oparta na nogach, a ręce powinny stanowić pewną konstruktywną całość. „Ramię wraz z przedramieniem powinno stanowić jedną całość, ponieważ na ruchach łokcia, skoordynowanych z ruchami przegubu, koncentruje się uwaga wyczułonej na ruch orkiestry, czy też zespołu chóralnego”²² – uwaga ta jest jak najbardziej aktualna w przypadku dyrygenta gregoriańskiego.

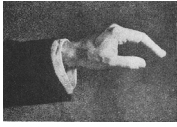
Biorąc pod uwagę rozmiar *Graduale* ms. 121 z Einsiedeln (nawet otwarty z łatwością mieści się w dłoni) należy przyjąć, że dyrygowanie w większości odbywało się przy użyciu prawej ręki. E. Cardine, choć sam dyrygował obydwoma rękami, wyrażał przekonanie, że dyryguje prawa ręka, a lewa podtrzymuje ekspresję. Prawa ręka powinna być zawsze w ruchu, lekko uniesiona i przygotowana na interwencję, jeśli zajdzie taka potrzeba. Lewa ręka powinna dostrzegać i korygować defekty wykonawcze, jednoczyć głosy i kontrolować intonację²³.

²¹ Zob. E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, s. 4.

²² E. BURY, *Podstawy techniki dyrygowania*, s. 12.

²³ E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, s. 17.

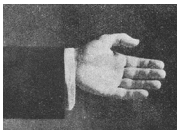
W układzie ręki można wyróżnić trzy zasadniczo różniące się od siebie położenia:



1. Położenie stroną grzbietową do góry – wykorzystywane zarówno w kontekstach lekkich, płynnych i potocznych, jak i niepłynnych, poszerzonych, w kierunku ascendentalnym i descendentalnym.



2. Położenie otwartą dłońią do góry – wykorzystywane głównie w przypadku neum mocnego stopnia, reperfusji, akcentów, nut ważnych z punktu widzenia modalnego (gest podtrzymujący nuty fundamentalne), artykulacji w obrębie neum złożonych.



3. Położenie pośrednie pomiędzy 1 a 2 – wykorzystywane do podtrzymywania kontekstów melodyczno-rytmicznych w wysokim rejestrze, oznaczania horyzontalnej linii rozwoju melodyczno-rytmicznego (również reperfusja).

Ważne momenty dyrygowania

Do najważniejszych z technicznego punktu widzenia momentów dyrygowania należy ruch przygotowawczy, rozpoczęcie i zakończenie utworu.

Ruch przygotowawczy powinien odbywać się w absolutnej zgodzie oddechowej dyrygenta i zespołu, ale nie ma w nim mowy o żadnej proporcji oddechu (a więc długości czasu trwania ruchu) do walorów pierwszych nut. Nie powinien przypominać aufktaktu stosowanego w polifonii, ale, uwzględniając niemenzuralny charakter śpiewu, pełni jego funkcję.

Gest rozpoczęcia powinien być bardzo precyzyjny, nie budzący żadnych wątpliwości ze strony wykonawców. Sam gest jest kwestią indywidualną. Wypracowuje się go w pełnej symbiozie z zespołem chóralnym. Ten sam gest wcale nie musi działać podobnie na inny zespół. Co pewne – nie powinien przypominać on gestu skierowanego w dół, mającego konotację z oparciem dźwięku (lub mocną miarą w taktie). Na początku neumy z reguły nie ma żadnego oparcia, dlatego gest rozpoczynający powinien odbywać się w ruchu podporządkowanym artykulacji lub jej brakowi w pierwszej neumie, a w wypadku śpiewu w stylu sylabicznym – pierwszemu akcentowi. Nieprzydatne jest myślenie menzuralne, gdyż powoduje ono podświadome podkreślanie grup binarnych i ternarnych. Tylko artykulacja początkowa może sprawić, że pierwszy dźwięk utworu będzie rytmicznie podkreślony.

W zakończeniu utworu zdjęcie samogłoski charakteryzuje się miękkością przy jednoczesnym precyzyjnym wskazaniu miejsca zakończenia fonacji. W wypadku spółgłoski konieczne jest wskazanie miejsca artykulacji werbalnej. Zakończenie zazwyczaj poprzedzone jest lekkim poszerzeniem agogicznym i zwolnieniem kontekstu melodyczno-rytmicznego, w zależności od rodzaju kadencji (kadencja prowizoryczna, wewnętrzna, zawieszona, odwrócona, końcowa)²⁴, zawsze pozostające w zgodzie

²⁴ Szczegółowo o rodzajach kadencji zob. M. BIAŁKOWSKI, *Kadencje gregoriańskie elementem architektury słowno-melodycznej*, „Studia Gregoriańskie” 3 (2010), s. 57–92.

z generalną linią dyrekcyjną frazy. Długość trwania ostatniego dźwięku jest kwestią osobistego wyczucia. W kompozycjach w stylu melizmatycznym ostatni dźwięk powinien być jednak nieco dłuższy niż w kompozycjach sylabicznych. Zamknięcie dźwięku nie powinno być gwałtowne, gdyż ryzykuje się zamknięcie gardła i utratę części alikwotów.

Neumy wymagające szczególnej uwagi dyrygenta

Jak wcześniej zaprezentowano na przykładzie *pes subbipunctis*, niektóre nuty, szczególnie podkreślone przez zapis neumatyczny poprzez fakt ich graficznego oddzielenia od innych, są poszerzone rytmicznie i mają prawo być podkreślone przez dyrygenta²⁵. Semiologia gregoriańska wskazuje neumy, których szczególna interpretacja wymaga specjalnego gestu. Należą do nich:

– nuta lub nuty poprzedzające neumę *quilisma*, ze względu na ich poszerzony charakter i dążenie energetyczne znajdujące swą kulminację w nucie następującej po *quilisma*;

– nuty charakteryzujące *salicus*, czy *pes quassus*, czyli element prowadzący *oriscus*, który powoduje zintensyfikowanie ruchu w kierunku ascendentnym;

– nuty poprzedzające ekspresyjne oddzielenie neumatyczne (nuty artykułowane) z racji swej natury mają być źródłem dla następujących po nich nut płynnych i potocznych – są fundamentalne;

– nuty, które mają znak przedłużenia (*tractulus* w kompozycji lub epizema), oraz wszystkie nuty, które mogłyby taki znak posiadać według świadectw zachowanych w najstarszych rękopisach neumatycznych;

– nuty, na które przypada artykulacja ważnej sylaby (sylaba akcentowana lub finałna w słowie, likwescencja powiększająca), w zależności od kontekstu fonetyczno-melodycznego;

– reperkusja nut na tym samym tonie, podporządkowana horyzontalnej linii rozwoju melodyczno-rytmicznego (artykulacja pulsacyjna), szczególnie wtedy, gdy są pogrupowane i mają epizemy, rozróżniając każdorazowo ich charakter: akcent mocnego stopnia (*bivirga*, *trivirga*), nuty ornamentacyjne (*strophicus*);

– *pressus*, w którym szczególny charakter neumy *oriscus* wymaga uwypuklenia jej funkcji prowadzącej w dół.

Gest w każdym z wymienionych wyżej wypadków powinien być dostosowany do wrażliwości zespołu i charakteru danego przebiegu melodyczno-rytmicznego. W szczególnych przypadkach interpretacyjnych największą pomocą (oprócz samego gestu), dzięki której możliwe jest wykonywanie skomplikowanych przebiegów melodycznych, jest prezentacja głosem przez samego dyrygenta. Jest to warunek niezbędny do później następującego etapu – świadomego poprowadzenia utworu gregoriańskiego.

²⁵ Por. E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, s. 7.

Metody pracy

Dyrygenta gregoriańskiego powinna charakteryzować silna osobowość, a motywacja jego działania nie może ograniczać się wyłącznie do aspektów muzycznych. Przede wszystkim, podobnie jak dyrygent klasyczny, powinien on mieć zdolności przywódcze. Musi przewodzić i być w tym rozpoznawalny. Powinna cechować go również życzliwość rozumiana jako zasadnicza jedność w sposobie rozumienia i wysyłania sygnałów. Według Cardine'a dyrygent powinien być przekonany o wielkim znaczeniu chorału gregoriańskiego i jego funkcji modlitewnej, o wartości pięknej formy modlitwy, która jest całkowicie bezinteresownym oddawaniem czci Bogu. Niezbędnym warunkiem do bycia dobrym dyrygentem gregoriańskim jest posiadanie doskonale opanowanej i wystarczającej wiedzy technicznej, pozwalającej na zbudowanie wiarygodnej i historycznie prawdopodobnej interpretacji – znajomość semiologii gregoriańskiej, modalności, estetyki i nauk pokrewnych.

Do wyżej wymienionych kryteriów dochodzą generalne aspekty ogólnomuzyczne, jak dobry relatywny słuch wysokościowy (słuch absolutny nie jest niezbędny), za pomocą którego można kontrolować intonację; słuch wokalny, umożliwiający słuchanie i rozróżnianie emocjonalności barwy oraz wyodrębnianie w niej alikwotów; opanowanie techniki prawidłowej emisji głosu, gdyż dyrygent chcąc otrzymać dokładną interpretację, musi własnym głosem zademonstrować poprawne wykonanie. Ostatnią cechą dobrego dyrygenta gregoriańskiego są zdolności i przygotowanie dydaktyczne, będące podstawą wszelkiej pracy nad interpretacją. Zawsze jest ona podobna i przebiega mniej więcej według ustalonego porządku:

1. recytacja tekstu respektująca zasady swobodnego rytmu oratorskiego;
2. melorecytacja tekstu (kantylacja) *in tono recto* (na równym tonie);
3. melorecytacja *in tono recto* ze świadomą artykulacją neum mocnego stopnia oraz podziałem na części zdania (wyznaczane przez poszczególne kadencje);
4. melorecytacja *in tono recto* z poprawnym wykonaniem akcentów zapisanych przez notacje adiastrumy;
5. poszukiwanie architektonicznych nut strukturalnych – nut ważnych modalnie, artykulacji i podporządkowanych im nut (grup nut) ornamentacyjnych;
6. analiza leksykalno-artykulacyjna w celu odnalezienia właściwego znaczenia syntaktycznego, analiza fonetyczno-melodyczno-ekspresyjna pod względem likwescencji;
7. próba wykonania całej melodii z uwzględnieniem właściwego ruchu rytmiczno-melodycznego.

Praca zaczyna się od opanowania tekstu i zasad jego deklamacji, a melodia jest ostatnim z rozpatrywanych elementów.

Uwagi generalne

Sam sposób dyrygowania, podczas występu syntetyczny, powinien być pozbawiony wszelkich zbędnych i niepotrzebnych ruchów. Gest musi charakteryzować łukowa linia ekspresyjna, bez potrzeby oznaczania poszczególnych dźwięków. Nadrzędnym

celem jest synteza wszystkich parametrów kompozycji. W przeciwnym wypadku ryzykuje się odwzorowaniem normalnie płynnych neum jako rozdzielnych, co z kolei grozi rozbięciem jedności rytmicznej całej kompozycji.

Doświadczeni gregorianiści twierdzą, że niekiedy nie ma potrzeby pokazywania nut powtarzanych na tej samej wysokości z artykulacją pulsacyjną, elementów komplementarnych, jak *quilisma*, *oriscus* czy likwescencja. Nad tymi szczegółami pracuje się na próbach i dobrze przygotowany zespół, który czyta zapis adiaSTEMATYCZNY, z reguły wie, co ma robić. Nie ma potrzeby odwzorowywania gestem wszystkich elementów zapisanych na papierze, często wystarczy tylko zasygnalizowanie rodzaju ruchu melodyczno-rytmicznego i jego charakteru. Wszystkie punkty odniesienia rytmicznego powinny być obecne w generalnym przebiegu syntetycznym. Im prostszy gest, tym lepszy i skuteczniejszy. Zbyt duża ekspresja przeszkadza nie tylko w wykonywaniu tego szczególnego rodzaju muzyki, ale przede wszystkim w odbiorze, którego nadrzędnym celem powinna być kontemplacja. E. Cardine, podobnie jak J.B. Göschl, mówił o tym, że nie ma jednego sposobu na prowadzenie wykonania utworu gregoriańskiego. Syntetyczny charakter gestu rodzi się ze świadomości rytmicznego ruchu neumatycznego i zależy od stopnia znajomości semiologii gregoriańskiej – czyli tak naprawdę „tożsamości” każdego utworu²⁶.

Podczas dyrygowania zdarza się często wypowiedanie tekstu razem z zespołem. W przypadku, gdy dyrygent–mężczyzna dyryguje zespołem żeńskim, jego aktywne uczestnictwo w wykonaniu z konieczności musi się ograniczyć do samego tylko wypowiedzania tekstu. Jednakże gdy dyrygent–mężczyzna prowadzi zespół męski, może wraz z nim śpiewać podczas wykonania. Według N. Albarosy i J.B. Göschla daje to dodatkową swobodę i pewność w przekazywaniu emocji, a śpiewaków utwierdza w prawidłowej, zgodnej z intencją kierownika, interpretacji. Gdy dyrygent nie śpiewa, w trudniejszych momentach powinien pomagać wypowiadać niektóre słowa.

Podsumowanie

Pierwszym i podstawowym obowiązkiem *magister chori* jest posiadanie niezmiennie ukształtowanej wizji wykonawczej utworu już na pierwszej próbie, a podstawową intencją każdego dyrygenta powinien być jej jasny przekaz. Wcześniejsze pamięciowe opanowanie repertuaru umożliwi transmisję maksymalnej liczby informacji. Dyrygent, wolny od partytury, może wewnętrzny sens ruchu przekazać oczyma i całym ciałem. Gdy koncentruje się na organizacji przestrzennej ruchu, podświadomie oddziałuje na wykonawców całą swoją osobowością. Dyrygowanie z pamięci umożliwia pełną i świadomą komunikację interpersonalną na linii dyrygent – zespół chóralny, pozwala na pełną swobody kreację artystyczną.

Papież Benedykt XVI w swoim nauczaniu wymienił trzy czynniki, które w jego przekonaniu wpływają na sakralność muzyki w Kościele zachodnim: tekst, kompo-

²⁶ Na podstawie rozmowy z Nino Albarosą przeprowadzonej w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie 03.03.2011 r.

zycja i wykonanie²⁷. W przypadku śpiewu gregoriańskiego tekst jest doskonały, gdyż w większości zaczerpnięty jest z Pisma Świętego. Doskonała jest również wypływająca z tekstu kompozycja gregoriańska, będąca owocem myśli teologów i mistyków, a dzieło przywrócenia jej pierwotnego kształtu zostało prawie zakończone. Jedynym czynnikiem, który może podlegać subiektywnej ocenie, jest wykonanie. I tu właśnie pozostaje otwarte pole dla dyrygentów.

STRESZCZENIE

Problematyka prowadzenia wykonania kompozycji gregoriańskich zależy od optyki rytmicznej, którą wybierze dyrygent. Stosowana od 1908 r. metoda solesmeńska, polegająca na dwudzielnym i trójdzielnym rozumieniu rytmu, wraz z semiologiczną optyką wykonawczą stała się anachroniczna. Twórca odnowionej koncepcji wykonawczej – Dom Cardine – powrócił do odczytania i zrozumienia oznaczeń rytmicznych zawartych w najstarszych zachowanych źródłach muzyczno-liturgicznych (sanktgalleńskich i loreńskich).

Nie istnieje żaden zbiór konwencjonalnych gestów, z których dyrygent gregoriański mógłby skorzystać. Początkowy gest analityczny, charakteryzujący się rozróżnianiem poszczególnych dźwięków, w ujęciu syntetycznym zależy od stopnia znajomości semiologii gregoriańskiej. Gest wymaga przede wszystkim podkreślenia nut poszerzonych oraz poprzez graficzne oddzielenie od innych – artykułowanych.

SUMMARY

INTERPRETATION AND CONDUCTING OF THE GREGORIAN CHANT

Problems of the conducting of the Gregorian composition depends on rhythmical optics chosen by the conductor. Used since 1908 method of Solesmes involving the bipartite and tripartite meaning of rhythm, with semiological optics executive has become anachronistic. Founder of renewed executive concept – Dom Cardine – returned to reading and understanding of the rhythmic signs contained in the oldest preserved musical-liturgical sources (Sankt Gallen and Laon).

There is no collection of conventional gestures, which could use the Gregorian conductor. The initial analytical gesture, characterized by distinguishing the different sounds, in terms of synthetic depends on the degree of knowledge of Gregorian semiology. Gesture requires first of all emphasize the notes and extended by graphic separation from others - articulated.

Słowa kluczowe: interpretacja gregoriańska, semiologia gregoriańska, Dom Eugène Cardine, artykulacja, gesty dyrygenta, dyrygowanie.

Key words: gregorian interpretation, gregorian semiology, Dom Eugène Cardine, articulations, gestures of the director, conducting.

²⁷ Benedykt XVI, *Sacramentum Caritatis. Posynodalna adhortacja apostolska Ojca świętego Benedykta XVI do biskupów, kapłanów i diakonów, do zakonników i zakonnice oraz wszystkich wiernych świeckich o Eucharystii, Źródle i Szczycie życia i misji Kościoła*, Warszawa 2007, s. 59.