

Sonoryzm śródziemnomorskiej wielogłosowości w muzycznych wykonaniach i strukturach



1. Właściwości wykonania a okoliczności i funkcje śpiewów

Z przedstawionego przeglądu stylów regionalnych wynika, że na całym badanym obszarze praktyka wielogłosowego śpiewu wiąże się z podobnym kontekstem społecznym i funkcjonalnym. Uderzające analogie wykazują również muzyczne zachowania towarzyszące wykonaniom.

Analizowane śpiewy wywodzą się z muzycznych repertuarów społeczeństw pastersko-rolniczych, które w większości zamieszkują tereny górskie. Śpiewy te są związane ze sferą rytualną i religijną oraz ze sferą emocjonalną człowieka jako członka grupy społecznej i jako jednostki. Z jednej strony wydają się zawierać transcendentne przesłania, które za pośrednictwem śpiewaków przekazywane są do innych światów, z drugiej – odwołują się do najbardziej wzniosłych ludzkich emocji, jak miłość, poczucie honoru, silnej więzi grupowej oraz wyrażają patriotyzm czy podziw dla otaczającej przyrody. Wykonywaniu śpiewów towarzyszy zawsze atmosfera dużego emocjonalnego napięcia. Śpiewacy znajdują się w stanie porównywanym przez badaczy do transu, mają często przymknięte lub „przewrócone” oczy, są maksymalnie skoncentrowani na wypełnianiu swojej misji. Nie dbają o przekaz semantycznych szczegółów tekstów słownych, powszechnie zresztą znanych przez otoczenie, a wręcz w świadomy sposób zniekształcają tok transmisji, tak słów, jak i muzyki. Podejście to może świadczyć o pierwotnej funkcji magicznej śpiewów¹. Owe deformacje werbalno-muzycznego przekazu dokonywane są prawdopodobnie w celu skupiania uwagi na brzmieniowym aspekcie wykonywanej muzyki. Parafrazując określenie

¹ Por. A. Petrović, Les techniques du chant villageois dans les Alpes Dinariques (Yougoslavie). W: *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 4, red. L. Aubert. Genève 1991, s. 106; A. Czekanowska, Instrumenty analizy literackiej a interpretacja słowiańskiej pieśni ludowej. „Muzyka” 38 (1993), nr 3-4, s. 8.

„brudna gra” (dirty play), którego Felix Hoerburger użył za muzykami jazzowymi w odniesieniu do ludowej praktyki instrumentalnej, można by powiedzieć, iż ideał brzmieniowy wokálnego wielogłosu w tradycyjnych kulturach śródziemnomorskich wyraża się w „brudnym śpiewie”².

Podstawowym zabiegiem pozostającym w związku z tą estetyką, który stosują zespoły śpiewacze z całego badanego obszaru, jest wywoływanie efektu **szorstkości brzmienia**. Zjawisko to występuje w analizowanym materiale powszechnie, niezależnie od różnych sposobów organizacji głosów czy interwałowych relacji między partiami głosowymi³.

Szorstkość w niektórych kulturach komentuje się w metaforyczny sposób. Badacze przytaczają spotykane na Bałkanach porównanie brzmienia całych śpiewów wielogłosowych lub pojedynczych interwałów do brzmienia dzwonów (Bułgaria, Albania, Serbia, Bośnia, Grecja). W wyobrażeniu tym upatrują na ogół kojarzenia przez śpiewaków zestrąbiania się ludzkich głosów w grupie i wyboru dzwonków dla stada bydła, dokonywanego wśród bałkańskich pasterzy z wielką pieczołowitością. W jednym i w drugim wypadku traktuje się preferencyjnie współbrzmienie sekundy oraz (dudniący) unison. Brandl opowiada się jednak za inną interpretacją tego porównania. Biorąc pod uwagę znaczenie wyrazu ‘dzwonki’ (*kampánes*), używanego w analogicznym kontekście przez Epirotów, stwierdza, iż chodzi o dzwony kościelne, a nie o dzwonki pasterskie, w języku greckim określane słowem *koduniá*⁴. Szukając argumentów na poparcie swojego stanowiska, przeprowadza analizę widmową dźwięków dzwonów i odkrywa, iż w przeciwieństwie do dzwonów w Europie Środkowej, w których eliminuje się nieharmoniczne tony parcjalne, w dzwonach prawosławnych cerkwi nie tylko nie eliminuje się tonów nieharmonicznych zakłócających widmo złożone z czystych tonów harmoniczných, lecz prawdopodobnie się je wzmacnia poprzez bogate zdobienie dzwonów. Dudnienia wywołuje zarówno dźwięk pojedynczego dzwonu (w związku z obecnością tonów nieharmonicznych), jak i współbrzmienie kilku dzwonów, a różnice częstotliwości ich dźwięków są zbliżone do różnic częstotliwości dudnień między składnikami sekundy występującej w śpiewach⁵. W literaturze znajdujemy informację, że dla Bułgarów mogą ‘brzmieć jak dzwony’ współbrzmienia sekundy, prymy, tercji i kwarty. Szorstko brzmiące interwały nazywają oni ‘gładkimi’. W Portugalii pojawiło się zaś określenie ‘rozstrojone’ w stosunku do wykonń śpiewów zawierających szorstko brzmiące akordy. O realizacjach, w których brakuje partii głosu intonującego kwintę (składnik trójdźwięku często uczestniczący w wywoływaniu szorstkości brzmienia), wykonawczynie mówiły, iż są one pozbawione ‘światła’, ‘duszy’.

Szorstko brzmiącymi interwałami, pozostawianymi bez rozwiązania czy korekty, są w analizowanych śpiewach nie tylko uznane w teorii muzyki profesjonalnej dysonanse. Szorstkość może cechować również interwały charakteryzujące się w stroju naturalnym

² F. Hoerburger, *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik*. Erlangen 1966, s. 46.

³ Brandl przypuszcza, iż szorstkość brzmienia mogła być cechą wykonń wielogłosowych śpiewów już w średniowieczu. Z zachowanych źródeł bowiem wiadomo, że już wtedy znano istotę dudnień i prowadzono odpowiednie obliczenia w odniesieniu do dźwięków dzwonów; R. M. Brandl, *Die Schwebungs-Diaphonie – aus musikethnologischer und systematisch-musikwissenschaftlicher Sicht*. W: *Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa*, red. C. Eberhardt, G. Weiß. Regensburg 1989, s. 56.

⁴ Ibidem, s. 59.

⁵ Ibidem, s. 60 n.

jazzowymi w odnie-
ż ideał brzmieniowy
raża się w „brudnym

który stosują zespoły
rystkości brzmienia.
zależnie od różnych
ciami głosowymi³.

ny sposób. Badacze
śpiewów wielogłoso-
ria, Albania, Serbia,
cz śpiewaków zestra-
wdła, dokonywanego
w drugim wypadku
son. Brandl opowiada
ę znaczenie wyrazu
Epirotów, stwierdza,
u greckim określane
wiska, przeprowadza
ństwie do dzwonów
arcjalne, w dzwonach
nych zakłócających
nie się je wzmacnia
dźwięk pojedynczego
współbrzmienie kilku
różnic częstotliwości
teraturze znajdujemy
enia sekundy, prymy,
W Portugalii pojawiło
wierających szorstko
jącego kwintę (skład-
zmienia), wykonaw-

zania czy korekty, są
sjonalnej dysonanse.
w stroju naturalnym

W. Erlangen 1966, s. 46.
wielogłosowych śpiewów
znano istotę dudnień i
Brandl, Die Schwebungs-
er Sicht. W: *Volks- und*
s. 56.

wysokim stopniem stopliwości. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki wypracowanym w badanych kulturach technikom intonacji dźwięków, które uwzględniają sposób wzajemnego oddziaływania tych dźwięków w płaszczyźnie wertykalnej.

W cytowanej literaturze powtarzają się opinie, iż śpiewaków z objętych badaniami terenów znamionuje duża tolerancja wobec intonacji dźwięków. Jeśli bowiem odnieść występujące w wykonaniach wysokości do stopni skali, która stanowi podstawę melodycznej struktury, okazuje się często, że jednemu stopniowi odpowiada kilka dźwięków. W rzeczywistości może tu chodzić o pewną elastyczność w podejściu do kwestii intonacji (zwłaszcza w wypadku ornamentów), ale często różne intonowanie tych samych stopni jest podyktowane chęcią zlokalizowania dźwięków o częstotliwościach, które wchodząc we wzajemne zależności, powodowałyby powstawanie dudnień. Wykonawcy poszukują tych dźwięków, płynnie przemieszczając się w obrębie mikrointerwałowych przestrzeni, a w momencie dotarcia do celu nierzadko okazują satysfakcję, wydłużając wartości rytmiczne współbrzmień i ewentualnie zwiększając siłę głosu (Portugalia). W zespołach więcej niż dwugłosowych śpiewacy orientują się w trakcie zestrainowania akordów według wybranych, a nie wszystkich partii głosowych. Potwierdza to wyraźna dbałość wykonawców o sąsiedztwo odpowiedniego partnera podczas śpiewu. Kontrolę intonacji ułatwia – jak twierdzą śpiewacy – umieszczanie dłoni w okolicy ucha, powszechnie praktykowane we wszystkich kulturach śródziemnomorskiego basenu⁶.

Zamierzone wykorzystywanie przez wykonawców **zmiennej intonacji** jako środka do uzyskiwania efektu „maksymalnej szorstkości” odkryli najwcześniej badacze śpiewów z obszaru Bałkanów, w których występuje zjawisko nazywane „diafonią z dudnieniami”. Charakterystyczną właściwością tych śpiewów jest dominacja współbrzmienia sekundy (w konstrukcjach dwu- i więcejgłosowych) w połączeniu z technikami: burdonem, ostinatem i techniką paralelną. Mocno zaznaczona obecność sekundy cechuje style z terenów Bułgarii, Serbii (zwłaszcza styl *na glas*), Macedonii, Chorwacji, Bośni, Hercegowiny i Czarnogóry, północnej Grecji (Epiru), południowej Albanii (głównie styl kobiet i labijski ‘styl starszych’, *lashtërishte*) oraz częściowo z północnych i środkowych Włoch⁷. Jak wynika z pomiarów wielkich i małych sekund w wykonaniach śpiewów zarejestrowanych w różnych krajach bałkańskich, rozmiary tych interwałów odbiegają od rozmiarów sekund w stroju naturalnym. Mieszczą się one w granicach 54-165 C, co przy stosunkowo niskich częstotliwościach tonów podstawowych (do 500 Hz) odpowiada rozmiarom sekund wywołujących wrażenie maksymalnej szorstkości⁸. Obecność dźwięku burdonowego ułatwia percepcję intonacyjnych niuansów. Wyraźnie słyszalna jest bowiem w tym kontekście odległość każdego intonowanego dźwięku melodii od dźwięku podstawowego.

⁶ Gest ten jest również stosowany w krajach arabskich, m.in. przez śpiewaków w kościołach koptyjskich. Został też uwidoczniiony na wielu egipskich malowidłach ściennych i reliefach z czasów Starego Państwa i późniejszych. Hans Hickmann przypuszcza, że pierwotnie pełnił on funkcję magiczną i był wykonywany w celu odpędzania złych mocy; H. Hickmann, Ägypten. W: *Musikgeschichte in Bildern*, t. 2, red. H. Besseler, M. Schneider. Leipzig 1975, s. 80 n.

⁷ Interwał sekundy znajduje się również na pierwszym planie w znanych mi sycylijskich śpiewach świeckich. Być może są one starsze od śpiewów związanych z kontekstem religijnym, w którym sekunda pojawia się jedynie jako współbrzmienie przejściowe. Skąpa liczba opublikowanych przykładów muzycznych reprezentujących nurt świecki nie pozwala na wnikliwszą analizę tego problemu.

⁸ Por. m.in. G. F. Messner, *Schwebungsdiaphonie in Bistrica*. Tutzing 1980, s. 61; R. M. Brandl, op. cit., s. 60.

zowymi w odnie-
ideał brzmieniowy
aża się w „brudnym

óry stosują zespoły
tkości brzmienia.

ależnie od różnych
mi głosowymi³.

y sposób. Badacze

ewów wielogłoso-

a, Albania, Serbia,

śpiewaków zestra-

ła, dokonywanego

w drugim wypadku

n. Brandl opowiada

znaczenie wyrazu

pirotów, stwierdza,

greckim określane

ska, przeprowadza

stwie do dzwonów

cialne, w dzwonach

nych zakłócających

nie się je wzmacnia

wiek pojedynczego

półbrzmienie kilku

żnie częstotliwości

aturze znajdujemy

ia sekundy, prymy,

Portugalii pojawiło

ierających szorstko

cego kwintę (skład-

rmienia), wykonaw-

ania czy korekty, są

onalnej dysonanse.

w stroju naturalnym

k. Erlangen 1966, s. 46.

elogłosowych śpiewów

znano istotę dudnień i

randl, Die Schwebungs-

r Sicht. W: *Volks- und*

56.

wysokim stopniem stopliwości. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki wypracowanym w badanych kulturach technikom intonacji dźwięków, które uwzględniają sposób wzajemnego oddziaływania tych dźwięków w płaszczyźnie wertykalnej.

W cytowanej literaturze powtarzają się opinie, iż śpiewaków z objętych badaniami terenów znamionuje duża tolerancja wobec intonacji dźwięków. Jeśli bowiem odnieść występujące w wykonaniach wysokości do stopni skali, która stanowi podstawę melodycznej struktury, okazuje się często, że jednemu stopniowi odpowiada kilka dźwięków. W rzeczywistości może tu chodzić o pewną elastyczność w podejściu do kwestii intonacji (zwłaszcza w wypadku ornamentów), ale często różne intonowanie tych samych stopni jest podyktowane chęcią zlokalizowania dźwięków o częstotliwościach, które wchodząc we wzajemne zależności, powodowałyby powstawanie dudnień. Wykonawcy poszukują tych dźwięków, płynnie przemieszczając się w obrębie mikrointerwałowych przestrzeni, a w momencie dotarcia do celu nierzadko okazują satysfakcję, wydłużając wartości rytmiczne współbrzmień i ewentualnie zwiększając siłę głosu (Portugalia). W zespołach więcej niż dwugłosowych śpiewacy orientują się w trakcie zestrainia akordów według wybranych, a nie wszystkich partii głosowych. Potwierdza to wyraźna dbałość wykonawców o sąsiedztwo odpowiedniego partnera podczas śpiewu. Kontrolę intonacji ułatwia – jak twierdzą śpiewacy – umieszczanie dłoni w okolicy ucha, powszechnie praktykowane we wszystkich kulturach śródziemnomorskiego basenu⁶.

Zamierzone wykorzystywanie przez wykonawców **zmiennej intonacji** jako środka do uzyskiwania efektu „maksymalnej szorstkości” odkryli najwcześniej badacze śpiewów z obszaru Bałkanów, w których występuje zjawisko nazywane „diafonią z dudnieniami”. Charakterystyczną właściwością tych śpiewów jest dominacja współbrzmienia sekundy (w konstrukcjach dwu- i więcejgłosowych) w połączeniu z technikami: burdonem, ostinatem i techniką paralelną. Mocno zaznaczona obecność sekundy cechuje style z terenów Bułgarii, Serbii (zwłaszcza styl *na glas*), Macedonii, Chorwacji, Bośni, Hercegowiny i Czarnogóry, północnej Grecji (Epiru), południowej Albanii (głównie styl kobiet i labijski „styl starszych”, *lashërishite*) oraz częściowo z północnych i środkowych Włoch⁷. Jak wynika z pomiarów wielkich i małych sekund w wykonaniach śpiewów zarejestrowanych w różnych krajach bałkańskich, rozmiary tych interwałów odbiegają od rozmiarów sekund w stroju naturalnym. Mieszczą się one w granicach 54-165 C, co przy stosunkowo niskich częstotliwościach tonów podstawowych (do 500 Hz) odpowiada rozmiarom sekund wywołujących wrażenie maksymalnej szorstkości⁸. Obecność dźwięku burdonowego ułatwia percepcję intonacyjnych niuansów. Wyraźnie słyszalna jest bowiem w tym kontekście odległość każdego intonowanego dźwięku melodii od dźwięku podstawowego.

⁶ Gest ten jest również stosowany w krajach arabskich, m.in. przez śpiewaków w kościołach koptyjskich. Został też uwidoczniiony na wielu egipskich malowidłach ściennych i reliefach z czasów Starego Państwa i późniejszych. Hans Hickmann przypuszcza, że pierwotnie pełnił on funkcję magiczną i był wykonywany w celu odpędzania złych mocy; H. Hickmann, Ägypten. W: *Musikgeschichte in Bildern*, t. 2, red. H. Besseler, M. Schneider. Leipzig 1975, s. 80 n.

⁷ Interwał sekundy znajduje się również na pierwszym planie w znanych mi sycylijskich śpiewach świeckich. Być może są one starsze od śpiewów związanych z kontekstem religijnym, w którym sekunda pojawia się jedynie jako współbrzmienie przejściowe. Skąpa liczba opublikowanych przykładów muzycznych reprezentujących nurt świecki nie pozwala na wnikliwszą analizę tego problemu.

⁸ Por. m.in. G. F. Messner, *Schwebungsdiaphonie in Bistrice*. Tutzing 1980, s. 61; R. M. Brandl, op. cit., s. 60.

Szorstkość brzmienia jest zjawiskiem spotykanym powszechnie również w śpiewach poza Półwyspem Bałkańskim i cechuje współbrzmienia, które w profesjonalnych realizacjach muzyki artystycznej nie wykazują tej właściwości, jak prymy, oktawy, kwinty, kwarty, tercje oraz wielkie i małe trójdźwięki. Składniki tego rodzaju współbrzmień powinny posiadać częściowo wspólne składowe o jednakowych częstotliwościach, gdyby intencją śpiewaków była czysta intonacja. Taka sytuacja zachodzi jedynie w wypadku realizacji sardyńskich 'chórów', wykonujących głównie śpiewy religijne. Członkowie 'chórów' przez czystą intonację składników trójdźwięków starają się świadomie spowodować powstanie tonów kombinacyjnych, które utworzyłyby odrębną partię głosową, położoną o oktawę wyżej od głównej melodii. Partia ta ma w tradycyjnym słownictwie swoją nazwę – *quinta* lub *quintina* jako piąta oprócz realnie wykonywanych czterech⁹. We wszystkich innych przedstawionych stylach interwały czyste oraz tercje intonowane bywają jako nieco węższe lub nieco szersze w stosunku do ich odpowiedników w stroju naturalnym. Efektem takiej intonacji interwałów są przesunięte względem siebie szeregi alikwotowe, w wyniku czego między sąsiednimi harmonicznymi powstają niewielkie różnice częstotliwości, które wywołują dudnienia¹⁰. Praktykę taką stosuje się nie tylko w odcinkach realnie wielogłosowych, ale również we fragmentach bądź całych utworach wykonywanych przez dwóch śpiewaków unisono¹¹. Pomiar interwałów były wykonywane jedynie w odniesieniu do wybranych stylów z terenu Portugalii i Włoch¹². Na podstawie analizy słuchowej opublikowanych materiałów dźwiękowych można jednak sądzić, że owa „chwiejęność intonacyjna”, o której częstokroć piszą badacze, służy również w innych kulturach zamierzonemu „brudzeniu” współbrzmień uznawanych przez teorię muzyki profesjonalnej za „zgodne”. Jednocześnie nie istnieją wyraźne reguły, które określałyby, jakie składniki akordu mają być podwyższone lub obniżone, jeśli przyjmiemy jako punkt odniesienia trójdźwięk w stroju temperowanym. Nadrzędnym celem jest poszukiwanie takich rozmiarów interwałów, które pozwoliłyby na wywołanie wrażenia szorstkości. W śpiewach więcej niż dwugłosowych wykonawcy realizują niekiedy ten zamiar przez zastosowanie odpowiedniego wewnętrznego podziału akordów. Ramy – oktawę czy kwintę – intonują „czysto”, natomiast wewnętrzne komponenty akordu w taki sposób, aby spowodować szorstkość brzmienia całości. Na podstawie tych obserwacji można wnioskować, że w odróżnieniu od członków profesjonalnych chórów śpiewacy należący do tradycyjnych zespołów kierują się podczas muzycznych realizacji utrwaloną w pamięci barwą interwału, a nie jego rozmiarem. Stąd stopnie skali melodii podlegają modulacji jako realnie brzmiące dźwięki. Dostrajanie współbrzmień podczas realizacji śpiewów jest możliwe w przypadku solowej obsady wszystkich lub większości głosów. Zgodnie z tradycją zwielokrotniana bywa

⁹ W niektórych miejscowościach na zachodzie Sardynii zachowała się praktyka, uważana przez informatorów za starszą, która polega na włączaniu do religijnych 'chórów' guturalnego 'basu', niwelującego efekt „czystości” współbrzmień.

¹⁰ Por. B. Muszkalska, W. Auhagen, W poszukiwaniu ginącego brzmienia. Problem intonacji i barwy w portugalskich śpiewach wielogłosowych. W: *Studia nad wysokością i barwą dźwięku*, red. A. Rakowski. Warszawa 1999.

¹¹ Głosy w zespole śpiewającym unisono bywają rozróżniane w tradycyjnym nazewnictwie (Bułgaria).

¹² B. Muszkalska, C. Szmaj, Analiza widmowa wielodźwięków w tradycyjnych śpiewach kultur śródziemnomorskich. W: *XLV Otwarte Seminarium z Akustyki, Poznań – Kiekrz, wrzesień 1998*, t. 2, red. T. Hornowski. Poznań 1998; B. Muszkalska, W. Auhagen, op. cit.

wyłącznie obsada głosu burdonowego oraz basowego, gdy głosy poruszają się paralelnie. Praktykowane w ostatnich latach zwiększanie obsady wszystkich głosów na wzór profesjonalnych chórów prowadzi do zaniku walorów brzmieniowych, które uzyskuje się dzięki opisanemu wyżej sposobowi intonacji. Miara interwału staje się wówczas ważniejsza od jego brzmieniowej jakości.

Wpływ na zwiększenie szorstkości brzmienia ma – zgodnie z wynikami badań psychoakustycznych – **wysoki poziom głośności**, znamieny dla wykonań z całego brąnego pod uwagę terytorium¹³. Istotną w kontekście rozpatrywanych problemów jest też obserwacja, że wzrost efektywnej siły brzmienia powoduje wzmożenie w większym stopniu głośności alikwotów niż tonu podstawowego, a wśród alikwotów – w większym stopniu wyższych niż niższych¹⁴. Fakt ten nabiera szczególnej wagi w wypadku współbrzmień o wysokim stopniu stopliwości w stroju naturalnym, w których do znaczących dla powstania efektu szorstkości różnic częstotliwości dochodzi na poziomie wyższych harmonicznych.

Bardzo głośny śpiew należy do najczęściej wymienianych przez badanych cech ideału brzmieniowego. Utrzymują oni wręcz, że śpiew z maksymalnie dużą siłą jest niezbędny do uzyskania właściwego brzmienia. Informację o użyciu głosów o dużej sile zawierają nazwy stylów wykonawczych. Określenia bułgarskie *na vissoko* i albańskie *lartër* oznaczają ‘wysoko i głośno’, serbskie *iz vika* – ‘bardzo głośno’, macedońskie *glasoečki* – ‘[pieśni] śpiewane donośnym głosem’, *vikoečki* – ‘krzyczane’. Portugalska nazwa *cramol* wywodzi się od wyrazu *clamor* oznaczającego ‘krzyk’. Grupy rozpoczynają śpiew od razu głośno (zazwyczaj po solowym wstępie), utrzymują wysoki poziom głośności przez cały czas trwania śpiewu i nagle śpiew urywają. Jedynie szorstko brzmiące współbrzmienia o dłuższych wartościach rytmicznych bywają wykonywane crescendo. Śpiewacy mają sprecyzowany pogląd na kwestię zależności między rejestrem śpiewu i głośnością. Z powodu głośniejszego brzmienia głosu w wyższych rejestrach jest dopuszczalne – jak twierdzą – zwiększanie obsady jedynie niskich głosów. Portugalczycy zdwiają niekiedy obsadę wyższych głosów, ale wówczas co najmniej trzy osoby (lecz raczej większa ich liczba) realizują partię ‘basu’. Grupowe intonowanie burdonowego dźwięku na Bałkanach – bez względu na jego położenie w stosunku do partii głosów melodycznych – jest podyktowane potrzebą posiadania wyraźnego tonalnego punktu odniesienia przez solistów wykonujących melodię. Jak zapewniają wykonawcy, bez tego stałego dźwięku śpiew byłby niemożliwy. Albańczycy wyrażają swoje zdanie na ten temat w metaforze: ‘*iso* powinien być tak mocny, aby nie mogła go przebić armatnia kula’. Można przypuszczać, iż upodobanie do głośnego śpiewu zrodziło się w związku z warunkami, w jakich analizowane repertuary były wykonywane. Ich naturalne środowisko stanowiły bowiem otwarte przestrzenie, głównie góry, oraz kościoły. W takich okolicznościach członkowie zespołów musieli więc użyć dużej siły głosu, aby zawarte w ich śpiewie przesłanie, przeznaczone dla innych ludzi, Boga lub przyrody dotarło do adresata.

¹³ Por. W. von Aures, Der sensorische Wohlklang als Funktion psychoakustischer Empfindungsgrößen. „Acustica” 58 (1985), 5, s. 283. Z drugiej strony szorstko brzmiące wielodźwięki percypowane są jako relatywnie głośniejsze niż współbrzmienia o wysokim stopniu stopliwości realizowane z tą samą siłą głosu.

¹⁴ Jest to zgodne z obserwacją, iż niższe harmoniczne dominują w dźwiękach o mniejszej głośności; por. J. Sundberg, *The Science of the Singing Voice*. Dekalb 1987, s. 72 n.

Kolejnym elementem mającym znaczący udział w realizacji wzorca „brudnego śpiewu” jest **barwa pojedynczych głosów**. W badanych kulturach spotykamy różnorodną paletę barw; na ich podstawie identyfikuje się głosy w obrębie zespołów, muzyczne gatunki i regionalne style. I w tej dziedzinie dają się jednak zauważyć podobne preferencje na całym obszarze.

Powszechnie występującą właściwością barwy głosów jest stosunkowo duża ostrość, cecha, która ujawnia się w widmie dźwięku w postaci bogactwa alikwotów¹⁵. Psychoakustycy wymieniają ostrość obok dużej głośności jako istotny czynnik, który wpływa na zmniejszenie konsonansowości współbrzmień¹⁶. Im bogatsze w alikwoty jest bowiem widmo dźwięków, tym więcej zachodzi możliwości wytwarzania się takich relacji między blisko położonymi harmonicznymi, że wywołują one dudnienia. Wzmocnienie wyższych alikwotów przez głośny śpiew sprzyja powstawaniu tego zjawiska. Analiza widmowa współbrzmień pojawiających się w zarejestrowanych realizacjach potwierdza słabo zaznaczoną obecność tonu podstawowego i skupienie energii na wąskim paśmie częstotliwości ponad nim. Oznacza to, iż percepcja zostaje odwrócona od tonów podstawowych składników współbrzmień i skierowana na alikwoty¹⁷. W widmie dźwięku szorstko brzmiących interwałów i akordów uderza ponadto występowanie wszystkich lub części formantów na kilku częstotliwościach¹⁸.

Dla wielu stylów charakterystyczne jest nadawanie głosowi bądź nienaturalnej barwy, bądź użycie go w nienaturalnym rejestrze. W labijskich śpiewach, w których w skład akordów wchodzi często interwał sekundy, brzmienie zostaje dodatkowo „zabrudzone” guturalną barwą głosu *khtyes*. W wypadku sardyńskich ‘tenorów’ – choć podstawowym intonowanym przez te zespoły akordem jest trójdźwięk wielki – do podobnego rezultatu prowadzi użycie dwóch głosów guturalnych realizujących podwójny burdon i również częściowo zniekształconego głosu najwyższego. Sardyńscy porównują brzmienie tych głosów do dźwięków wydawanych przez wypasane na halach zwierzęta. Zespoły śpiewacze z obszarów Włoch i Albanii uzyskują specyficzny efekt brzmieniowy przez śpiew z na wpół przymkniętymi ustami. Taki sposób wydobywania głosu umożliwia wykonawcom selekcjonowanie alikwotów. W stylach z całego badanego terytorium zwraca uwagę częste umiejscawianie jednej z partii głosowych w ekstremalnie wysokim rejestrze. Nie zawsze jest ona realizowana przez falset, jak można by sądzić z ludowych nazw głosów, wykonuje ją raczej wysoki głos męski lub żeński, użyty w nienaturalnie wysokim położeniu. Wysoki rejestr wykorzystuje się na dużą skalę w badanych kulturach zapewne w związku z donośnością wysokich dźwięków. W górach nadaje się więc szczególnie do przekazu informacji¹⁹.

¹⁵ Por. G. von Bismarck, *Timbre of Steady Sounds: A Factorial Investigation of its Verbal Attributes*, „Acustica” 30 (1974).

¹⁶ Por. W. von Aures, op. cit., s. 283. Jak wspomniałam, pisząc o metodyce pracy (rozdz. I), terminów związanych z konsonansowością i dysonansowością współbrzmień używam w tym rozdziale w znaczeniach przyjętych w odniesieniu do harmoniki funkcyjnej.

¹⁷ Badania w tym kierunku były prowadzone w odniesieniu do wykonń zespołów bułgarskich, epirockich oraz włoskich i portugalskich, a ich wyniki zostały zrelacjonowane m.in. w cytowanych wyżej pracach Messnera, Brandla oraz Muszkalskiej i Szmala.

¹⁸ Zjawisko to zostało zidentyfikowane w wykonaniach śpiewów portugalskich, sycylijskich oraz ze środkowych i północnych Włoch, ale najprawdopodobniej ma większy zasięg. Znaczenie rozproszenia częstotliwości pojedynczych formantów dla rezultatu brzmieniowego staje się zrozumiałe, jeśli porównamy je z obrazem formantów w widmach analogicznych współbrzmień intonowanych przez szkolony chór. W tym wypadku częstotliwości wszystkich formantów znajdują się na jednej linii; por. B. Muszkalska, C. Szmala, op. cit.

¹⁹ R. M. Por. Brandl, op. cit., s. 55.

Wrażenie „brudnego śpiewu” osiąga się również specyficzną **artykulacją**. Pojedyncze dźwięki sprawiają często wrażenie „zamazanych” w wyniku łączenia ich legato, które nierzadko przechodzi w glissando. Opadające glissanda stosuje się we wszystkich omawianych stylach w zakończeniach strof. Umiejętność zachowania ciągłości brzmienia ceni się szczególnie wysoko w niektórych kulturach bałkańskich. Na przykład w Bułgarii zaleca się realizację całej strofy na jednym oddechu. W wypadku partii burdonowych ciągłość brzmienia zapewnia wymienne nabieranie powietrza przez wykonawców. Temu samemu celowi może służyć przekazywanie sobie strof przez dwa zespoły. Śpiewy z terenu Bałkanów wyróżniają się też szczególnym bogactwem stosowanych środków artykulacyjnych, które częściowo występują tylko tutaj. Uwagę przyciągają zwłaszcza charakterystyczne skoki w górę z podstawowego dźwięku melodii, głównie z finalis. Skoki owe noszą nazwy *izvikvanje*, *ikanje* lub *rucanje*, w zależności od sylab, na których są realizowane. Po skoku następuje zwykle glissando w dół, które bywa połączone ze znamionym drżeniem głosu. W śpiewach rytualnych (np. w bułgarskich pieśniach *na atzane*) wprowadza się tremola przypominające gdakanie kury, które prawdopodobnie mają imitować głosy zwierząt sakralnych²⁰. Oprócz wspomnianych zmian rejestru, które stanowią integralny element melodii, praktykuje się kończenie śpiewów (z wyjątkiem kontekstu religijnego) okrzykami w wysokim rejestrze na bliżej nieokreślonej wysokości o opadającym przebiegu. Sardowie określają je mianem *inircu*, a Portugalczycy – *apupo*²¹.

Innym działaniem związanym z ingerencją w przebieg melodii jest jej redukcja. W chwilach narastania emocjonalnego napięcia wykonawcy skracają odcinki melodii, a w ekstremalnych warunkach ograniczają się do realizacji pojedynczych motywów, a nawet izolowanych dźwięków (współbrzmień). Zjawisko to jest charakterystyczne zwłaszcza dla śpiewów sardyńskich i czamskich.

Efekt „brudnego śpiewu” ulega wzmocnieniu na skutek odpowiednich zabiegów dokonywanych w warstwie rytmicznej śpiewów. Szorstko brzmiące współbrzmienia bywają – jak wspominałam – znacznie wydłużane, zwłaszcza jeśli występują w zakończeniach melodycznych odcinków i jako finales. Przetrzymywanie współbrzmień końcowych wraz z opisanym wyżej sposobem intonacji oraz często ze specyficzną artykulacją (glissando, skok w górę z opadającym glissandem) radykalnie przeorientowują percepcję z wysokości na barwę dźwięku. Dla wykonań niektórych śpiewów religijnych z Korsyki, Sardynii i Sycylii oraz z południowych Włoch znamienne jest bądź oddzielanie pojedynczych akordów o długich wartościach rytmicznych pauzami, bądź łączenie ich po kilka w izolowane pauzami sekwencje. Pauzy pojawiają się nierzadko wewnątrz melizmatów oraz po akordach dysonansowych. W śpiewach z terenów Sardynii i Kampanii długo wytrzymywane akordy tworzą czasem zwroty o charakterystycznych relacjach harmonicznym (np. trójdźwięki wielkie położone w odległości tercji wielkiej lub sekundy małej).

Odrębną warstwę brzmieniową tworzy dzięki swoistym właściwościom fonicznym **tekst słowny** śpiewów. Wydobyciu cech brzmieniowych często kosztem semantyki służą takie operacje dokonywane na tekstach poetyckich (o tematyce świeckiej i religijnej) oraz liturgicznych, jak: rozmontowywanie formy poetyckiej (tekstu liturgicznego) na

²⁰ Por. A. Czekanowska, op. cit., s. 13.

²¹ W literaturze nie znajdujemy informacji na temat nazw takich okrzyków w innych rejonach, choć z nagrań można wnioskować, iż są one stosowane powszechnie.

oddzielne słowa lub sylaby, przestawianie słów i wersów, wtrącanie pojedynczych sylab na końcu, na początku i wewnątrz słów, kumulowanie fragmentów różnych tekstów poetyckich w partii solisty lub symultaniczne zestawianie partii opartych na tekście semantycznym i na pojedynczych sylabach lub glosolaliach. Ekspozowanie wybranych samogłosek w semantycznym tekście oraz w glosolaliach i wtrącanych interiekcjach powoduje wzmocnienie określonych częstotliwości w widmie dźwięków, które odpowiadają formantom tych samogłosek. Tak więc również i ten element współuczestniczy w wywoływaniu wrażenia szorstkości brzmienia²².

Podobne jest na całym obszarze ustawienie zespołów. Wykonawcy śpiewają, stojąc lub siedząc w ciasnym kole, półkolu lub w kilku znajdujących się jeden za drugim szeregach. Często nachylają do siebie głowy, uzyskując jeszcze większe skupienie grupy. Taki układ topograficzny głosów powoduje punktowe emitowanie dźwięków, które też jednocześnie trafiają do każdego ucha słuchacza. Są to – jak wynika z doświadczeń psychoakustycznych – niezbędne warunki powstawania dudnień. Jeśliby te same dźwięki (czy tony proste) trafiały do każdego ucha oddzielnie, wrażenie szorstkości znikłoby, gdyż percypowane osobno częstotliwości nie wchodziłyby we wzajemne relacje. Członkowie tradycyjnych zespołów wydają się działać podświadomie zgodnie z tymi regułami.

Ideał „brudnego śpiewu” i sposoby jego realizacji rozstrzygają o specyfice tradycyjnej wielogłosowości w kulturach śródziemnomorskich, a także stawiają ją w opozycji do wielogłosowości profesjonalnego nurtu. Na gruncie tej ostatniej regulacja napięć dokonuje się za pomocą współbrzmień o wysokim stopniu stopliwości, a wykonania są nacechowane dążeniem do osiągnięcia maksymalnej czystości intonacji. Choćby z tych względów tworzenie, odtwarzanie i odbiór wielogłosowych kompozycji artystycznych wymagają stosunkowo dużego zaangażowania intelektu. Sonoryzm tradycyjnych śpiewów jest rezultatem współdziałania wielu elementów sterowanych intuicyjnie i kształtowanych w znacznym stopniu pod wpływem emocji.

2. Typy struktur wielogłosu w perspektywie geograficznej i historycznej

Powszechnie występujące zjawisko szorstkości brzmienia oraz podobne sposoby uzyskiwania tego efektu, wykształcone na gruncie praktyki wykonawczej, łączą badane kultury muzyczne. Predylekcję do szorstkości brzmienia zauważa się w zdecydowanej większości przedstawionych stylów, niezależnie od zróżnicowania struktur wielogłosu. Z drugiej strony, również elementy tych struktur w rozmaity sposób uczestniczą w ekspozowaniu wartości brzmieniowych muzyki. Ze względu na dominujące układy owych elementów w zestawieniu z koncepcjami organizacji głosów, opisywanymi przez wykonawców za pomocą specyficznych dla danej kultury muzycznych określeń, zarysowuje się w rejonach basenu Morza Śródziemnego kilka głównych tendencji stylistycznych. Przedstawienie z tej perspektywy charakterystycznych dla analizowanego materiału struktur muzycznych stwarza nowy wymiar dla ich konfrontacji ze strukturami muzyki innych kultur.

²² Por. R. M. Brandl, Die „Schwebungsdiaphonie” im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik. W: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz. Zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, red. R. Schumacher. Salzburg 1992, s. 49.

W rezultacie porównania sposobów organizacji głosów oraz rodzajów współbrzmień regulujących przebiegi wielogłosowe, wyłaniają się na całym badanym terytorium dwie duże grupy stylów. Rozmieszczenie tych stylów odpowiada w ogólnym zarysie podziałowi na strefy dominacji prawosławia i islamu z jednej strony oraz katolicyzmu – z drugiej. Jedna grupa obejmuje głównie style z obszaru Bałkanów i północno-wschodnich Włoch, druga – style z terenu Włoch, wysp na Morzu Śródziemnym i Portugalii. Włochy stanowią strefę przejściową, w której style należące do obu grup występują obok siebie, a w części posiadają cechy mieszane. Elementy stylów z obu grup łączą w sobie również śpiewy z repertuaru sardyńskich ‘tenorów’.

O archaizmie stylów zaliczonych do pierwszej grupy może świadczyć ich silny związek z rytuałami pastersko-rolniczymi o przedchrześcijańskiej proveniencji. Archaiczny charakter ma też znane z terenu Bałkanów tradycyjne słownictwo muzyczne²³. Lokalne określenia odnoszące się do partii głosowych zawierają opis funkcji głosów, pochodzą od nazw geograficznych albo nazw grup etnicznych. Głos prowadzący nosi najczęściej nazwę ‘ten, który mówi’, ‘krzyczy’, ‘zaczyna’, ‘prowadzi’, ‘ciągnie’, ‘bierze’ [melodię], natomiast głos pozostający na jednym dźwięku – ‘ten, który trzyma’, ‘leży’, ‘buczy’. W stosunku do głosów towarzyszących używa się ponadto określeń ‘odpowiada’, ‘przerywa’, ‘czeka’, ‘wlecze się’, ‘rzuca’, ‘przecina’, ‘przędzie’. ‘Tym, który przecina’, może być również pierwszy solista, jeśli to on schodzi poniżej partii głosu towarzyszącego. Opuszczanie stałego dźwięku sygnalizuje określenie ‘buczy krzywo’. Partii *buči krivo* w śpiewach bułgarskich odpowiada partia *ghyristis*, ‘tego, który wraca’, w śpiewach z Epiru i miejscami partia *khtyes*, ‘tego, który obraca’, w śpiewach albańskich. W Epirze stosuje się też w odniesieniu do niej określenie *arvanitiko*, co znaczy ‘albański’. O wymienialnej z *ghyristis* partii *klóstitis*, ‘tego, który przędzie’, mówi się *vlachico*, co można rozumieć zarówno jako ‘arumuński’, jak i ‘pasterski’, gdyż określenie wołoski stało się na Bałkanach synonimem pasterskiego trybu życia. W odmienny sposób zostały utworzone jedynie określenia *iso*, *ison* i *isocrates*, które kojarzą się z nazwą neumy w notacji bizantyjskiej, używanej na oznaczenie burdonu.

Jak można wnioskować z przytoczonych określeń, głosy w analizowanym typie struktur dialogują ze sobą (technika antyfonalna), splatają się, krzyżują (realnie lub pozornie), podążają za sobą bądź pozostają na dźwięku burdonowym, stałym lub zmiennym. Splatanie się i krzyżowanie partii głosowych wynika z faktu, iż są one skupione w tym samym rejestrze na małej przestrzeni dźwiękowej. Tworzą zintegrowany blok brzmieniowy, który zarówno w płaszczyźnie horyzontalnej, jak i wertykalnej jest percypowany jako całość. Synchronizacją partii głosowych sterują często współbrzmienia według teorii muzyki dysonansowe, one też (zwłaszcza sekundy) pojawiają się w sekwencjach interwałów paralelnych²⁴. To ich brzmienie porównuje się w różnych kulturach z terenu Bałkanów do brzmienia dzwonów. Element uderzania dzwonów zawiera w sobie również nazwa umbryjskiego stylu śpiewu *a vatoccu*, która wywodzi się od słów *toccare*, ‘uderzać’, lub *batocchio*, ‘serce dzwonu’. Styl ten odznacza się znacznym nagromadzeniem szorstko brzmiących współbrzmień.

²³ Przypomnę, iż w literaturze nie znajdujemy tego typu informacji w odniesieniu do stylów z obszaru Włoch.

²⁴ Zdaniem Schneidera na takich właśnie interwałach bazowały najwcześniejsze formy «organum»; M. Schneider, Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit. W: *International Musicological Society Report of the 8. Congress*. New York 1961, s. 162.

Interwały o szorstkim brzmieniu nabierają szczególnej wyrazistości w zestawieniu ze stałym punktem odniesienia w postaci burdonu. W omawianej grupie stylów burdon jest rozpowszechnionym zjawiskiem i przybiera różne kształty: burdon arytmiczny (na dźwięku o długiej wartości rytmicznej), burdon rytmizowany, homorytmiczny z partiami melodycznymi, burdon zmienny, najczęściej na dwóch dźwiękach w odległości sekundy, kwinty lub kwarty, burdon pojedynczy i podwójny (w pionie), oparty na interwale sekundy lub tercji małej (Albania). Odtwórcy partii burdonowej posługują się tekstem słownym, glosolaliami lub pojedynczymi sylabami.

Burdon pojawia się z reguły w połączeniu z melodiami, w których ważniejszą rolę odgrywa swobodna wariacja niż precyzyjne oddanie stabilnego kształtu. W muzyce z obszaru Bałkanów mamy do czynienia z takimi właśnie typami melodii. Nacisk może być przy tym położony bądź na eksponowanie następujących po sobie współbrzmień, bądź na rozwój melodii w płaszczyźnie linearnej na tle stałego dźwięku. W przypadku przewagi układu wertykalnego nad horyzontalnym partie głosowe cechuje sylabiczny przebieg w mocno zawężonym obszarze dźwiękowym, w ustalonym metrum lub swobodny pod względem rytmicznym. Z kolei, struktury zaplanowane przestrzennie składają się ze szkieletu zbudowanego z głównych dźwięków modusu oraz z drobnych figur i melizmatów jako członów przejściowych. Figury te mogą być różnej długości, nie mają sprecyzowanego czasu trwania i są intonowane w przybliżeniu. Burdon stanowi główny tonalny system odniesienia, natomiast inne stopnie modusu pojawiają się stosownie do ich ważności. Dźwięki owe tworzą przestrzenne ramy dla muzycznych realizacji. W tych dwóch koncepcjach wielogłosu, z układem wertykalnym bądź horyzontalnym na pierwszym planie, można rozpoznać elementy tradycji, które Marius Schneider określił jako staro- i nowośredziemnomorską.

Śpiewy, u podstaw których znajdują się struktury drugiego typu (właściwe dla tradycji nowośredziemnomorskiej), wykazują wyraźne analogie z muzyką Orientu. Fakt ten ma prawdopodobnie związek z wielowiekową okupacją państw bałkańskich przez Turcję. W wielu określeniach z terenu Bałkanów przewija się element 'długi', który nasuwa skojarzenie z turecką nazwą *uzun hava*, czyli 'długi śpiew', odnoszoną do śpiewów prezentujących podobny typ melodyki. Chodzi o takie określenia, jak bułgarskie *dālgi glassove* i serbskie *dugački glas*, czyli 'długie melodie', rumuńskie *hora lunga*, czyli 'długie koło', toskijskie *kēngē tē shtruara*, czyli 'pieśni przeciągane', macedońskie 'pieśni na długi głos'²⁵ czy włoskie *a longa* ('długa'; nazwa jednego ze stylów z Istrii). Ideę 'długiego śpiewu' wyraża też greckie określenie *skopos*, czyli 'melodia', a także 'cel', 'zamiar', 'plan'. Turecko-arabskiego pochodzenia jest serbska nazwa *kajda*, oznaczająca melodię z tekstem poetyckim. Zbieżność nazw głosu burdonowego i neumy w notacji bizantyjskiej może ponadto wskazywać na wpływy bizantyjskie.

Poza Bałkanami podobne, poziomo kształtowane struktury odnajdujemy przede wszystkim w śpiewach sardyńskich 'tenorów'. Występują one tutaj w połączeniu z burdonem kwintowym, który w odróżnieniu od burdonu w stylach bałkańskich leży poza obrębem głównej melodii. Również w wypadku sardyńskich śpiewów uderza podobieństwo jednej z nazw *modo di cantare* do tureckiej *uzun hava*. 'Sposób śpiewu', w którym opisywane struktury pojawiają się w najczystszej postaci, określane jest bowiem jako *boghe longa*,

²⁵ Autorzy znanych mi prac o muzyce macedońskiej nie podają rodzimych nazw tych pieśni. Macedończycy wyróżniają też 'pieśni na krótki głos', które odpowiadają tureckiej *kirik hava*.

czyli 'długi głos'. Wspólne cechy sardyńskich śpiewów i muzyki Wschodu są być może konsekwencją trwających przez wiele wieków najazdów na wyspę Arabów. Ślady ich pobytu na Sardynii są łatwe do zidentyfikowania także w architekturze i języku. Z drugiej strony, główna pozycja trójdźwięku o identycznym rozkładzie składników jak w trójdźwiękach, na których opierają się śpiewy religijne, zbliża styl 'tenorów' do stylu 'chórów', należącego jednoznacznie do drugiej z wyodrębnionych grup stylistycznych.

Trzon drugiej wielkiej grupy stylów stanowi repertuar bezpośrednio lub pośrednio związany z liturgią kościoła katolickiego oraz wzorowane na nim śpiewy o tematyce świeckiej. We Włoszech, na Sycylii, Sardynii i Korsyce większość śpiewów religijnych wykonuje się z tekstami w języku łacińskim. Są to głównie teksty psalmów, sekwencji, hymnów, pasji, części mszy. Teksty w językach lokalnych stanowią bezpośrednie tłumaczenia lub parafrazy tekstów łacińskich. Śpiewy z tekstami o tematyce świeckiej są bądź kontrafakturami utworów z tekstami liturgicznymi, bądź posiadają opracowania muzyczne w stylu muzyki religijnej. W wypadku Portugalii pochodzenie tradycyjnych stylów wielogłosu nie jest współcześnie w pełni czytelne. Tradycyjna wielogłosowość wiąże się bowiem ze śpiewami w języku portugalskim, wykonywanymi poza kościołem, głównie podczas pracy. W tekstach poetyckich wielu śpiewów dominują jednak wątki religijne, a z informacji zawartych w literaturze i potwierdzanych przez osoby indagowane podczas badań terenowych wynika, iż również pieśni realizowane obecnie z tekstami o świeckim charakterze były pierwotnie – przynajmniej w części – wykonywane z tekstami religijnymi. Znaczący może być w tym kontekście fakt, że jedynie w Portugalii stosuje się podział repertuaru pieśni wykonywanych podczas prac polowych na pieśni przeznaczone na okres Wielkiego Postu i na pozostałą część roku. Na religijną proveniencję portugalskich śpiewów wskazują ponadto zachowane wcześniejsze zapisy pieśni realizowanych podczas mszy i procesji, prezentujących ten sam rodzaj wielogłosowości.

Struktury wielogłosu w utworach religijnych charakteryzuje przewaga paralelnego ruchu głosów oraz centralna pozycja współbrzmień konsonansowych. W dwugłosie mogą to być tercje, kwarty lub kwinty, w układach więcejgłosowych – wielkie i małe trójdźwięki. Z opisów członków badanych społeczności wynika, iż konstrukcje wielogłosowe tych śpiewów powstają w rezultacie dodawania do podstawowej melodii dźwięków tworzących współbrzmienia o stałym rozkładzie składników. Wykonawcy odnoszą czasem nazwy głosów do składników trójdźwięku G, który jest w założeniu powielany na różnych wysokościach. W praktyce techniki paralelnej nie stosuje się w pełni konsekwentnie, a stopień i charakter zmian stanowią dystynktywne cechy lokalnych stylów wielogłosu. Sekwencje równoległych interwałów i akordów na przestrzeni całych strof są typowe dla większości śpiewów portugalskich (niezależnie od liczby głosów). Spotyka się je również w śpiewach sardyńskich, ale tutaj są kojarzone z wykonaniami mniej doświadczonych zespołów. Ogólnie odchodzenie od ruchu paralelnego ma związek z wprowadzaniem ornamentów, dźwięków obcych oraz w konstrukcjach trzy- i czterogłosowych – z uaktywnianiem się najniższego głosu. W korsykańskich *paghjelle* głos ten staje się w pełni ukształtowanym harmonicznym basem. Główna melodia nigdy nie znajduje się w partii najwyższego głosu. Z reguły realizuje ją głos drugi (licząc od góry) w dwu-, trzy- i czterogłosie lub trzeci w pięciogłosie. Jedynie w śpiewach z terenu Portugalii głosem prowadzącym jest na ogół głos najniższy, nad którym nadbudowują się partie pozostałych, choć i tu istnieją lokalne style, w których funkcja ta przypada głosowi środkowemu.

W konstrukcjach wielogłosowych główna melodia stapia się z partiami głosów towarzyszących i podobnie jak one jest traktowana jako niesamodzielna struktura wewnętrzna struktury całościowej. W śpiewach sardyńskich z niektórych miejscowości w wyniku częstych transpozycji o niewielkie interwały krótkich fragmentów melodii zostaje osiągnięty szczególnie wyrafinowany efekt brzmieniowy. Transpozycje takie powodują bowiem znaczne zagęszczenie trójdźwięków zbudowanych na blisko siebie położonych dźwiękach, co w połączeniu z częstymi, stosowanymi przez wszystkie głosy jednocześnie glissandami daje wrażenie niemal płynnego wypełnienia zajmowanej przestrzeni dźwiękowej. Owa mobilność całych akordów pojawia się tu jakby w miejsce niestabilności ich pojedynczych składników, charakterystycznej dla stylów spoza Sardynii. Utwory religijne są w większości niemetryczne. Cechuje je homorytmia, która ulega zakłóceniom w związku z wprowadzaniem ornamentów w partiach tylko niektórych głosów. Występuje w nich zarówno tok sylabiczny, jak i melizmatyczny. Melizmatyka zyskuje w niektórych śpiewach tak duże znaczenie, że z warstwy słownej wyłaniają się zaledwie słowa-klucze. Desemantyzację tekstu powodują nie tylko długie wokalizy realizowane na pojedynczych sylabach, ale dodatkowo przerywanie melizmatów emfaticznymi pauzami. Można przypuszczać, iż łatwo rezygnowano z czytelnego przekazu łacińskich tekstów liturgicznych, gdyż jako teksty w języku obcym i tak były dla ogółu wiernych niezrozumiałe.

Ze względu na religijny kontekst wykonywania śpiewów należących do drugiej grupy stylistycznej oraz ich cechy strukturalne badacze od dawna wskazują na możliwe wzajemne relacje współczesnych repertuarów tradycyjnych z muzyką dawnych epok, od «organum» począwszy, poprzez «gymel» i «fauxbourdon» po «falsobordone». Za istnieniem powiązań między tradycją ustną i piśmienną przemawiają też zbieżności w dziedzinie muzycznych określeń. Tradycyjne nazwy głosów nawiązują do nazewnictwa stosowanego w odniesieniu do profesjonalnych chórów. Środkowy głos wykonujący główną melodię określa się najczęściej jako 'głos' lub 'pierwszy [głos]'. Najniższy głos prawie zawsze nosi nazwę 'bas', a określenie 'falset' – jeśli się pojawia – oznacza głos najwyższy. Na Sardynii najwyższy głos w układzie czterogłosowym bywa też nazywany *tipiri*, *trippi* lub *tripli* ('triplum'?). Nazwy środkowych głosów towarzyszących są bardziej zróżnicowane i choć pod względem fonetycznym przypominają nazwy głosów w chórach profesjonalnych, ich znaczenie może być inne. Głos *contralto* w sardyńskich zespołach na przykład jest zawsze głosem męskim, jako 'falsety' zaś określa się w różnych kulturach zarówno głosy męskie, jak i żeńskie, nie zawsze – jak wspominałam – faktycznie posiadające cechy falsetu. W Portugalii, gdzie struktury wielogłosu opierające się na konsekwentnym stosowaniu techniki paralelnej można by odnieść do wczesnych stylów wielogłosowości, nazwy te wykazują większą różnorodność. Oprócz określeń, które przypominają nazwy głosów w chórach nieludowych (jak *alto*, *descanto*, *baixo* czy *falsete*), pojawiają się tu również – podobnie jak na Bałkanach – nazwy opisowe. Wskazują one na pozycję głosu w układzie wielogłosowym (np. 'niski', 'wysoki'), barwę głosu (np. 'płaski', 'gładki', 'piskliwy'), jego funkcję (np. 'zaczyna', 'kończy', 'mówi') lub lokalizację w przebiegu strofy (np. 'ogon', 'koniec'). Na całym obszarze występowania stylów z omawianej grupy spotyka się też określenia 'pierwszy głos', 'drugi głos' itd., przy czym różnie może być rozumiana kolejność głosów. W Portugalii na przykład są one liczone od góry lub od dołu, na Korsyce zaś środkowy głos jest określany jako 'drugi', najwyższy jako 'trzeci', a najniższy jako 'bas' (nie ma 'pierwszego głosu'). Oprócz nazw głosów zwracają uwagę inne jeszcze tradycyjne określenia pokrewne

i głosów towarzy-
ktura wewnętrzna
owości w wyniku
i zostaje osiągnię-
powodują bowiem
onych dźwiękach,
teżnie glissandami
dźwiękowej. Owa
ich pojedynczych
ne są w większości
wiązku z wprowa-
nich zarówno tok
piewach tak duże
Desemantyzację
ych sylabach, ale
przypuszczać, iż
ch, gdyż jako

ai grupy
mne
>

niu
ę naj-
wę 'bas',
i najwyższy
li ('triplum?').
ó pod względem
znaczenie może
głosem męskim,
ie, jak i żeńskie,
u. W Portugalii,
chniki paralelnej
wykazują większą
ach nieludowych
ak na Bałkanach
wym (np. 'niski',
(np. 'zaczyna',
(?). Na całym ob-
'pierwszy głos',
w. W Portugalii
os jest określany
wszego głosu').
lenia pokrewne

terminom profesjonalnym. W zachodniej Sardynii część wersetu *Miserere* bywa nazywana *mistichio*, czyli 'hemistychem', natomiast w północno-wschodnich Włoszech istnieje styl śpiewu o nazwie *faux bourdon*. Brakuje niestety odpowiednich informacji z terenu Włoch, gdzie prawdopodobnie można by znaleźć więcej tego rodzaju przykładów.

Problem relacji między tradycją piśmienną i ustną wymaga gruntownych studiów z uwzględnieniem różnego rodzaju historycznych przekazów. Jak dotychczas badania takie podejmowano w odniesieniu do tradycyjnych śpiewów z obszarów Włoch i wysp na Morzu Śródziemnym oraz kompozycji w stylu «falsobordone»²⁶. Styl ów rozprzestrzenił się – jak wiadomo – od XV wieku we Włoszech i w krajach Półwyspu Iberyjskiego²⁷. Pokrewieństwo stylistyczne wydaje się oczywiste, zwłaszcza między utworami z epoki renesansu i wykonywanymi współcześnie śpiewami na Wielki Tydzień. Szczególnie popularnym utworem w repertuarach wielkotygodniowych wówczas i obecnie jest psalm *Miserere*²⁸. Podobnie jak w kompozycjach w stylu «falsobordone» w tradycyjnych opracowaniach tego psalmu sekcje muzyczne odpowiadają wersetom tekstu słownego i dzielą się na dwa odcinki z pauzą pośrodku. Do owej dwudzielnosci w układzie architektonicznym nawiązuje być może korsykańska nazwa *paghjella*, która wywodzi się od słowa *paghju*, co znaczy 'para'²⁹. W każdym z odcinków powtarza się wielokrotnie jeden akord, po którym następuje mniej lub bardziej sprecyzowana kadencja. Trudno uznać za przypadkowe powtarzające się w tradycyjnych śpiewach odmienne opracowania wersetu *Tibi soli peccavi*, będące zjawiskiem typowym w kompozycjach renesansowych³⁰. Do tego dochodzą wymieniane już wcześniej cechy, charakterystyczne dla całej grupy omawianych stylów, takie jak: dominacja trójdźwięków w postaci zasadniczej, w śpiewach czterogłosowych (najczęściej ze zdwojoną prymą), brak metrum, homorytmia. W melodii partii głosowych przeważają kroki sekundowe, jedynie w najniższym głosie mogą pojawić się skoki kwarty oraz kwinty i wówczas partia ta nabiera cech fundamentu harmonicznego. Mimo iż główna melodia w tradycyjnych śpiewach przypomina swoim przebiegiem melodie chorałowe, rzadko spotyka się cytaty. Jednym z nielicznych przykładów bezpośredniego wykorzystania chorału gregoriańskiego jest śpiew *Deus in adiutorium* z Castelsardo (Sardynia), który opiera się ponadto na schemacie akordowym występującym w *Vespro della Beata Vergine* Monteverdiego³¹. Tradycyjnych śpiewów nie przejmowano najwyraźniej z tradycji piśmiennej dosłownie, lecz tworzone je na podstawie podobnych zasad konstrukcyjnych, jakie były właściwe dla stylu «falsobordone», i wykonywano w podobnym liturgicznym oraz paraliturgicznym kontekście.

Na rozpowszechnienie się nowego stylu szczególny wpływ wywarł niewątpliwie ogólny ruch w Kościele katolickim po soborze trydenckim. Sobór trydencki akcentował konieczność absolutnego zunifikowania liturgii, także w małych, najbardziej peryferyjnych

²⁶ M. Römer, *Schriftliche und mündliche Traditionen geistlicher Gesänge auf Korsika*. Wiesbaden 1983; tegoż, *Elementi stilistici e storici del canto polivocale in Corsica*. „Culture musicali” 9 (1992), 1/2; I. Macchiarella, *Il falsobordone fra la tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca 1995.

²⁷ Por. M. B. Bradshaw, *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*. Neuhausen – Stuttgart 1978, s. 19.

²⁸ Ibidem, s. 45.

²⁹ Por. M. Römer, *Elementi stilistici...*, s. 145.

³⁰ Por. M. B. Bradshaw, op. cit., s. 71.

³¹ Por. I. Macchiarella, op. cit., s. 245 n.

ośrodkach, co oznaczało skodyfikowanie rytuałów. W Rzymie publikowano oficjalne księgi (mszały, brewiarze itp.), rozprowadzane po wszystkich kościołach, które regulowały szczegółowo przebieg różnych ceremonii, w tym także wielkotygodniowych. Jednolity charakter musiała mieć również muzyka towarzysząca liturgii. Nie został jednak narzucony jednakowy repertuar muzyczny, lecz ograniczono się do ustalenia cech idealnego stylu religijnego. Miał on być „ciężki i przepojony pobożnością”, co korespondowałoby ze świętością religijnych tekstów. Obowiązywały pełna konsonansowość i kontrapunkt «nota contra notam». Tak ogólnie sformułowane dyrektywy dopuszczały wielość muzycznych realizacji tych samych tekstów słownych³². W tworzeniu nowego repertuaru miały więc zapewne udział tradycje lokalne. Miejsce na swobodę interpretacyjną pozostawiał też wykonawcom ogólny charakter notacji epoki.

Sobór usankcjonował specjalizację w zakresie wykonywania muzyki związanej z liturgią. W niektórych rejonach dobrze udokumentowana jest działalność profesjonalnych chórów religijnych (np. na Sycylii), których dyrygentami byli obcokrajowcy. Obowiązek kształcenia muzycznego został narzucony klerykom. Praktyka muzyczna stanowiła też ważną dziedzinę działalności wszystkich zgromadzeń zakonnych, licznie reprezentowanych na całym terytorium. Wiadomo, iż jezuitom kompozycje w stylu «falsobordone» służyły jako instrument dydaktyczny do nauki młodzieży wielogłosowego śpiewu. Franciszkanie propagowali zarówno bardziej wyrafinowane kompozycje muzyków należących do zgromadzenia, jak też prostsze utwory przeznaczone dla wiernych. Również benedyktyni, którzy mieli znaczny udział w rozwoju włoskiej wielogłosowości, demonstrowali zainteresowanie kulturą tradycyjną³³. Na Sycylii, Sardynii i Korsyce działali też dominikanie oraz karmelici, od których biorą swoją nazwę wykonywane na Sardynii litanie i msza, oparte na tej samej melodii. Kolejną instytucją, która intensywnie uczestniczyła we wprowadzaniu w życie reformy soboru były konfraternie. Spośród ich członków rekrutują się po dzień dzisiejszy w wielu ośrodkach tradycyjne chóry religijne. Istnienie «scholae cantorum» konfraternii w XVII wieku potwierdza wiele dokumentów.

Po dokonaniu wnikliwych analiz muzyki oraz teoretycznych traktatów Macchiarella zrekonstruował kolejne etapy przenikania się tradycji piśmiennej i ustnej na terenach Włoch i wymienionych wyżej wysp na Morzu Śródziemnym. W pierwszym etapie (koniec XV i pierwsza połowa XVI wieku) ustna tradycja przyswajała – według niego – model harmonizowania «cantus firmus» za pomocą akordów z tercją, kwintą i oktavą z tradycji piśmiennej. W drugim (druga połowa XVI wieku i pierwsza połowa XVII wieku), technika «falsobordone» była systematycznie adaptowana do muzyki liturgicznej w odpowiedzi na wytyczne soboru trydenckiego. Struktury wielogłosowe cechowała wówczas prostota i pełna konsonansowość, «cantus firmus» był przejmowany z gregoriańskiego śpiewu monodycznego. Trzeci etap (od końca XVII wieku) charakteryzował się odchodzeniem od stylu «falsobordone», przy czym aktualnym pozostał schemat harmoniczny oparty na trójdźwiękach doskonałych³⁴. Zapoczątkowana w XIX wieku redukcja liczby klasztorów i osłabienie działalności konfraterni w związku z realizowanymi przez rządy programami laicyzacji państwa oraz głęboka reforma muzycznej praktyki liturgicznej przez II sobór

³² Ibidem, s. 248.

³³ Ibidem, s. 258 n.

³⁴ Ibidem, s. 284.

owano oficjalne księgi
ch, które regulowały
odnawianych. Jednolity
stał jednak narzucony
cech idealnego stylu
respondeńsów ze
i kontrapunkt «nota
wielkość muzycznych
repertuaru miały więc
yjną pozostawiał też
a muzyki związanej
ność profesjonalnych
rajowcy. Obowiązek
yczna stanowiła też
nie reprezentowanych
alsobordone» służyły
piewu. Franciszkanie
ależących do zgroma-
benedyktyni, którzy
awali zainteresowanie
kanie oraz karmelici,
a, oparte na tej samej
prowadzaniu w życie
ę po dzień dzisiejszy
ntorum» konfraternii

ktatów Macchiarella
i ustnej na terenach
wszym etapie (koniec
edług niego – model
tą i oktawą z tradycji
VII wieku), technika
icznej w odpowiedzi
ła wówczas prostota
goriańskiego śpiewu
ał się odchodzeniem
rmoniczny oparty na
ja liczby klasztorów
ez rządy programami
icznej przez II sobór

watykański, który obradował w latach 1962-1965 (z zaniechaniem łaciny i otwarciem Kościoła na nowo tworzone pieśni religijne), spowodowały głęboki kryzys przekazywanych ustnie repertuarów liturgicznych. Stosunkowo najlepiej zachowały się śpiewy wielkopostne, natomiast w mocno ograniczonej liczbie przetrwały popularne niegdyś wielogłosowe śpiewy towarzyszące innym ceremoniom, jak części «ordinarium missae», litanie czy hymn *Magnificat*.

W oddziaływaniu stylów twórczości profesjonalnej, propagowanych przez instytucje religijne, na tradycję ustną, można szukać uzasadnienia dla faktu, iż zasięg drugiej z wyróżnionych grup stylów wielogłosu pokrywa się z zasięgiem katolicyzmu. Pozostałości struktur, w których ważną rolę odgrywają współbrzmienia sekundy (w śpiewach świeckich z terenu Włoch i Sycylii) oraz powszechnie obserwowana tendencja do „brudzenia” współbrzmień konsonansowych mogą świadczyć o tym, iż struktury oparte na dysonansach pierwotnie występowały częściej niż obecnie. Choć zostały wyparte przez struktury opierające się na pochodach trójdźwięków, dawny ideał brzmieniowy znajduje nadal odzwierciedlenie w praktyce wykonawczej.