

MŁOSZ ALEKSANDROWICZ

Instytut Nauk o Sztuce KUL

ORCID: 000-0001-7047-5827

**Praktyka wykonawcza *plain-chant* w XIX wieku:
Antoine Hellé i jego *Méthode pour l'harmonisation
du plain-chant* (1867)**

**Practice of Plain-chant singing in 19th century:
Antoine Hellé and his *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*
(1867)**

Abstract

This article discusses the practice of liturgical monody (plain-chant) organ harmonization proposed by Antoine Hellé, a French organist and church musician active in the mid-19th century. Hellé expounded on this practice in his textbook *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant* (1867). His method, drawing on other contemporary concepts proposed by, among others, Gevaert (*Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*, 1856) and Niedermeyer and Ortiqgue (*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, 1857), is a very important source of knowledge on the development and evolution of polyphonic practices in liturgical music that appeared in the French liturgy of the 19th century – especially in the churches located in small towns and in the provinces. The practice of harmonization described by Hellé was not addressed to virtuoso organists, but to organists with an average level of musical education, who were responsible for the musical setting of the mass liturgy and the divinum office in churches located in the provinces and smaller towns.

Keywords: Antoine Hellé, *Plain-Chant*, Liturgical Monody, Modal Harmony, Gregorian Chant, Organ Music, Harmonization, Organ Accompaniment.

Abstrakt

Niniejszy artykuł omawia praktykę organowej harmonizacji monodii liturgicznej (*plain-chant*) wypracowaną przez Antoine'a Hellégo, francuskiego organistę i muzyka kościelnego działającego w połowie XIX w. Praktykę tę wyłożył w podręczniku *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant* (1867). Jego metoda, nawiązująca do innych współczesnych mu koncepcji zaproponowanych m.in. przez Gevaerta (*Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*, 1856) czy Niedermeyera i Ortigue'a (*Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, 1857), jest bardzo cennym źródłem wiedzy na temat rozwoju i ewolucji wielogłosowych praktyk w muzyce liturgicznej, które pojawiły się we francuskiej liturgii XIX stulecia – zwłaszcza w świątyniach znajdujących się w niewielkich miejscowościach i na prowincji. Opisana przez Hellégo praktyka harmonizacji nie była bowiem adresowana do organistów-wirtuozów, ale do organistów o przeciętnym poziomie muzycznego wykształcenia, którzy odpowiadali za muzyczną oprawę liturgii mszalnej i *officium divinum* w świątyniach położonych na prowincji i mniejszych miejscowościach.

Słowa kluczowe: Antoine Hellé, plain-chant, monodia liturgiczna, harmonia modalna, chorał gregoriański, muzyka organowa, harmonizacja, akompaniament organowy.

Antoine Hellé, francuski organista i muzyk kościelny działający w połowie XIX w. w Nancy, nie zapisał się w historii muzyki wybitnymi osiągnięciami artystycznymi czy wybijającą się aktywnością na polu muzyki kościelnej. I to zapewne właśnie z tego powodu nie znajdziemy o nim zbyt wielu informacji w literaturze przedmiotu, nawet tej specjalistycznej, poświęconej francuskiej muzyce liturgicznej. Milczą o nim Grove, MGG i francuskojęzyczne encyklopedie muzyczne. Tym, czym obecnie dysponujemy, to ledwie kilka wzmianek o jego muzycznej aktywności, które można wyłowić z XIX-wiecznej prasy. Dla przykładu: *Journal des débats* wzmiankuje w 1865 r., że Hellé otrzymał wyróżnienie w konkursie muzycznym organizowanym przez *École de musique religieuse de Paris* w kategorii „kontrapunkt i fuga”. Tę samą informację zamieściło czasopismo *Menestrel – Musique et theatre*. Wiadomo też, że w 1866 r. Hellé ponownie przystąpił do tego konkursu, o czym świadczy wzmianka na łamach *Almanach illustre*, zyskując tym razem wyróżnienie w kategorii „fuga”. Rok później, jak informuje swoich czytelników *Almanach Musical*, otrzymał w tej samej kategorii wyróżnienie. Ów niemal całkowity brak informacji biograficznych (nie jest znana nawet dokładna data jego urodzin i śmierci) jest jednak rekompensowany kilkoma zachowanymi jego kom-

pozycjami i publikacjami dydaktycznymi. Głównym świadectwem jego aktywności w tym ostatnim obszarze jest podręcznik *Méthode pour harmonisation du plain-chant* (Paris, 1867) oraz zbiór liturgicznych utworów organowych *L'Art d'improviser ou l'ami de l'organiste, 24 versets, elevations, communions et sorties* (1879). Pozostawił również kilka utworów religijnych, m.in. kantatę *Les magnificences du culte catholique* (1875), *Gradus ad parnassum de l'organiste catholique ou le service divin complet pour orgue ou harmonium: contenant 150 morceaux pratiques, gradués, progressifs et classés par tonalité ascendante*¹ (1882) i *Messe de Sainte Cécile pour deux voix égales d'enfants ou d'hommes ou pour trois voix d'hommes [...] avec accompagnement d'orgue obligé* (1883). Utwory te są świadectwem przemian stylistycznych dokonujących się we francuskiej muzyce religijnej w połowie XIX stulecia.

W niniejszym artykule omówiona zostanie treść *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, będącego cennym, ale pomijanym w literaturze przedmiotu, źródłem wiedzy o organowej praktyce wykonawczej wspierającej śpiew monodii liturgicznej (*plain-chant*) w świątyniach XIX-wiecznej francuskiej prowincji. Zanim jednak omówimy podawane przez Hellégo praktyczne zasady organowej harmonizacji tego typu repertuaru, należy nakreślić szersze uwarunkowania, które sprawiły, iż sformułowanie tego typu zasad stało się w połowie stulecia dziejową koniecznością. Reguły dotyczące harmonizacji łacińskich śpiewów podawali przecież kilka lat wcześniej również inni autorzy, m.in. François Gevaert (1856) oraz Louis Niedermeyer i Joseph d'Ortigue (1857). Praktykę tę opisał również Jacques-Nicolas Lemmens (1886). Głównym czynnikiem implikującym potrzebę skodyfikowania nowych praktyk były bez wątpienia poważne transformacje dokonujące się w pierwszej tercji XIX stulecia we francuskiej muzyce kościelnej. Po zawirowaniach wywołanych rewolucją francuską i bardzo trudnym dla francuskiego Kościoła okresie napoleońskim, których owocem był nie tylko zanik życia religijnego i zburzenie porządku życia eklezjalnego, ale również porzucenie dawnych tradycji praktyk wielogłosowych w muzyce liturgicznej, zwłaszcza organowej praktyki *alternatim* (improvizowane odcinki organowe przeplatane ze śpiewem monodycznego chóru śpiewającego odcinki *plain-chant*), rozpoczyna się powolny proces odradzania się muzyki liturgicznej². W tym właśnie nurcie rodzi się u francuskich organistów i muzyków kościelnych maniera zupełnie nowa: opi-

¹ *Gradus ad Parnassum* jeszcze przed publikacją w 1879 r. został wysoko oceniony przez samego Cesara Francka.

² Miłosz Aleksandrowicz. 2015. Teoria i praktyka wykonawcza monodii liturgicznej w XIX wieku. François-Joseph Fétis i jego *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843). W *Cantare amantis est*. Red. Wiesław Hudek, Piotr Wiśniewski, 363–379. Lublin: Polihymnia.

sywana przez wspomnianych wyżej autorów i Hellégo praktyka organowej harmonizacji śpiewów *plain-chant* wykonywanych przez monodyczny chór uczestniczący w muzycznej oprawie liturgii.

Obecnie uważa się, że pojawienie się tej manieri, co nastąpiło około 1829 r., było nierozdzielnie związane z faktem wybudowania w paryskim kościele *Saint-Etienne-du-Mont* pierwszych we Francji organów nowego typu, tzw. organów chóralnych (*orgue du choeur*). Instrument ten nie był umiejscowiony, jak dotąd, na emporze ponad głównym wejściem do świątyni (*grand orgue*), ale na poziomie posadzki w pobliżu miejsca sprawowania liturgii. Był to instrument o stosunkowo niewielkiej liczbie głosów dobranej tak, aby wspierać śpiew monodycznego chóru. Pojawienie się takich organów otworzyło przed francuską muzyką liturgiczną zupełnie nowe perspektywy. Dzięki takim właśnie instrumentom³ druga tercja XIX stulecia stała się we Francji początkiem „epoki” organowego akompaniamentu monodycznym śpiewom *plain-chant*. Przyjmuje się, że pomysłodawcą tej praktyki był Adrien de La Fage (1801–1862), francuski organista, kompozytor, muzyk kościelny i badacz dziejów muzyki⁴. Jego ideą było stworzenie nowej praktyki, odmiennej od tradycji przedrewolucyjnych, wyrosłych z manier wypracowanych przez francuskich organistów w XVII i XVIII w., polegającej na graniu lub improwizowaniu krótkich odcinków organowych (*pieces d'orgue*), które przeplatały śpiewy *plain-chant* właściwe dla tzw. mszy organowej lub *officium divinum*⁵.

Główną cechą owej nowej praktyki stało się granie śpiewanej melodii *plain-chant* jako najwyższego głosu wspartego prostą akordową harmonizacją w układzie 4-głosowym. Podstawowym sposobem operowania tego typu fakturą było przyporządkowywanie pojedynczej nucie śpiewu pojedynczego akordu, zwykle trójdźwięku majorowego lub minorowego. Należy zaznaczyć, że ta nadrzędna prawidłowość była w chwili zrodzenia się omawianej praktyki zasadą jeszcze nieskodyfikowaną i nie posiadającą spisanych reguł. W latach 30. XIX w., czyli jeszcze przed pojawieniem się podręczników poświęconych temu zagadnieniu, wspólną cechą łączącą różne owe sposoby harmonizacji było arbitralne sięganie przez organistów po różne maniery zaczerpnięte z języka harmonicznego stosowanego w ówczesnej muzyce świeckiej. Operowano m.in. tonacjami majorowymi i minorowymi

³ Do rozpowszechnienia się tej praktyki przyczynił się również fakt pojawienia się harmonium – nowego typu instrumentu klawiszowego, skonstruowanego w 1842 r. przez Alexandra Debaina. Instrument ten zyskał u organistów wielką popularność jako doskonale nadający się do harmonizowania śpiewów *plain-chant*.

⁴ Walter Hillsman. 1980. „Instrumental Accompaniment of Plain-Chant in France from the Late 18th Century”. *The Galpin Society Journal* (33): 8–10.

⁵ Miłosz Aleksandrowicz. 2017. *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*. Lublin: Gaudium.

mi, stosowano kadencje dominantowo-toniczne, operowano swobodnie znakami chromatycznymi itp. Owe niepisane, jednak dość szybko rozpowszechniające się praktyki, które zyskały szczególnie dużą popularność wśród organistów o raczej przeciętnym lub niskim poziomie wykształcenia, dość szybko wzbudziły wśród muzycznych erudytów, zainteresowanych przywróceniem wysokiego poziomu muzyki religijnej, potrzebę uporządkowania nieujednoliconych praktyk. Niedermeyer, d'Ortigue, Gevaert czy Lemmens postrzegali owe praktyki jako szczególnie niszczące piękno monodii liturgicznej. Owocem ich starań, w które wpisuje się również podręcznik Hellégo, było stworzenie pakietu reguł, które chociaż różniły się od siebie zaleceniami i rozwiązaniami szczegółowymi, są dziś niekiedy określone mianem regułami „harmonicznej modalności” wyrosłymi z koncepcji Niedermeyera⁶. Reguły te wywarły olbrzymi wpływ na francuską muzykę kościelną II połowy XIX w. i pierwszych dekad XX stulecia⁷.

Należy zaznaczyć, że owe różne teoretyczne spojrzenia i wyprowadzane z nich praktyczne reguły nie były u różnych autorów wzajemnie spójne. Dla przykładu: Niedermeyer dążył do określenia zasad tonalności harmonizacji śpiewów *plain-chant* w sposób najbardziej odróżniający ją od tonalności mu współczesnej. Najwyraźniejszym tego przejawem był zakaz operowania modelem kadencji dominantowo-tonicznej jako kwintesencji współczesnej mu tonalności i zalecenie harmonizacji śpiewów przy użyciu wyłącznie dźwięków diatonicznych (z dopuszczonym rozróżnieniem dźwięku *h* i *b*)⁸. Tymczasem Gevaert twierdził, że śpiewy monodyczne są zasadniczo diatoniczne, co dla niego oznacza zakaz stosowania w harmonizacji znaków chromatycznych (krzyżyków i bemoli). Twierdzi jednak, że kilkusetletni wpływ rozwoju harmonii zmodyfikował tę cechę śpiewów liturgicznych w sposób, który sankcjonuje użycie dwóch dźwięków chromatycznych: *b* i *fis*. Użycie tego ostatniego uzasadnia on tym, że stosowali go „wszyscy wielcy kompozytorzy XVI w., a zwłaszcza Palestrina”⁹. Nie sprzeciwia się on ponadto pomysłowi włączeniu do „harmonizacji” *plain-chant* pewnych szablonów właściwych dla tonalności czasów mu współczesnych. Dopuszcza więc model kadencji dominantowo-tonicznej nawet tam, gdzie wymaga on dodania znaków chroma-

⁶ Thomas Christensen. 2019. *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis* Chicago: The University of Chicago Press, 263.

⁷ Orpha Ochse. 2000. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 138.

⁸ Louis Niedermeyer, Joseph d'Ortigue. 1857. *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*. Paris: E. Repos.

⁹ François Auguste Gevaert. 1856. *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*. Paris: J.B. Katto, 17.

tycznych innych niż *b* lub *fis*. Z kolei Lemmens zaleca harmonizacje łączące niejako ze sobą szablony modalne i tonalne. Przyjętym przez niego szablonem modalnym jest ograniczenie dźwięków harmonizacji do dźwięków diatonicznych i dwóch dźwięków chromatycznych: *b* i *fis*. Elementem wiążącym harmonizację z tonalnością jest natomiast dopuszczenie połączeń akordowych właściwych dla muzyki tonalnej, zwłaszcza modelu kadencji dominantowo-tonicznej. Ten ostatni model dopuszcza jednak Lemmens tylko wtedy, gdy można je skonstruować bez użycia znaków chromatycznych innych niż *b* i *fis*. W przypadku gdy nie da się skonstruować kadencji dominantowo-tonicznej bez dodania dodatkowych zabronionych znaków chromatycznych, zaleca użycie kadencji plagalnej¹⁰.

Przywołane tu różnice w spojrzeniu na teorię i praktykę „harmonizacji” monodii liturgicznej to oczywiście jedynie wybrane aspekty odmiennych ujęć prezentowanych przez wymienionych autorów¹¹. Zostały one w tym miejscu zarysowane tylko po to, aby stanowiły ramowy punkt odniesienia dla zasad, które w 1867 r. podał Antoine Hellé.

1. Adresaci podręcznika

Adresatów podręcznika Hellégo wskazuje sam jego tytuł: *Zasady harmonizowania plain-chant. Podręcznik do użytku kościelnych mistrzów muzycznych, organistów i nauczycieli działających na prowincji*. Powody takiego ukierunkowania publikacji wyjawia autor we wstępie:

Do dnia dzisiejszego ukazało się kilkadziesiąt bardzo dobrych podręczników na temat zasad akompaniamentu śpiewom *plain-chant*. Jednakże ile z nich tak na prawdę znalazło zastosowanie w praktyce? Nie umniejszając niczego autorom tych prac, nie można przecież nie zauważyć, że nie ma nawet jednego podręcznika, o którym można by powiedzieć, że jest on stosowany powszechnie i wzbudza uznanie zarówno u osób obeznanych w temacie, jak i u amatorów, czyli zarówno u osób znających teorię muzyki oraz jej [intelektualne] dziedzictwo, jak i u zwyczajnych nauczycieli z prowincji.

W tym istnym labiryncie różnych pomysłów często zrodzonych z dziwacznych i zagmatwanych idei brakuje więc nici, która w zawiłościach owych

¹⁰ Jacques-Nicolas Lemmens. 1886. *Du chant grégorien: sa mélodie, son rythme, son harmonisation*. Gand: Typographie C. Annoot-Braeckman.

¹¹ Christensen. 2019. *Stories of tonality in the age of François-Joseph Fétis*, 58–66.

podręczników pomogła by nam odnaleźć to, co rzeczywiście jest w nich godne uwagi. Owszem, większość tych traktatów napisały osoby cieszące się dużym uznaniem i autorytetem. Czytelnikami ich podręczników mogą być jednak tylko ci, którzy mają dogłębną wiedzę o muzyce, a i oni często nie rozumieją wszystkiego i mają problem w uchwyceniu istoty zawartych w nich pomysłów. Aby osoby znające jedynie ogólne zasady muzyki mogły zrozumieć treść tych podręczników – wypełnionych specjalistyczną wiedzą i zawiłymi wywodami – muszą szukać pomocy u osób wykształconych, które wyjaśniłyby im zawarte w nich treści. Odpowiedzmy więc sobie na pytanie: Do kogo o pomoc mają się zwrócić wspomniani prowincjonalni nauczyciele, którzy nie rozumieją wiele z owych podręczników? Co zrobią po wnikliwym przeczytaniu owych podręczników, skoro nie są w stanie pojąć owych zawiłych treści? Niestety nie zrobią nic. Absolutnie nic. Wyuczą się niektórych terminów czy formułek, jednak istoty zagadnienia nie rozumieją¹².

Słowa Hellégo świadczą o dużym zapotrzebowaniu na podręczniki, które nie byłyby przesycane wiedzą teoretyczną i w których prowincjonalny nauczyciel muzyki kościelnej o raczej przeciętnym poziomie wykształcenia znalazłby praktyczne reguły i przykłady nowej manieri harmonizacji. Z przywołanych słów można też wyciągnąć wniosek, który ujawnia pierwszą cechę odróżniającą metodę Hellégo od koncepcji innych autorów. Hellé wyraża przekonanie, iż zrozumienie i opanowanie jego metody będzie możliwe po samej lekturze podręcznika, czyli nie tylko bez potrzeby konsultowania się z kimś biegłym w tej sztuce, ale również bez słyszenia owej nowej praktyki na własne uszy. Oznacza to, że chociaż ramowe założenia podawanych przez Hellégo reguł, co sam przyznaje, wyprowadził z tego samego fundamentu, na którym oparli swoje podręczniki Fétis, Ortiue i Niedermeyer, to jego ujęcie ma być w tym jednym punkcie odmienne. Jego metoda to metoda samokształcenia. W jego przekonaniu muzyk kościelny, organista lub nauczyciel po przestudiowaniu jego podręcznika jest w stanie samodzielnie poznać i opanować nową manierę harmonizacji.

2. Fundamenty metody Hellégo

Hellé zrealizował zapowiedziany przez siebie we wstępie zamysł. Jego podręcznik jest istotnie skrajnie praktyczny. Nie znajdziemy w nim wywo-

¹² Antoine Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*. Paris: S. Richault, 1–2.

dów teoretycznych, a nawet wyraźnie zarysowanego podziału na rozdziały, w których, na wzór prac innych autorów, czytelnik znalazłby systematyczne omówienie różnych kwestii. Strukturę podręcznika tworzy siedem zagadnień: I. *Harmonizacja plain-chant* (*Harmonisation du plain-chant*), II. *Dogłębne i całościowe wyjaśnienie naszego systemu harmonizacji* (*Explication claire et succincte de notre système d'harmonisation*), III. *Zasady, których należy przestrzegać w systemie* (*Règles à suivre dans l'étude de notre système*), IV. *Kadencje harmoniczne właściwe dla każdej skali* (*Cadences harmoniques propres à chaque mode*), V. *Zastosowanie naszej teorii w każdej ze skal stosowanych w plain-chant* (*Application de notre théorie dans chacun de modes du plain-chant*), VI. *O transponowaniu skal w plain-chant* (*De la transposition des modes du plain-chant*), VII. *Uwagi o wykonawstwie plain-chant* (*De l'exécution du plain-chant*).

W pierwszej z wymienionych sekcji, po zwięzłym zarysowaniu roli monodycznego śpiewu w liturgii (*Importance du plain-chant*), po którym następuje równie krótki opis głównych cech „dawnej tonalności” znajdującej zastosowanie tego typu praktyce (*Aperçu general de la tonalite ancienne appliquee au plain-chant*) i omówienie wstępnych pojęć z zakresu budowy akordów w zakresie niezbędnym do rozpoczęcia nauki organowego akompaniamentu (*Notions d'harmonie necessaires pour accompagner le plain-chant*), przechodzi Hellé od razu do opisu przyjętych przez niego dwóch fundamentów dla podawanych przez siebie reguł harmonizacji monodii liturgicznej (*Explication claire et succincte de notre systeme d'harmonisation*). Fundamentami tymi są, jakby się mogło wydawać, dwa opozycyjne wobec siebie pojęcia: modalność (*modalité*) i tonalność (*tonalité*)¹³.

¹³ Należy zaznaczyć, że dążenie do połączenia „modalności” z „tonalnością” w odniesieniu do teorii i praktyki monodii liturgicznej nie było owocem myśli XIX w. Francuski repertuar *plain-chant* zaczęto w różnych aspektach modyfikować, głównie poprzez korekty i uproszczenia melodii, już w II połowie XVII w. Owocem tych korekt, realizowanych w duchu francuskiego neogallikanizmu, był tzw. *plain chant mesuré* (ujęcie melodii w regularny *tactus*; m.in. Dumont) oraz *plain-chant musical* („uwspółcześnienie” melodii, aby nadawały się do wykorzystania ich w „nowoczesnych” kompozycjach wielogłosowych ostatniej tercji XVII i początku XVIII w.; m.in. Nivers). Na początku XVIII w. do *plain-chant* zaczęto wprowadzać pewne rozwiązania właściwe dla ówczesnej muzyki tonalnej, m.in. różnorodność metryczną i kadencje (Jean-Laurent Lecerf de La Vieville, *Discours sur la musique d'Eglise*. 1705–06. W: *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruksela: François Foppens, Part III, s. 99) oraz dźwięk prowadzący i kadencje tonalne (Jean Philippe Rameau. 1722. *Traite de l'harmonie*. Paris: J.B.C. Ballard, s. 141).

The image displays 14 musical staves, each representing a different mode (Tone 1 to Tone 14). Each staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes. Below the notes, the letters 'F' and 'D' are placed, indicating the finalis and dominant respectively. Tone 11 is marked with a large 'X' over it, indicating it is excluded from practical use. The scales are arranged in a vertical column, with some staves having additional notes or markings below them.

Przykład 1. System 14 skal modalnych opisany przez Hellégou. Ton 11, ze względu na kwintę zmniejszoną między pierwszym i piątym stopniem, został przez niego wykluczony z praktyki. Literą F oznaczono *finalis*, zaś literą D – dominantę.

Jednocześnie uwzględnienie tych dwóch paradygmatów: średniowiecznej teorii modalnej rozbudowanej o ujęcie wypracowane przez Glareanusa (*Dodekachor-*

don, 1547) i psychofizycznego zjawiska odbieranego przez narząd ludzkiego słuchu jako poczucie tonalności, będącego obszarem szczególnej eksploracji teoretyczno-muzycznej w XIX w.¹⁴, jest jedną z istotniejszych cechą koncepcji Hellégo. Wyraźnie podkreśla on, że „zglobiając zasady harmonizacji *plain-chant*, należy jednocześnie uwzględnić dwie ważne kwestie: tonalność i modalność”¹⁵. Jego dyskurs na ten temat nie jest jednak wywoodem teoretycznym. W zasadzie przyjął on ramowe założenia koncepcji Niedermeyera, dla którego modalność „to charakterystyczne wrażenie wynikające z określonych elementów obecnych w każdej skali modalnej; owo wrażenie wynika przede wszystkim z wzajemnego odniesienia dźwięku finalnego i dźwięku dominanty oraz lokalizacji półtonów [w danej skali]”, natomiast tonalność „to zbiór dźwiękowych wrażeń, które odbieramy słuchając brzmienia różnych następstw dźwięków tworzących skalę modalną”¹⁶. Za autorski zamysł Hellégo uznać jednak należy założenie, iż wszystkie skale mające zastosowanie w *plain-chant* oraz zbudowane z dźwięków tych skal akordy mające zastosowanie w organowej harmonizacji monodii liturgicznej – bez względu na skalę modalną, w której utrzymany jest harmonizowany śpiew – są osadzone w tonalności tworzonej przez jeden i ten sam dźwięk: dźwięk C. Innymi słowy, organista dobierając akordy do harmonizacji monodii liturgicznej, powinien operować zamkniętym pakietem dźwięków, które, mówiąc językiem akustyki, odpowiadają alikwotom od 1 do 16 tworzonym naturalnie przez dźwięk C. Są to wszystkie dźwięki odpowiadające „białym klawiszom” na klawiaturze oraz dźwięk *b*. Spojrzenie takie różni się więc od koncepcji przedstawionej chociażby przez Gevaerta, który, omawiając modelowe skale modalne, zapisuje niektóre z nich w postaci *quasi*-transponowanej, czyli z umieszczonymi przy kluczu znakami chromatycznymi. W jego ujęciu z jednej strony ton 1 (finalis *d*) i ton 4 (finalis *e*) nie mają znaków chromatycznych przy kluczu. Jednakże ton 2 ma przy kluczu trzy krzyżyki (finalis *fis*), ton 3 również trzy krzyżyki (finalis *cis*), ton 5 ma dwa krzyżyki (finalis *d*), ton 6 – jeden bemol (finalis *f*), ton 7 – jeden krzyżyk (finalis *g*), zaś ton 8 –

¹⁴ Termin *tonalité* pojawił się po raz pierwszy w 1810 r. w artykule Chorona *Sommaire de l'histoire de musique* (w przedmowie do jego *Dictionnaire historique des musiciens*). Choron używa tego terminu w szczególności w celu odróżnienia tonalności kościelnej (*tonalité ecclésiastique*) od tonalności współczesnej (*tonalité moderne*). Koncepcję tonalności Chorona rozwinął dalej Fétis w *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844). W swojej teorii Fétis dzieli tonalność na cztery różne stadia jego procesu rozwojowego (unitoniczny, tranzytoniczny, plurytoniczny i omnitoniczny). Jak wyjaśnia Fétis, *plain-chant* to muzyka o jednej tonacji, jednostajna, która nie wymaga przejść „z jednej tonacji do drugiej”, a ta „jednolitość” jest dla Fétisa tym, co odróżnia tonalność starożytną od tonalności współczesnej.

¹⁵ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 7.

¹⁶ Niedermeyer, d'Ortigue. 1857. *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, 32.

trzy krzyżyki (finalis *a*)¹⁷. W efekcie w niektórych tonach dźwięk chromatyczny jest dźwiękiem skalowłasciwym, a w innych dźwiękiem obcym. Taki brak ujednolicenia mógł faktycznie rodzić niezrozumienie, zwłaszcza u organistów nieposiadających muzycznego wykształcenia lub samouków. Generował też samoistnie pokusę operowania akordami właściwymi dla systemu dur-moll.

The image displays three musical staves, labeled a), b), and c), each representing a 16-note scale. Each staff consists of a bass clef and a treble clef. The notes are numbered 1 through 16 below the staves. Staff a) shows the scale for C major (no sharps or flats). Staff b) shows the scale for D major (two sharps: F# and C#). Staff c) shows the scale for E major (three sharps: F#, C#, and G#). The scales are presented as a sequence of whole notes.

Przykład 2. Pakiet dźwięków tworzony przez tonalność dźwięku C (a), na którym oparł swoją koncepcję harmonizacji Hellé. Porównawczo pakiety dźwięków, które tworzyłyby tonalność dźwięku D (b) i dźwięku E (c), które samoistnie skłaniały do operowania akordami właściwymi dla tonacji D-dur i E-dur.

Należy podkreślić, że odniesienie Hellégo do zjawiska tonalności nie jest jedynie czysto teoretycznym uporządkowaniem, ale świadczy o znajomości przez niego fizyczno-akustycznych właściwości dźwięku muzycznego i, jak możemy się domyślać, świadomości istnienia alikwotów muzycznych (mimo że nie używa on słowa „aliquoty”). Alikwoty to bowiem stała naturalna struktura interwałowa, która, bez względu na dźwięk obrany za ton podstawowy, jest fundamentem tworzących się w słuchaczu odczuć tonalnych. Stwierdzenie Hellégo, że np. ton 1 składający się z dźwięków *d, e, f, g, a, h, c, d* nie należy do naturalnej akustycznej tonalności tworzonej przez dźwięk D, zaś ton 3 złożony z dźwięków *e, f, g, a, h, c, d i e*, nie należy do podobnej tonalności dźwięku E, ale oba wymienione tony, jak również wszystkie pozostałe, należy postrzegać jako osadzone w tonalności jednego i tego samego dźwięku C, jest kluczowe dla opanowania przez organistę pakietu dźwięków możliwych do budowy akordów wykorzystywanych w akompaniamencie śpiewom *plain-chant*. Gdyby bowiem ton 1 należał do naturalnej tonalności tworzonej przez dźwięk D, wówczas naturalną koniecznością byłoby stosowanie

¹⁷ Gevaert. 1856. *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*, 29.

dźwięków *fis* i *cis*, bo takie właśnie dźwięki tworzą się naturalnie w szeregu tonów składowych dźwięku D (dźwięki po sprowadzeniu do pojedynczej oktawy: *d, e, fis, g, a, h, cis, d*). Podobnie przy przyjęciu tonalności wyznaczonej przez dźwięk E: naturalną koniecznością stałoby się operowanie w harmonizacji akordami zawierającymi dźwięki *fis, gis* i *cis* (dźwięki po sprowadzeniu do pojedynczej oktawy: *e, fis, gis, a, h, cis, dis, e*). Przyjęcie tego nadrzędnego założenia sprawia, że na poziomie określania dźwięków skalowłasciwych wykluczył Hellé jakiegokolwiek dźwięki chromatyczne z wyjątkiem dźwięku *b*. Tytułem uzupełnienia należy od razu zaznaczyć, że dźwięki podwyższone lub obniżone będą się oczywiście pojawiały w praktycznej organowej harmonizacji, ale będą one skutkiem transponowania danej skali celem dobrania dogodnego diapazonu wokalnego i możliwości wykonawczych monodycznego chóru. W takim przypadku dźwięki takie będą traktowane jako dźwięki diatoniczne.

Istotę koncepcji Hellégo można zatem podsumować następująco: organista uczący się od podstaw akompaniamentu organowego otrzymuje proste zalecenie nauczania się grania pakietu ośmiu trójdźwięków, które można wykorzystać we wszystkich skalach modalnych (przykład 3). Uwagę zwraca fakt, że określając akordy, operuje on nomenklaturą nawiązującą do teorii harmonii Rameau. Wśród owych ośmiu akordów cztery są akordami głównymi: tonika (*tonique, c-e-g*), subdominanta (*sous-dominante, f-a-c*), dominanta (*dominante, g-h-d*) oraz akord zbudowany na dźwięku prowadzącym (*note sensible*) lub obniżonym dźwięku prowadzącym (*altérée par un bemol*). Każdy z tych akordów ma swój akord paralelny (*accord relatif*): *a-c-e, d-f-a, e-g-h* oraz *g-b-d*.



Przykład 3. Pakiet ośmiu trójdźwięków, które można zastosować w doborze akordów do śpiewów *plain-chant* we wszystkich skalach modalnych.

Co do samej liczby skal modalnych, to Hellé pozostaje, jak sam przyznaje, zasadniczo zgodny z autorami wcześniejszych podręczników. Różnica w jego spojrzeniu ujawnia się jednak w postrzeganiu przez niego tonów od 9 do 14, a więc tych „uzupełniających” średniowieczny pakiet ośmiu tonów kościelnych. Cytowani przez niego autorzy wyrażali bowiem przekonanie, że tony 9, 10, 11, 12, 13 i 14 są odpowiednio transpozycjami tonów 1, 2, 3, 4, 5 i 6. Chociaż Hellé nie neguje istnienia podobieństw między tonami 1 i 9, 2 i 10, 3 i 11, 4 i 12, 5 i 13 oraz 6 i 14, to jednak jest zdecydowanie przeciwny używaniu w takim przypadku określenia „ton trans-

ponowany”: „należy wyraźnie stwierdzić, że żaden z sześciu wymienionych tonów [tj. tony 9, 10, 11, 12, 13, 14] nie jest transpozycją któregośkolwiek z [pierwszych] ośmiu tonów”¹⁸. Swoje twierdzenie argumentuje tym, że aby ton 9 mógł być nazwany transpozycją tonu 1, musiałby mieć dokładnie taki sam układ tonów i półtonów. Tak jednak nie jest (aby było, należałoby dźwięk *f* podwyższyć na *fis*). I w podobny sposób należałoby dokonać korekt w układzie tonów i półtonów pozostałych „pseudotranspozycji” poprzez dodanie odpowiednich znaków chromatycznych. Konkludując swoje spojrzenie w tej kwestii stwierdza, że „w rzymskim *plain-chant* znajduje zastosowanie 14 skal i każda z nich jest niepowtarzalna”¹⁹.

Wprowadzając czytelnika w kolejne zagadnienia dotyczące wyboru dźwięków znajdujących zastosowanie w harmonizacji *plain-chant*, Hellé od razu jednak dopowiada, że chociaż wszystkie czternaście skal ma niepowtarzalny układ tonów i półtonów (gatunki oktawowo złożone z kwinty i kwarty) to wszystkie one, bez względu na ich szablon modalny i rozróżnienie na autentyczne i plagalne, podlegają obiektywnemu zjawisku fizycznemu, które ucho samoczynnie odbiera jako zestaw określonych powiązań tonalnych. Innymi słowy, Hellé przyjął, że średniowieczna koncepcja systemu modalnego, w wersji zwiększonej do 14 skal, nie jest w stanie zniwelować powstających samoistnie słuchowych odczuć tonalnych. W jego rozumieniu poprawna harmonizacja monodii powinna więc nie tylko operować akordami należącymi do tonalności tworzonej przez dźwięk C, a również musi unikać operowania współbrzmieniami zawierającymi wyraziste napięcia tonalne tworzące się przez operowanie dysonansami właściwymi dla systemu dur-moll wykorzystującego pełny pakiet klawiszy diatonicznych i chromatycznych klawiatury. Według Hellégo sztuka organowej harmonizacji to zatem również sztuka selekcji dźwięków i stałe pozostawanie w podtrzymywaniu swoistej „neutralności” napięciowej właściwej dla melodii chorałowych.

Zarysowane wyżej ujęcie „tonalności chorału”, z którego wyprowadza swoje oryginalne zasady Hellé, nie jest oczywiście w pełni jego autorską koncepcją. Na kwestię tę, jak sam przyznaje, nakierowały go słowa d’Ortigue’a: „Pan Niedermeyer przekonał mnie, że nie tylko chorał gregoriański może być akompaniowany przez piękną harmonię, ale ponadto, że ta harmonia jest jedynie naturalnym rozwinięciem melodycznych praw samego chorału gregoriańskiego”²⁰. Faktycznie, d’Ortigue, pierwotnie odrzucający pojęcie tonalności wiązane przez niego wyłącz-

¹⁸ Hellé. 1867. *Méthode pour l’harmonisation du plain-chant*, 9.

¹⁹ Hellé. 1867. *Méthode pour l’harmonisation du plain-chant*, 10.

²⁰ Niedermeyer, d’Ortigue. 1857. *Traité théorique et pratique de l’accompagnement du plain-chant*, 9.

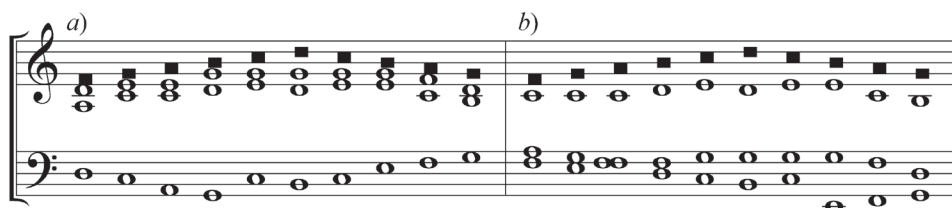
nie z tonalnością współczesnej mu muzyki świeckiej, finalnie uznał, że monodia liturgiczna może być zharmonizowana przez „własną tonalność”, czyli tonalność kościelną (*tonalité ecclésiastique*), wyraźnie odmienną od tonalności współczesnej (*tonalité moderne*). I to właśnie ową tonalność kościelną wskazuje Hellé jako fundament proponowanej przez siebie metody organowej harmonizacji śpiewów *plain-chant*.

3. Zalecenia w zakresie faktury gry oraz budowania i doboru akordów

Kreśląc nadrzędne zalecenia fakturalne, Hellé ma cały czas na uwadze adresatów swojego podręcznika, którymi są organiści i nauczyciele działający na prowincji. Z tego też powodu podaje jedynie kilka nadrzędnych reguł, które w jego przekonaniu będą wystarczające dla osiągnięcia poprawnej harmonizacji śpiewów monodycznych. Pierwszym zaleceniem jest ograniczenie doboru akordów do możliwie najprostszych konsonansowych współbrzmień. Są nimi trójdźwięki majorowe i minorowe w postaci zasadniczej (pryma w basie) i ich pierwszy przewrót (tercja w basie). Tą zasadą różni się Hellé od Gaeverta, który zasadniczo dopuszcza wyłącznie akordy w postaci zasadniczej. Zabronione jest również użycie jakichkolwiek dysonansów. Jego drugie zalecenie mówi o tym, aby na każdej nucie harmonizowanej melodii *plain-chant* grać inny akord, który w fakturze 4-głosowej można zrealizować w jednym z dwóch układów: skupionym (*accord plaqué*) lub rozległym, czyli „według zasad rozpisywania współbrzmień na chór wokalny lub orkiestrę”²¹.

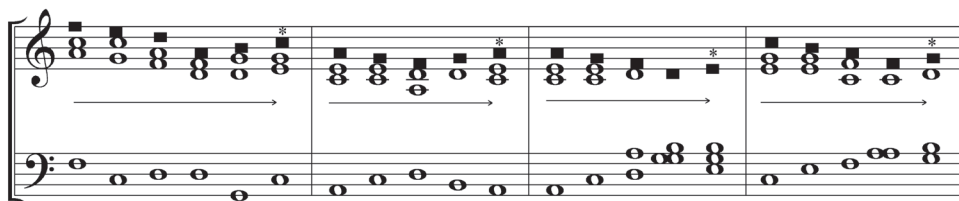
Zalecenie trzecie przywołuje elementarną zasadę kontrapunktu, którą jest dążenie do prowadzenia głosów skrajnych ruchem przeciwnym. „Zawsze, gdy to możliwe – pisze Helle – należy głos najniższy prowadzić ruchem przeciwnym do ruchu melodii *plain-chant*. Dzięki temu unikniemy równoległych kwint i oktav”. Jego czwarta zasada odnosi się do sytuacji, w której dwa kolejne dźwięki melodii *plain-chant* tworzą interwał kwarty. W takim przypadku na tych dwóch dźwiękach należy zagrać ten sam akord, w którym obecne są owe dwa tworzące skok kwarty dźwięki. Zalecenie piąte nakazuje, aby harmonizacja melodii *plain-chant* składała się wyłącznie z dźwięków należących do modulacyjności harmonizowanej melodii. Doprecyzowując tę zasadę, Hellé pisze, że „jeżeli dana fraza śpiewu zatrzymuje się na określonym dźwięku skali, i ów dźwięk wieńczy daną frazę, to na owym dźwięku należy zagrać trójdźwięk na nim zbudowany. Dla przykładu, na

²¹ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 13.



Przykład 4. Dwa rodzaje faktur możliwe do zastosowania w harmonizacji *plain-chant* (głos najwyższy) według Hellégo: (a) układ skupiony i (b) układ rozległy.

ostatnim dźwięku melodii *fa, mi, re, la, si, do* należy zagrać akord C-dur; na ostatnim dźwięku melodii *la, sol, fa, sol, la* należy zagrać akord a-moll; na ostatnim dźwięku melodii *la, sol, fa, re, mi* należy zagrać akord e-moll; na ostatnim dźwięku melodii *do, si, la, fa, sol* należy zagrać akord G-dur”²² (przykład 5).



Przykład 5. Sposób dobierania akordów z uwzględnieniem zakończenia frazy *plain-chant*. Według Hellégo dźwięki, na których kończy się fraza wewnętrzna lub końcowa śpiewu (dźwięki te oznaczono gwiazdką *), powinny zostać zharmonizowane stosownym trójdźwiękiem w pozycji prymy. Strzałki wskazują strefę akordów przyporządkowanych modulacyjności owego ostatniego akordu.

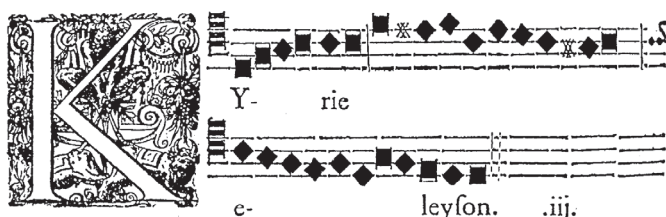
Zalecenie szóste wyklucza użycie w harmonizacji *plain-chant* na sąsiadujących ze sobą dźwiękach ciągu akordów minorowych, bo ich brzmienie jest, według Hellégo, złe. Tak więc zabrania on grania trzech lub więcej akordów minorowych jeden po drugim. Dopuszczanym przez niego wyjątkiem jest jedynie formuła kadencji w tonie 3 i 4. Z dalszych fragmentów omawianego podręcznika wynika jednak, że owo zalecenie nie jest rygorystyczne. Podaje on szereg przykładów, w których zabronione następstwo akordów minorowych może brzmieć dobrze. Owe wyjątki nie niszczą jednak podawanego przez niego nadrzędnego zalecenia.

Zalecenie siódme to nakaz umieszczania melodii śpiewu *plain-chant* jako najwyższego głosu organowej harmonizacji. „Śpiew [*plain-chant*] – pisze Hellé – powinien być zawsze głosem najwyższym [harmonizacji], nigdy środkowym czy najniższym. Nasze zasady odrzucają całkowicie dawną praktykę *fauxbourdonu*,

²² Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 13.

którego istotą jest umieszczenie melodii śpiewu w tenorze. Taką sytuację odrzucamy, bo *fouxbourdon* brzmi dobrze tylko wtedy, gdy śpiewających ową partię tenorową jest tylu, że są w stanie przebić przez brzmienie pozostałych głosów. Poza tym w jakiż to sposób wierni, raczej przeciętnie muzycznie wykształceni, mogliby włączyć się w taki śpiew i pewnie intonować dźwięki oplecione brzmieniem innych wyższych głosów?”²³. Jako przykład zamieszcza Hellé fragment *Kyrie* Henry’ego Du Mont’a (przykład 6) zharmonizowany na dwa sposoby: według dawnej manieri w głosie tenorowym (przykład 7, *a*) oraz według nowej poprawnej manieri, czyli w głosie najwyższym (przykład 7, *b*).

Zaproponowaną przez siebie harmonizację melodii Du Mont’a (przykład 7, *b*)



Przykład 6. Henry Du Mont, *Cinq Messes en plein-chant*, Kyrie (premier ton), Paris: Ballard, 1701, s. 3.

Hellé kwituje następująco:

Ach! Teraz już nie zakłóca śledzenia religijności melodii gregoriańskiej, tak czystej, tak świeżej, tak pełnej niebiańskiego namaszczenia! Już nie wspomnimy o całkowicie absurdalnej praktyce umieszczania melodii *plain-chant* w głosie najniższym. W takiej sytuacji wszystkie głosy wyższe są rodzajem mniej lub bardziej zawitych mieszających się ze sobą kontrapunktów. Tak więc melodię *plain-chant* należy zawsze umieszczać w głosie najwyższym²⁴.

Zalecenie ósme nawiązuje do opisanych wyżej dwóch fundamentów, modalności i tonalności, z których Hellé wyprowadził swoje zasady harmonizacji: „Jako że wszystkie skale *plain-chant* należą do tonalności wyznaczonej przez dźwięk C, to w harmonizacji śpiewu gregoriańskiego można stosować jedynie osiem akordów: cztery majorowe i cztery minorowe”²⁵ (przykład 3).

²³ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 14.

²⁴ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 15.

²⁵ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 15.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing a Kyrie melody in plain-chant style. Both staves are written in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef) positions. The melody is composed of whole and half notes, with some rests. The lyrics 'Ky - ri - e, e - - - le - i - son.' are written below the notes. Staff 'a)' shows the melody in the tenor voice, while staff 'b)' shows it in the highest voice. The notation includes various accidentals and rests, typical of plain-chant notation.

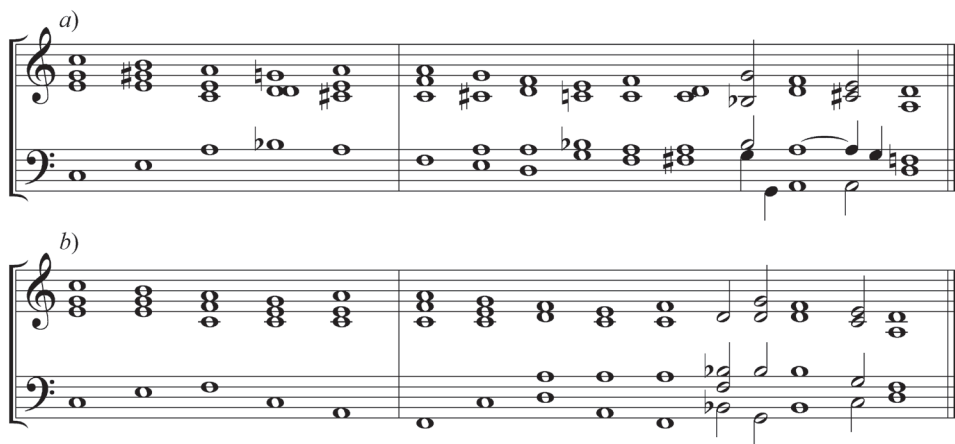
Przykład 7. Melodia *Kyrie* z mszy Henry’ego Du Monta w harmonizacji Hellégo: (a) wychodząca już z użytku praktyka umieszczania melodii w głosie tenorowym, (b) zalecana przez Hellégo maniera umieszczania melodii w głosie najwyższym.

Zalecenie dziewiąte mówi o tym, aby podczas harmonizacji nie użyć żadnych dźwięków chromatycznych właściwych dla XIX-wiecznej „tonalności współczesnej”. Mówiąc o dźwiękach chromatycznych stwierdza, iż tworzone z nich akordy alterowane „są owocem owego nieszczęsnego roztkliwienia – choroby, która opanowała dzisiejszego człowieka”²⁶. Według niego „współczesny system harmoniczny jest nieadekwatny dla śpiewów gregoriańskich, bo właściwa mu tonalność jest zniewieściała, nazbyt delikatna i zanadto zmysłowa, aby posługiwać się nią w harmonizacji melodii *plain-chant*, które w charakterze są przecież poważne, a w brzmieniu dostojne i okazałe. *Kyrie*, *Gloria* czy motet do Najświętszego Sakramentu wymaga charakteru zupełnie innego niż styl, w którym komponuje się dziś tkliwe utwory i świeckie melodie”²⁷. Różnicę między poprawną, według niego, harmonizacją a praktykami niepoprawnymi ukazuje przykład 8.

Zalecenie ostatnie, dziesiąte, odnosi się do konieczności dobrania odpowiedniej kadencji harmoniczej (*cadence harmonique*), która utwierdziłaby dany śpiew *plain-chant* we właściwej dla niej tonalności. Najbardziej charakterystyczne modelowe kadencje, które zamieszcza Hellé z różnymi wariantami zależnymi od przebiegu melodii *plain-chant* (warianty te w tym miejscu pomijamy), ukazuje przykład 9.

²⁶ Hellé. 1867. *Méthode pour l’harmonisation du plain-chant*, 4.

²⁷ Hellé. 1867. *Méthode pour l’harmonisation du plain-chant*, 3.



Przykład 8. Harmonizacja melodii *plain-chant* w głosie najwyższym: (a) harmonizacja według Hellego niepoprawna, z użyciem dźwięków chromatycznych właściwych dla „tonalności współczesnej”; (b) harmonizacja według Hellego poprawna, z wykorzystaniem wyłącznie dźwięków należących do skali modalnej

5. Wnioski końcowe

Z lektury podręcznika Hellégo wyciągnąć należy wniosek, iż zawarte w nim reguły były odpowiedzią na realne potrzeby ówczesnej muzyki liturgicznej. Jego podręcznik, jak i inne podobne tematyką prace, są ponadto potwierdzeniem tego, że II połowa XIX w. była we francuskiej organowej muzyce religijnej czasem wyraźnego dualizmu stylistycznego. Po I połowie stulecia, będącej we Francji w tym aspekcie okresem wyraźnej dekadencji (instrument ten niewielu kompozytorów traktowało wówczas jako nadający się do tworzenia i wykonywania wartościowych kompozycji²⁸), stopniowo odradzające się zainteresowanie utworami organowymi zaowocowało bowiem nie tylko wysoce artystycznymi kompozycjami tworzonymi i wykonywanymi na nowym typie instrumentów symfonicznych budowanych przez Aristide’a Cavaille-Colla²⁹. Podręcznik *Méthode pour l’harmonisation du plain-chant* świadczy o istnieniu drugiego, równie istotnego nurtu muzyki organowej będącym odpowiedzią na nowe uwarunkowania praktyki muzyczno-liturgicznej. Wprowadzenie do liturgii organów chóralnych zaowocowało pojawieniem się nowego sposobu gry i nowej estetyki w muzyce kościelnej. Zaproponowana przez Hellégo metoda harmonizacji melodii *plain-chant* wydaje się w pełni zaspokajać

²⁸ Jim Samson. 2001. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: University Press, 531.

²⁹ Nicholas Thistlethwaite, Geoffrey Webber. 2013. *The Cambridge Companion to the organ*. Cambridge: University Press, 272.

The image displays musical notation for modal cadences, organized into three systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and represents a different tonal mode. The notation includes chords and melodic lines, illustrating the specific harmonic and melodic patterns for each mode as defined by Hellégo.

Przykład 9. Modelowe kadencje modalne dla każdego tonu według Hellégo.

potrzeby liturgii. Nowym idiomem gry organowej stał się więc organowy akompaniament monodii liturgicznej, która w partii organów była umieszczana jako głos najwyższy. Zadaniem organisty liturgicznego była więc harmonizacja owej melodii w sposób niejako „szablonowy”, ale zarazem, w ujęciu autorów XIX w., szanujący estetykę śpiewów monodycznych.

Zaproponowaną przez Hellégo harmonizację śpiewu *Tantum ergo Sacramentum* ukazuje przykład 10.

Nie ma wątpliwości, że do takiej gry nie potrzeba było wybitnego wirtuoza klawiatury. Wystarczyła osoba mająca ogólne rozeznanie muzyczne. Dopełniając podsumowanie omawianego podręcznika, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny fakt. Zamysłem Hellégo było stworzenie takich zasad harmonizacji, które znalazłyby zastosowanie w organowym akompaniamentcie śpiewom *plain-chant* nie tylko we Francji, ale i poza jej granicami. Wyraża on też nadzieję, że jego metoda, szanująca charakter śpiewów *plain-chant*, przyczyni się do stworzenia ujednoliconego systemu harmonizacji śpiewu gregoriańskiego. Hellé nie ma jednak na myśli stworzenia nowego czysto muzycznego stylu akompaniamentu organowego. Jego zamysł jest bowiem głęboko osadzony w zrozumieniu teologicznego wymiaru liturgii i towarzyszącej jej muzyki. Na zakończenie oddajmy głos samemu autorowi:

Tantum ergo Graduel Romain. Edition Lecoffre page 256

Dom. Tantum er-go Sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur cer-uu-i

Et an-ti-quum do-cu-men-tum No-vo ce-dat ri-tu-i;

Præ-stet fi-des sup-ple-men-tum Sen-su-um de-fec-tu-i.

Przykład 10. Poprawna harmonizacja śpiewu *Tantum ergo Sacramentum* według Hellégo, s. 28.

Plain-chant jako muzyka o charakterze czysto religijnym domaga się powagi wykonawczej odpowiedniej dla dostojeństwa świętych tekstów i powagi miejsca świętego. Czy jednak w taki właśnie sposób wykonuje się dziś śpiewy gregoriańskie w świątyniach rozsianych w różnych zakątkach Francji? Byłoby to bez wątpienia najpiękniejszą rzeczą, jaką można by sobie życzyć, jednak niestety w kwestii wykonawczej śpiewów *plain-chant* dostrzec można bardzo poważne błędy, które należy piętnować i zwalczać. Dlatego zatem nagminnie usłyszeć można słowa: „Cóż może być pięknego w *plain-chant*? Jest to przecież muzyka barbarzyńska zupełnie nieprzystająca do dzisiejszej estetyki muzycznej”. Na takie słowa należy odpowiedzieć sta-

nowczo, że „barbarzyństwem” w owych śpiewach *plain-chant* nie są one same, ale katastrofalny sposób ich wykonywania spowodowany brakiem wykształcenia większości muzyków kościelnych. Jak bowiem inaczej nazwać prowadzenie śpiewów liturgicznych ociężałe, bez zróżnicowania wartości rytmicznych, nierówno, bez wyrazowości, bez przekonania, a zwłaszcza nazbyt pośpieszne, co zupełnie nie pasuje do powagi świętego miejsca. Istotnie: słuchanie tak bardzo zbezczeszczonych melodii św. Grzegorza, niemających w sobie nic z modlitewnego i kontemplacyjnego charakteru, rodzi w nas jedynie niechęć i oburzenie. Jaka jest zatem rola śpiewu w świątyni? Czyż jego rolą nie jest to, aby dzięki niemu do niebios dotarły modlitwy i błagania zgromadzonego w niej ludu? Rola śpiewów jest więc szlachetna, wielka i wysublimowana. Jak zatem wyjaśnić ową nonszalancję, impertynencję i brak wiary osób odpowiedzialnych za śpiewy? Dlaczego jeśli ktoś obdarzony nawet mizernym talentem występując w paryskich kawiarniach, dba o to, aby jego występ podobał się publiczności i wkłada w swój śpiew całe serce i zapał, a w świątyni usłyszeć można jedynie głosy chwiejne, posępne i żałosne? Czyż świątynia ma być traktowana gorzej niż kawiarnia artystyczna? Nie, po tysiącokroć nie! Kościół francuski odczuwa bowiem potrzebę naprawy swych śpiewów, którego jakoś niestety przeżywa okres głębokiej dekadencji. Dzieło odnowy rozpoczęło się od stworzenia w każdej parafii, o ile są na to możliwości, szkoły, czyli *maitrise*, ukierunkowanej na nauczanie wykonawstwa *plain-chant* i muzyki religijnej w ogólności. (...) Wykonujemy zatem *plain-chant* w sposób ekspresyjny i emocjonalny, bo taki śpiew wzmacnia modlitwę. Pozwólmy, aby wydobyło się z niego jego prawdziwe piękno, koloryt, charakter, rytm i puls. Aby *plain-chant* (będący wszak niczym innym, jak tylko śpiewaną modlitwą) był dobrze wykonywany, musi brzmieć tak, jak *récit*, a więc z uczuciem, ekspresją, nie za szybko, nie za wolno. Jedynym instrumentem, który może towarzyszyć monodii liturgicznej swą dostojną i poważną harmonią, są bez wątpienia organy lub – jeśli takowych nie ma – harmonium. Wyrzucmy ze świątyni raz na zawsze ów nieszczęsny serpent, który dwoi śpiewaną przez chór melodię *plain-chant*, co niestety w wielu świątyniach jest jeszcze praktykowane. Taki śpiew nie będzie miał w sobie nic barbarzyńskiego³⁰.

³⁰ Hellé. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*, 40–41.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Miłosz. 2015. Teoria i praktyka wykonawcza monodii liturgicznej w XIX wieku. François-Joseph Fétis i jego *Méthode élémentaire de plain-chant* (1843). W *Cantare amantis est*. Red. Wiesław Hudek, Piotr Wiśniewski, 363–379. Lublin: Polihymnia.
- Aleksandrowicz Miłosz. 2017. *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*. Lublin: Gaudium.
- Christensen Thomas. 2019. *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De La Vieville Jean-Laurent Lecerf. 1705–06. Discours sur la musique d'Église, W *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruksela: François Foppens.
- Fétis François-Joseph. 1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris: Maurice Schlesinger.
- Gevaert François Auguste. 1856. *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*. Paris: J.B. Katto.
- Hellé Antoine. 1867. *Méthode pour l'harmonisation du plain-chant*. Paris: S. Richault.
- Hillsman Walter. 1980. „Instrumental accompaniment of plain-chant in France from the late 18th century”. *The Galpin Society Journal* (33): 8–10.
- Lemmens Jacques-Nicolas. 1886. *Du chant grégorien: sa mélodie, son rythme, son harmonisation*. Gand: Typographie C. Annoot-Braeckman.
- Niedermeyer Louis, d'Ortigue Joseph. 1857. *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*. Paris: E. Repos.
- Ochse Orpha. 2000. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Rameau Jean Philippe. 1722. *Traité de l'harmonie*. Paris: J.B.C. Ballard.
- Samson Jim. 2001. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: University Press.
- Thistlethwaite Nicholas, Webber Geoffrey. 2013. *The Cambridge Companion to the organ*. Cambridge: University Press.