

CANOR

PISMO POŚWIĘCONE INTERPRETACJOM MUZYKI DAWNEJ



1992
ROK II
NR II (3)
TORUŃ
POLAND

CANOR

PISMO POŚWIĘCONE INTERPRETACJOM MUZYKI DAWNEJ

Nr 2 (3)

Rok II

1992

WIESŁAW LISECKI

coeditores

CEZARY ZYCH

RADA PROGRAMOWA
Honorowy Przewodniczący
CHRISTOPHER HOGWOOD C.B.E.
członkowie:

EWA OBNISKA, MIROSŁAW PERZ, JERZY PIKULIK, BOHDAN POCIEJ

Jerzy Pikulik	Wykonywanie chorału gregoriańskiego.	3
Izabela Skowrońska	Wszystkie głosy zdolne są do wykonywania muzyki dawnej.	5
Małgorzata Wojciechowska	Flet poprzeczny - droga do kariery.	8
Johannes Mattheson	Der Volkommene Capelmeister Część II rozdział 3.	10
Dymitr Olszewski	Skrzypce barokowe (II) Smyczek.	21
Dariusz Sokołowski	Franciscus de Rivulo - Motety	22
	Recenzje, omówienia.	26
	Nowości płytowe	30
	Summary	32

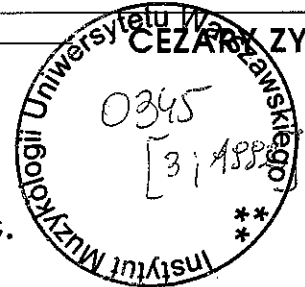
Biblioteka Inst. Muzykologii
Uniwersytet Warszawski



1074018556

Współredagują: Aleksandra Kłaput, Dorota Koziańska, Błażej Matusiak, Elżbieta Szczurko
Wydawca: Fundacja Sztuki Współczesnej TUMULT Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Toruń tel: 24-879, fax: 27-595
Pismo dotowane przez Wydział Kultury, Oświaty, Turystyki i Sportu Urzędu Miejskiego w Toruniu.
Reklamy: Aleksandra Kłaput ul. Powstańców Śląskich 13 I/25 85-665 Bydgoszcz tel: 41-46-53
Skład i Druk: Krzysztof Pawłowski i Tomasz Toczkiewicz; Z. P. „SPRINT” ul. Kołtątaja 1, 85-080 Bydgoszcz
Dystrybucja: Elżbieta Szczurko ul. Matejki 84/14, 87-100 Toruń

Adres Redakcji: 87-100 TORUŃ ul. Konopnickiej 31/6 tel. (0-56)234-98
Konto: Pomorski Bank Kredytowy Oddział w Toruniu 368618-2059-132



Wybitny polski znawca chorału gregoriańskiego ks. prof. **Jerzy Pikulik** przedstawia dwa style wykonawcze chorału, przypominając spór pomiędzy tzw. ekwalistami - zwolennikami *cantus planus* a mensuralistami - zwolennikami *cantus figuralis* w śpiewie gregoriańskim. Swoją przejrzysty i zwięzły wykład Autor uzupełnia szkicem, w którym przedstawia kontrowersyjną estetycznie sylwetkę artystyczną Marcela Pérès'a.

Jerzy Pikulik

Wykonywanie chorału gregoriańskiego.

Ks. prof. dr hab. JERZY PIKULIK jest kierownikiem Katedry Badań Źródłoznawczych przy Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Jego główne zainteresowania dotyczą polskich zabytków chorałowych. Powszechnie znane są Jego prace poświęcone polskim sekwencjom oraz wersetom allelujacyjnym o Najświętszej Marii Pannie, wydrebnionym z polskich ksiąg liturgicznych.

Zagadnienie było i jest nadal mocno dyskutowane. Pojawilo się ono w szczególniejszy sposób w drugiej połowie XIX w., a więc w czasie kiedy francuscy benedyktyni podjęli pracę nad restauracją *monodii gregoriańskiej*. Źródłem kontrowersji jest spór o charakter rytmu, a więc tego czynnika w utworze, który porządkuje rozwój melodii. Aktualne pozostaje zdanie św. **Augustyna**, który definiował go jako „*ordinatio motus*”, czyli uporządkowanie ruchu. Rozróżnia się rytm swobodny i jego przeciwieństwo - mierzony, a więc usystematyzowany metrycznie. W konsekwencji powstały dwie szkoły. Zwolennicy pierwszej, liczniejszej, przyjmują w śpiewie gregoriańskim rytm swobodny oraz niepodzielność relatywnie równych nut zostali nazwani *ekwalistami*. Przedstawiciele drugiej określono jako *mensuralistów*, gdyż dźwięki w chorale mają dla nich różny czas trwania. Niektórzy, mimo koncepcji rytmicznego zróżnicowania długości nut są także wyznawcami rytmu swobodnego. Przyjrzyjmy się nieco bliżej obu koncepcjom.

1. Ekwalizm

Zwolennicy takiej interpretacji wykonawczej chorału znajdują uzasadnienie najpierw w wypowiedziach średniowiecznych teoretyków. Najstarszy podręcznik nauki śpiewu, „*Commemoratio brevis*”, napisany przy końcu IX w. w północnej Francji, przypomina nauczycielom, że chłopców należy uczyć równej wymowy. Pomagać można sobie przy tym uderzaniem stopą o ziemię lub klaskaniem. Nieco później, w I połowie X w. autor pierwszego scholionu do „*Musica Enchiridias*” napisze o długości nut następująco: „*Solae ... ultimae longae, reliquae breves sunt*”, a więc tylko ostatnie dźwięki w utworze czyli kadencyjne są długimi czy dłuższymi, pozostałe zaś są krótkie. Takie rozumienie rytmu potwierdzają także kodeksy liturgiczne z bezliniowymi zapisami melodii. Wprawdzie skrypcy niektórych rękopisów np. z *Sankt Gallen*, *Einsiedeln* czy *Laon* dorzucali do *neum* różne litery oraz kreseczki, nazwane później *epizemami*. Te pierwsze mają w semiologii gregoriańskiej nazwę „*litterae significativae*”. W słynnym *Cantatorium ms. 359* z *Sankt Gallen*, wykonanym przy końcu IX w. skryba pozostawił np. litery *a, c, t* oraz *x*.

Dla *ekwalistów* wszystkie dodane litery i znaki są tylko niuansami rytmicznymi dla równej długości wszystkich *neum*. Nie ma żadnych danych, aby znaki te interpretować w rozumieniu *mensuralnym*. Istnieje wiele kodeksów, w których litery i *epizemy* nie występują. Nie znają ich także najstarsze kodeksy z *notacją diastematyczną*. „*Litterae significativae*” stosowane są np. przy poprawianiu błędów kopisty. Przykładem jest rękopis z *Laon*, w którym *versus graduatu* „*Vindica*” rozpoczyna się czterema krótkimi kropkami. Tymczasem wersety tego typu mają w innych manuskryptach nuty dłuższe. Skrypcy naprawia więc własną nieuwagę i dodaje literę „*a*”, co znaczy „*augete*”

- należy dźwięki nieco rozszerzyć. Kiedy indziej *neumę* z *epizemą* w jednym manuskrypcie zastąpiono w innym literą „*t*”, a więc „*tenete*”, czyli zatrzymajcie trochę, wzdłużcie. Czasem było to „*x*” - „*expectare*”, co znaczy zaczekać, a w odwrotnym przypadku „*c*” - „*celeriter*”, wykonaj nuty nieco szybciej. Gdyby litera bądź epizema miały podwajać lub skracać wartość nuty, jak chcą *mensuraliści*, wówczas nie należałoby ich nigdy opuszczać.

Tymczasem w rękopisach z „*litterae significativae*” znajdują się liczne karty, na których ich brakuje. Rytm wolny w śpiewie gregoriańskim był powszechnie znany w wieku XIII i XIV, kiedy określało się go pojęciem „*musica plana*”, a utwory w rytmie mierzonym - „*musica figurata*”. Ówczesni autorzy traktatów nie dyskutują o rytmie. Zadawałają się stwierdzeniem, że *monodię* liturgiczną śpiewa się według reguł deklamacji. Dlatego też estetyka przyjmuje, że melodie gregoriańskie mają charakter oratoryczny. Istotnym elementem w rytmice jest akcent gramatyczny każdego słowa, następnie akcent główny odcinka, członu i zdania. Każda synteza rytmiczna domaga się *bieguna*, którym jest akcent główny, a więc *zgiłoska*, która jest unifikatorem różnych elementów w tej syntezie. *Neumy* prowadzące do akcentu głównego wyznaczają *wzlot* rytmiczny, natomiast następujące po nim są już *odpoczynkiem*.

Rytm oratoryczny jest rezultatem tych dwóch faz - pierwsza jest *wzlotem*, *arsą*, druga prowadzi do *kadencji*, jest *thesis*. Relacja między *wzlotem* a *odpoczynkiem* jest istotą rytmu w chorale.

Wspomniałem wyżej, że w połowie XIX w. podjęto trud odnowy melodii gregoriańskich, zniekształconych i zniszczonych w wydaniu medycejskim z 1614 i 1615 r. Wyniki badań benedyktyńskich podsumował **o. Mocquereau**. On stał się najgorętszym zwolennikiem *ekwalizmu*, a za nim najpoważniejsze ośrodki muzyczne w Europie i świecie. **O. Mocquereau** nie ustrzegł się jednak błędów. Wprowadził *ictusy* rytmiczne, czyli małe pionowe kreski pod nutami, które wyznaczały dwójkowe i trójkowe grupy *neum*. Odliczanie tych komórek rytmicznych odbywało się wstecz, począwszy od dźwięku kadencyjnego utworu. W konsekwencji powstał system ukrytego *mensuralizmu*, a *ictusy* przypadające na słabych nutach *modus* rujnowały strukturę modalną kompozycji. Teoria **o. Mocquereau** nie brała wreszcie pod uwagę tekstu i jego związku z melodią. Korekta tej koncepcji rozpoczęła się w latach 60-tych obecnego wieku. Nowe badania zainicjował **o. E. Cardine**, profesor Papieskiego Instytutu Muzyki w Rzymie. Szerokie badania porównawcze zaowocowały powstaniem szkoły semiologicznej. Badacze nie odeszli od koncepcji *ekwalistycznej*. Odrzucili jednak teorię *ictusów* i położyli akcent na werbalny charakter rytmu gregoriańskiego. Stwierdzili, że jest on za delikatny, aby mierzyć go półnutami, ćwiartkami i ósemkami.

2. Menzuralizm

Teorie menzuralistyczne rozpoczynały swój żywot paralelnie do poczynań *ekwalistów*. Ich przedstawiciele powołują się także na wypowiedzi teoretyków X i XI w. Niektórzy zdają się potwierdzać różny czas trwania nut gregoriańskich. Są one jednak niejasne i dwuznaczne. Wypowiedzi te zestawili **Schmidt**, a w 1925 r. omówił **Jammers**.

Zwolennicy menzuralizmu w chorale powołują się dalej na te same zapisy bezliniowe melodii. „*Litterae significativae*” i *epizemy* nie są dla nich modyfikacją rytmu wolnego, lecz zróżnicowaniem czasu trwania dźwięków. Wodmienny sposób wyjaśniają jednak dane rękopiśmienne. Oto najważniejsze interpretacje menzuralistów.

Houdard i Fleischer wychodzą z założenia, że każda *neuma*, obojętnie z ilu elementów się składa, ma taki sam czas trwania. Nutą pojedynczą ma więc wartość ćwiartki, dwunutowy *pes* byłby dwoma ósemkami, a trzynutowy *torculus* już triolą. Można mówić tutaj więc o *izonemizmie*. Wyznawcą menzuralizmu był dalej **Riemann**, który teksty gregoriańskie podzielił na czterosylabowe wersy i dostosował do nich melodie. Pomysł ten można nazwać *izoperiodyzmem*. Wreszcie **Sowa** i **Lipphardt** zaproponowali, aby melodie średniowieczne wykonywać jako następstwo półnut i ćwiartek.

Oprócz koncepcji prostszych istnieją bardziej skomplikowane. Najpierw **Dechevrens** a za nim **Jammers** uznali nuty *epizemowane* za dłuższe. To samo podjął **Fleury** i powołując się na pismo *santgalleńskie* uznał, że nuta *epizemowana* ma podwójną wartość, a litera „c” dzieli nutę na połowę. Zamiast ósemki mamy więc dwie szesnastki. Dłużej kształtowały się poglądy **P. Wagnera**. Ostatecznie *virga* jest dla niego półnutą, a *punctum quadratum* ćwiartką. Nie przyjął jeszcze kresek taktowych. Wprowadzili je dopiero **o. Jeannin** i **Lipphardt**. Pierwszy, przyjął menzurę nieregularną 3/8, 4/8, 5/8 i in., drugi, wtloczył melodie w regularny takt 4/4.

Historia zostawiła pewien ślad, na który mogą powoływać się menzuraliści. Rękopis z *Sens* z XIV w. sygnalizuje taniec kantora w czasie sprawowania liturgii w niektóre święta. Przy końcu kodeksu znajduje się śpiew *gradualny*, w którego ramach podany jest rytmogram, którego celem było porządkowanie stóp tancerza. Tak wiele dziwnego stało się z pięknym chorałem gregoriańskim w tym okresie.

3. Menzuralizm Marcela Pérès'a

Wyszczególnione dotąd koncepcje menzuralistów miały charakter teoretyczny. Zasady nie miały praktycznego oddźwięku. Przed kilkunastu laty powstała nowa propozycja wykonywania chorału gregoriańskiego. Przedstawił ją zespół muzyczny „*Organum*”, kierowany przez **M. Pérès'a**, Francuza urodzonego w algerskim Oranie, muzyka wykształconego w paryskim konserwatorium. Po wieloletnich poszukiwaniach zaprezentował rezultaty ciężkiej pracy, które wzbudziły, jak to zresztą często bywa, entuzjazm oraz protesty. Główne założenia **Pérès'a** są następujące:

1. Śpiew liturgiczny ma za sobą tradycję oralną. Jest więc dorobkiem, który przez wiele wieków przekazywany był ustnie, z pamięci. Z tej racji mogły powstawać znaczne zmiany wariantowe, które musiały mieć wpływ na ich realizację. Nie można więc mówić o jednej stylistyce wykonawczej.

2. Chorałowa tradycja muzyczna jest pochodzenia

bizantyjskiego. Z tej racji obecne muszą być w śpiewie mikrointerwały, ozdobniki i różny czas trwania dźwięków. **Pérès** wskazuje na znaczące wpływy greckie w Italii. Przypomina, że w VII i VIII w. aż czterem papieżom pochodziło ze Wschodu.

3. Postuluje powrót do źródeł, a więc uwzględnianie w sposobie wykonywania chorału techniki śpiewaków Elbiskiego Wschodu, a także kantorów korsykańskich.

Jeśli można zaakceptować estetyczną wartość wykonania zespołu „*Organum*”, to charakter dyskusyjny ma szereg teoretycznych stwierdzeń **Pérès'a**. Trudno zgodzić się, że chorał gregoriański związany jest genetycznie z Bizancjum. Może wspólną skalą dla Wschodu i Zachodu była *pentatonika*, jednak inną drogą poszedł rozwój muzyki w obu obszarach. Odmienne była także realizowana ewolucja modalna Zachodu. Pochodzenie wschodnie papieżów również niczego nie tłumaczy, gdyż zajmując się nawet liturgią, jak np. **Sergiusz I**, nie ingerowali w lokalną tradycję muzyczną. Drażnią także zbyt pewne, a czasem nawet buńczuczne wypowiedzi, np.: „*Solesmes to nie myśl, to ideologia, która przeczy realizmowi historycznemu i powoduje burzenie tradycji*” lub „*Solesmes to aberracja*”. Autor tych słów powinien znać i uszanować ogrom wysiłków, jaki benedyktyni z *Solesmes* włożyli w proces rozpoznawania przeszłości muzycznej.

Pérès odchodzi od *ekwalizmu*. W ramach rytmu swobodnego przyznaje poszczególnym dźwiękom różny czas trwania. Przyjmuje, że w każdym *modus* wyodrębnia się stopnie mocne, zwane *predominantami* oraz słabe, pełniące rolę uboczną, a może raczej ozdobną. Pierwsze należy zachować, gdyż stanowią rdzeń modalny kompozycji. Drugie nie muszą być śpiewane zgodnie z zapisem nutowym. Nowością w praktyce „*Organum*” jest także wprowadzenie dźwięku *burdonowego*, zwanego na Wschodzie „*izonem*”.

4. Uwagi końcowe

Różne są więc propozycje wykonywania chorału gregoriańskiego. Każda z nich pretenduje do właściwej i historycznie uzasadnionej. Kwestii historycznej autentyczności śpiewania nigdy nie rozwiążemy. Tak się przy najmniej wydaje. Nie jest to zresztą najważniejsze. Chodzi o to, że każda epoka stawia własne postulaty estetyczne, które odpowiadają współczesnemu człowiekowi. Śpiew benedyktynów z *Solesmes* został w pełni uznany przez człowieka XX w. Zgodzono się, że jest najlepszym źródłem głębokich przeżyć religijnych i estetycznego piękna.

Nie można jednak zapominać, że realizacja solesmeńska melodii liturgicznych nie jest jedyna. Każdy ośrodek, kraj winien śpiewać we właściwy dla siebie sposób. **Marcel Pérès** daje nową propozycję, która być może zadowoli bardziej wymogi estetyczne człowieka XXI w. A może skłoni specjalistów do ponownych przemyśleń nad oryginałami muzycznymi Wschodu i Zachodu. **F. Michel** w haśle „*apostrophe*” dla „*Encyclopedie de la Musique*” napisał: „*Uczeni profesorowie interpretacji chorału gregoriańskiego mogliby posłuchać Arabów i śpiewów flamenco; po wysłuchaniu i medytacji może znaleźliby bardziej prawdopodobny sposób wykonywania chorału*”. A **o. Bescond** dodaje: „*Należałoby życzyć, aby gregorianiści... udali się do szkoły śpiewaków wschodnich dla nauki autentycznej stylistyki kantyleny modalnej, a także, aby specjaliści pochyliłi się nad traktatami o modalności dla przeanalizowania repertuaru według zasad wypróbowanych i owocnych*”.

Podczas ostatniego pobytu **Emmy Kirkby** w Polsce Izabela Skowrońska - wokalistka zespołu „Cantus Firmus”, współpracująca z „Ruchem muzycznym” - odbyła ze słynną Irlandką ciekawą i pouczającą rozmowę, którą tu publikujemy.

WSZYSTKIE GŁOSY ZDOLNE SĄ DO WYKONYWANIA MUZYKI DAWNEJ

Z EMMA KIRKBY
rozmawia Izabela Skowrońska

IZABELASKOWROŃSKA: Kolejny już raz przybyła Pani na koncerty do Polski. Publiczność przyjęła równie gorąco, wręcz entuzjastycznie, recital pieśni Dowlanda z towarzyszeniem lutnisty **Anthony Rooleya**, jak i **Stabat Mater Pergolesi'ego**, które wykonała Pani w duecie z **Michaelem Chancem** przy akompaniamencie Orkiestry Barokowej **Concerto Avenna**. Czy wszędzie spotyka się Pani z tak serdecznym przyjęciem?

EMMA KIRKBY: O nie! Nie zawsze udaje się nawiązać tak świetny kontakt z publicznością. Polacy są naprawdę wspaniali. Wasz naród doświadczył tyle zła, nieprawości, cierpienia, przeszedł bardzo długą drogę zanim uwolnił swój kraj spod reżimu władzy przez niego nie akceptowanej, a i teraz, budując demokratyczne państwo, nadal narażony jest na ciągłe wyrzeczenia i ofiary. Jest to doprawdy imponujące, że w tej sytuacji tak wiele ludzi wybiera muzykę, sztukę jako coś, co jest im niezbędne do życia. Chyba niewiele narodów o podobnej historii znajdujących się w analogicznym położeniu, stać na dokonanie takiego wyboru. Myślę, że stąd brało się to uczucie inspiracji płynące od polskiej publiczności.

- Pani nagrania są w Polsce bardzo dobrze znane. Wielu muzyków i melomanów uważa je za ideał piękna. Zachwyca w nich zarówno cudowna barwa Pani głosu, jak i znakomita, wręcz doskonała technika. Ile w Pani śpiewie jest pracy, technicznego doskonalenia i umiejętności, a ile - daru natury?

- Wszystkie głosy są darami natury. To tylko kwestia wyboru ile z tej natury pragnie się w głosie zachować i na ile się jej poszukuje. Myślę, że od początku miałam wiele szczęścia, gdyż wykonywałam repertuar, do którego mój głos pasował. Nie potrzebowałam ćwiczyć go na siłę i sztucznie wzmacniać, ponieważ muzyka, którą śpiewałam (i śpiewam nadal) nie była pisana dla supermenów, tylko dla głosów o ludzkich rozmiarach. Nie musiałam też nigdy współzawodniczyć z niezwykle gęstym brzmieniem orkiestry.

- Czy nigdy nie uczyła się Pani śpiewać techniką romantyczną?

- Nie, nigdy.

- A zatem od samego początku interesowała Panią wyłącznie muzyka dawna?

- Tak, już od dzieciństwa. Mój dom nie był szczególnie muzykalny, ale często słuchano tam muzyki. Wydaje mi się, że pierwszym kompozytorem, którego polubiłam był **Mozart**. Pamiętam też kiedy po raz pierwszy zetknęłam się z muzyką renesansową, stała się ona dla mnie objawieniem, rewelacją. Zafascynowała mnie twórczość **Williama Byrda**, **Thomasa Morleya**, **Johna Dowlanda**... Ich muzyka w magiczny sposób mnie urzekła. W czasie studiów śpiewałam wraz z przyjaciółmi sporo muzyki kościelnej. Dopiero wtedy „odkryłam” **Guillaume'a Dufaya**, **Josquina des Près**, **Claudia Monteverdiego**...

- Nie były to jednak studia muzyczne?

- Nie. Studiowałam filologię klasyczną - miałam zostać nauczycielką łaciny i greki - a śpiewu uczyłam się prywatnie.

- Tajników techniki i emisji głosu uczyła Panią **Jassica Cash**. Czy była ona jedynym Pani pedagogiem?

- Właściwie tak. Wcześniej, przez rok, brałam lekcje u **Kathleen Fyson**, ale jej zajęcia nie całkiem dotyczyły śpiewania. Kształciłam się u niej w ładnym, poprawnym mówieniu, uczyłam się tak emitować głos, aby być dobrze słyszaną i rozumianą. Ta umiejętność jest bez wątpienia niezbędną nauczycielce, ale okazała się również pożyteczna dla wokalistki. Nie wiem na czym to polega, ale śpiewanie mnie mniej męczy niż mówienie. Wielkim wysiłkiem było dla mnie śpiewanie koncertu po wielogodzinnym prowadzeniu wykładów, natomiast nigdy nie czułam się wykończona nawet po długim recitalu. Sądzę, że podczas śpiewania, na ogół ma się czas na zastanowienie jak to robić. W trakcie mówienia - nigdy się o tym nie myśli, gdyż całą uwagę pochłaniają treści, które się chce przekazać.

- Czy ze względu na lingwistyczne zainteresowania w szczególnie sposób przygotowuje Pani wymowę tekstów staroangielskich i innych, których współczesne brzmienie różni się od dawnego?

- Nie opracowuję tego aż tak dokładnie.

- Ale na przykład w angielskich pieśniach renesansowych artykułuje Pani „r” przedniojęzykowe. Czy nie wynika to ze stylizacji języka?

- Angielskie „r” nie dźwięczy, nie ma dobrego rezonansu, dlatego bardzo często śpiewacy je wibrują po to, żeby było dobrze słyszalne. Gdybym nie musiała starać się emitować głosu jak najdalej, prawdopodobnie śpiewałabym dokładnie tak jak mówię. Trzeba jednak dokonywać pewnych modyfikacji, aby rozwiązać problemy akustyczne.

Wydaje mi się, że w przypadku wykonań na żywo, drobiazgowa dbałość o wymowę nie jest aż tak istotna. W nagraniach natomiast, których można słuchać śledząc tekst nutowy, dobrze byłoby odnajdywać autentyczne brzmienie słów, do których kompozytor pisał muzykę. Jest to jednak niezwykle trudne pole poszukiwań; w Anglii w czasach **Dowlanda**, istniały najprawdopodobniej trzy różne wymowy, których używanie zależało od regionu, w którym się żyło, od pochodzenia, a także światopoglądu.

- Podobne wątpliwości nastęrcza ówczesna notacja muzyczna. W partyturach nie zapisywano wielu wskazówek interpretacyjnych, chociażby ozdobników, gdyż kanony ich wykonywania były powszechnie znane. Dziś zatraciliśmy „naturalną” zdolność spontanicznej improwizacji, trudno nam więc znaleźć optymalną stylowość. Czy uważa Pani, że współczesny wykonawca muzyki dawnej powinien być równocześnie muzykologiem lub teoretykiem muzyki i zagłębiać się w studia nad partyturą, zanim podejmie się wykonania dzieła? Czy Pani samodzielnie bada utwór, który zamierza wykonać, czy też radzi się kogoś jak to powinno zabrzmieć? A może polega Pani wyłącznie na swej intuicji?

- Intuicja odgrywa niebagatelną rolę w moich wykonaniach. Nie studiowałam teorii muzyki, nie jestem też muzykologiem, ale myślę, że ważniejsze jest mieć otwarty umysł

i słuchać swojego wycucia muzycznego, a także (w granicach rozsądku) być na bieżąco z najnowszymi odkryciami muzykologii.

Badania naukowe to zajęcie bardzo absorbujące, które pochłania cały czas działalności zawodowej; wykonywanie muzyki jest również „zatrudnieniem na pełny etat”. Tylko nieliczni potrafią to pogodzić. Jeżeli jest się wykonawcą, to najszcześniejszym rozwiązaniem wydaje się znalezienie naukowców, którzy doradzaliby w razie potrzeby i rozstrzygali wątpliwości. Nie ma sensu, żeby wszyscy biegli do biblioteki, czytali ten sam manuskrypt i powtarzali tę samą pracę.

Kiedyś wyszukiwanie repertuaru dla naszego *Consort of Musick* było naprawdę pracochłonne: **Anthony Rooley** robił w swoim czasie bardzo wiele badań, całymi dniami wyszukiwał interesujące rękopisy, potem przygotowywał je do wykonania uwspółcześniając notację, poprawiając błędy kopistów, rozpisując na głosy... Teraz jest na to zbyt zajęty. Z konieczności ogranicza się do wynajdywania zapomnianych kompozytorów i nie wykonywanych dzieł, których mikrofilmy przekazuje jakiemś muzykologowi z uniwersytetu z prośbą, żeby to dla niego opracował. Sądzę, że taki podział pracy jest jak najbardziej wskazany, inaczej byłoby to powielaniem tego samego wysiłku.

Muzykolodzy są również coraz bardziej zainteresowani tym, żeby usłyszeć jak brzmią ich edycje. Nie każda muzyka wygląda interesująco już w zapisie. Wprawdzie trudno się pomylić co do dzieł genialnych mózgów, takich jak **Josquin** czy **Bach** nawet jeśli się je widzi wyłącznie na papierze, ale nie każdą twórczość jest się w stanie ocenić przeglądając jedynie jej zapis. Najczęściej nie wystarcza sama analiza tekstu nutowego i do obiektywnej oceny potrzebne jest doświadczenie wykonania.

Kiedyś, jakieś 20 lat temu, grałam na fortepianie pieśni **Henry Lawesa** i wydawały mi się one okropnie nudne. Nic dziwnego, gdyż kompozytor pisał je na głosy i przeznaczził do śpiewania podczas dworskich, amatorskich przedstawień. Pieśni te, wykonane w odpowiednim kontekście, dopiero wtedy zaczynają żyć. Sama muzykologia nie byłaby w stanie przywrócić ich do życia. Jak widać działalność muzykologów i wykonawców wspaniale się uzupełnia.

- W Polsce jest wielu wokalistów, którzy pragną śpiewać muzykę dawną, ale bardzo mało miejsc, gdzie mogą się nauczyć dawnych technik wykonawczych. Najprostszą drogą wydaje się więc słuchanie (między innymi) Pani nagrań i naśladowanie, wzorowanie się na Pani interpretacjach...

- Jest to na pewno pochlebające, ale równocześnie bardzo niebezpieczne. Nikt nie powinien próbować brzmieć dokładnie tak jak ja, jeżeli jego głos jest inny, a wręcz przeciwnie - poszukać charakterystycznych walorów własnego głosu i nawet je rozwijać. Przecież piękne są nie tylko głosy jasne i lekkie, ale również ciemne i cięższe, mniej sprawne.

- Uważa Pani, że wszystkie głosy, nawet te szerokie, o dużym wolumenie, zdolne są do wykonywania muzyki dawnej?

- Sądzę, że tak, bo w tamtych czasach na pewno też istniały wielkie głosy, jak w każdej innej epoce. Czy miały one do wyboru jakiś inny repertuar?

- Problem śpiewania dawną emisją sprowadza się zatem do odpowiedniego wyszkolenia głosu?

- Tak naprawdę chodzi tu o mentalność, o to co się komu podoba i co chciałby robić. Ktoś, komu wpojono, że tylko bardzo duże i bogate głosy są piękne, na pewno

będzie szukał u siebie właśnie takiego dźwięku. Kiedy śpiewak twierdzi, że ma duży głos, znaczy to, że natura i owszem, obdarzyła go bogatszym wolumenem, ale on oczywiście specjalnie pracował nad tym, żeby go powiększyć.

W muzyce dawnej nie ma potrzeby sztucznego wzmacniania, ani siłowego trenowania głosu. Śpiewanie dawną emisją wywodzi się z mowy, a przecież żaden głos nie jest zbyt duży do zwyczajnego mówienia. Moja rada dla wokalistów, których nigdy nie spotkam i dla nauczycieli, których nie znam, jest taka, żeby podczas przygotowywania jakiegokolwiek utworu zaczynali pracę nad nim od deklamowania tekstu, tak jakby było się aktorem. Potem należy sprawdzić, czy w taki sam sposób można go zaśpiewać, czy można przykład wyartykułować spółgłoski tak, żeby wyrazy były zrozumiałe, czy można wyemitować samogłoski tak, żeby brzmiały naturalnie, czy można przekazać treść tekstu, nie gubiąc znaczenia poszczególnych słów. Myślę że ten rodzaj pracy nad utworem pozwala uniknąć wielu kłopotów, które ludzie mają ze stylem, czy na przykład... wibratem. Nikt przecież nie mówi z wibracją! Można ją stosować, gdyż jest bardzo pięknym środkiem wyrazu, pod warunkiem, że ma się nad nią całkowite panowanie i dozuje się ją z umiarem.

Początek nuty powinien być zawsze jasny, dokładnie określony, wysokość dźwięku ustalona, sylaba uderzona tak, aby nie było wątpliwości z jakich się składa spółgłosek i jakiej samogłoski i dopiero wtedy może przyjść wibrato, jakby samo z siebie, po prostu z oddechu. Trzeba pamiętać o tym, że wibracja jest rodzajem ornamentu. Jeżeli wibruje się dźwięk od samego początku, to po pierwsze pozbawia się ją roli ozdobnika, a po drugie - zacierza się wyrazistość słów, a nawet wysokość dźwięku.

Uważam, że śpiewanie utworów w taki sposób, jakby się je mówiło jest dobrą metodą na odszukanie stylowego wykonania muzyki dawnych epok. Wokaliści mogą to praktykować równoległe z jakąkolwiek inną techniką, której się nauczyli.

- Skoro mówimy o wibracji i oddechu, trudno nie wspomnieć o przeponie.

- Wśród nowoczesnych technik istnieje taka szkoła, która utrzymuje, że przepona jest najważniejszym mięśniem aparatu wokalnego i od niej się wszystko zaczyna, ona daje początek dźwiękowi i powinna uderzać każdą nutę, aby ją prawidłowo wyemitować. Otóż zgadzam się, że przepona jest bardzo ważna i pomaga podeprzeć dźwięk, ale nie od niej się wszystko zaczyna. Dźwięk rodzi się tam, gdzie są struny głosowe, a nie tak nisko. Gdyby ludzie mówili podpierając silnie każdą sylabę już po kilku zdaniach padaliby ze zmęczenia. Tak silna praca przepony jest doskonała do krzyku, lecz niezupełnie odpowiednia do śpiewania muzyki dawnej. Dla mnie słuchanie jak ktoś bez przerwy krzyczy jest po prostu męczące. Śpiew romantyczny i późniejszy to jakby zmodyfikowany krzyk, nie znaczy to jednak, że ma mniej walorów artystycznych. Wokalista wykonujący muzykę np. z końca XIX w. ma wokół siebie olbrzymią, bardzo głośną orkiestrę i musi się przez nią przebić, musi zatem dojść na pewien poziom hałasu i utrzymać się tam, żeby być słyszalnym, a to wymaga ogromnego wysiłku fizycznego.

- Czy różnica między śpiewaniem romantycznym a dawnym polega na odmiennym używaniu przepony?

- Nie sądzę, ponieważ nie wszyscy wykonawcy muzyki późniejszej nadużywają przepony. **Jassica Cash** nie jest wcale wyspecjalizowaną nauczycielką. Uczy ona również śpiewaków operowych - po prostu wszystkich, bez względu na programy ich koncertów i nikomu nie każe pracować

mięśniami silniej. Uczy używać przepony w dużo łagodniejszy, naturalny sposób, co pozwala na to, by całe ciało stało się rezonatorem.

- Skoro struny głosowe dają początek dźwiękowi, na czym polega rola gardła?

- Gardło nie jest jedynie przejściem, tunelem dla dźwięku. Tam znajdują się mięśnie, które mogą pomagać w artykulacji, oczywiście, jeżeli nie powoduje to żadnych zbędnych i nieprawidłowych napięć. Większość z nas ma jakieś naprężenia w gardle, zanim jeszcze zacznie śpiewać. Pozbycie się ich jest najtrudniejszą rzeczą, dlatego wielu nauczycieli mówi: „zapomnij o gardle”, „nie masz gardła”. Pominięcie gardła jest dobre tylko wtedy, gdy śpiewa się bez tekstu. Jeżeli natomiast chce się przekazać słowa, wówczas gardło musi pracować, jako część narządu mowy.

Trzeba jednak uważać, żeby zagłębiając się w takie szczegóły, o których teraz mówimy, nie zgubić tego co najważniejsze, czyli używania całego ciała jako rezonatora.

- Co roku prowadzi Pani kurs mistrzowski śpiewu dawnego w szkole letniej w Darlington. Czy uczy tam Pani wyłącznie interpretacji i stylowości wykonań, czy zajmuje się również prowadzeniem głosów, uczeniem emisji?

- W praktyce bardzo trudno jest rozdzielić jedno od drugiego. Ktoś może posiadać wspaniałą wiedzę o stylach w muzyce, doskonale wiedzieć jaki ornament powinien wykonać akurat w tym miejscu, ale nie potrafi tego zrobić, gdyż głos mu odmawia posłuszeństwa. Trzeba wtedy rozwiązać jego problem czysto techniczny, nie wolno tego zignorować. Czasem wystarczy poprawić jakiś drobniaczek, na przykład zauważyć, że źle trzyma górną wargę i taka uwaga może mu pomóc. Wszyscy mamy swoje różne złe nawyki.

- Czy Pani ma również jakieś problemy techniczne?

- Wszyscy je mamy, ja także. Mam takie drobne, śmieszne przyzwyczajenia, na które muszę po prostu uważać.

- Trudno w to uwierzyć; jest Pani dla innych niedoścignionym ideałem!

- Kiedy się wchodzi w wiek średni (mam teraz 42 lata), mięśnie nie są już tak naturalnie silne jak były kiedyś. Po to właśnie poznaje się technikę śpiewu, aby wiedzieć w jaki sposób poradzić sobie z takimi problemami. Gdy dzieje się coś poważniejszego - zawsze mogę liczyć na pomoc i radę mojej wspaniałej profesorki.

Mam jeszcze inne niedobre nawyki, na przykład kiedy śpiewam, robią mi się zmarszczki na czole. Jestem tego świadoma, ale wątpię, czy zdołam to poprawić, skoro robiłam tak przez 20 lat. Są też i inne grzeszki: drobne napięcia warg, sztywna szyja... Przyczyną tego są na ogół powody emocjonalne, jakieś podświadome uczucia sprawiają, że coś się usztywnia.

- Czy na początku miała Pani swój wzorzec wokalny i była zafascynowana kimś do tego stopnia, żeby naśladować właśnie taki rodzaj śpiewania?

- Właściwie ... nie. Tak się składało, że śpiewakami, którzy mi imponowali, byli mężczyźni. Pamiętam, że wszystkich nas zachwycał **Nigel Rogers**. To on jako pierwszy robił gardłowe ornamenty w utworach **Monteverdiego**. Młodzi śpiewacy szybko to podchwycili. Przekonaliśmy się, że jedynie *gorgia* pozwala lekko zaśpiewać tak drobne nuty. Dzięki niemu uzyskaliśmy jakby aprobatę na prowadzenie własnych poszukiwań interpretacyjnych. Nie daliśmy się więcej przestraszyć ostrzeżeniami nauczycieli, którzy mówili, że nie wolno nigdy używać gardła. On był naprawdę moją wielką inspiracją.

Podziwiałam także mego serdecznego przyjaciela, **David Thomasa**. Jest on znakomitym wykonawcą, na

koncertach daje z siebie wszystko, ani trochę się nie oszczędza, nie zostawia nic na później.

- Są fragmenty Pani wykonań, które wywołują u słuchaczy radość, inne - smutek, nawet łzy... Co Pani czuje w takich momentach? Czy zawsze kontroluje Pani emocje? Czy profesjonalista powinien zachować wewnętrzny chłód, żeby osiągnąć wzruszenie u innych?

- Podczas koncertu zawsze istnieje element pewnego odseparowania się, dystansu do własnego wykonania. To jest tak, jakby ktoś przez cały czas stał za mną, obserwował i pilnował wszystkiego co robię. Tak musi być każdego wieczora, na każdym koncercie. Wiem, że wielu wokalistów ma na ten temat podobne zdanie, nawet jeśli się do tego otwarcie nie przyznają. Przychodzi mi na myśl pewien przykład, chociaż nie wiem, czy będzie on wystarczającym uzasadnieniem. Uwielbiam śpiewać pasje i kantaty **Bacha** z innymi śpiewakami. Z mojego doświadczenia wynika, że jeżeli zapytam jakiegokolwiek solistę o ulubioną arię, każdy zawsze wymieni taką, która nie jest na jego głos. Kiedy samemu śpiewa się jakiś utwór, nie można oderwać się od interpretowania i pozwolić mu się porwać, gdyż wówczas mogłoby ucierpieć wykonanie. Na estradzie prowadzi się podwójną grę: dobrze jest zachwycać się tym co się śpiewa, żeby emanować zaangażowaniem i emocjami, ale z drugiej strony nie wolno sobie pozwolić na zbyt duże wzruszenie, bo wówczas występ się nie uda.

Przecież wykonywanie elegii dla kogoś zmarłego nie jest tym samym co stanie przy trumnie. Nasze odczucia w czasie słuchania są na trochę innym, bardziej abstrakcyjnym poziomie wykonanie elegii przywołuje nasze rzeczywiste doświadczenia bólu, sublimuje je, pozwala rozważać je i tym samym nie poddawać się im całkowicie. Nawet słowa *Stabat Mater* mają w sobie wiele nadziei, mimo że opowiadają o tragedii ukrzyżowania. Tak naprawdę również pasja niesie w sobie siłę pozytywną, pochodzącą od najwyższej istoty, jakkolwiek się ją nazwie. Tę siłę odbierają wszyscy, bez względu na wyznanie. Muzyka w jakiś sposób oczyszcza i pomaga rozładować napięcia, z którymi boryka się przecież każdy. Taka jest chyba funkcja sztuki. Człowiek poszukuje w niej schronienia i oczekuje pocieszenia.

- Ale sztuka współczesna raczej mu tego nie zapewnia...?

- Nie czuję się kompetentna do mówienia o muzyce współczesnej - zbyt mało miałam z nią doświadczeń - ale myślę, że jeżeli się celowo stara unikać tych współbrzmień konsonansowych i dysonansowych, które poruszały dusze ludzi przez całe stulecia, to wiele się ryzykuje. I kiedy już się straciło te konsonanse, bardzo trudno je z powrotem odzyskać, a to się właśnie zdarzyło. Na szczęście są próby powrotu. Są tacy kompozytorzy jak **Arvo Paert**, szukający inspiracji w średniowiecznej liturgii, czy **John Taverner**, który sięga do ortodoksyjnej greckiej mszy i im chyba udaje się odnaleźć pewne zagubione wartości. Ich muzyka zawiera w sobie wiele intymności, dlatego jej odbiór wymaga skupienia i koncentracji. Podobne wyciszenie wewnętrzne potrzebne jest do słuchania na przykład renesansowych pieśni z lutnią. Trudno jest się w nich zaszuchać myśląc o innych sprawach, łatwiej być myślami gdzie indziej przy jakiejś wielkiej symfonii. Jest to po prostu inny rodzaj energii.

Ludzie w dzisiejszym rozbieganym świecie szukają uspokojenia wewnętrznego, jako antidotum na ciągłą gonitwę i stresy, szukają piękna i harmonii, żarliwych uczuć i namiętności. Ja w każdym razie bardzo tego potrzebuję, dlatego wybrałam muzykę dawną.