

MICHAŁ SŁAWECKI
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Konteksty kreacji dzieła artystycznego z gatunku monodii liturgicznej

STRESZCZENIE:

W każdej dyscyplinie sztuki muzycznej, w przypadku wykonawstwa historycznie poinformowanego, wykonanie to długi proces składający się z wielu etapów. Moment pierwszego kontaktu z partyturą i prezentację ostatecznego kształtu na estradzie dzieli okres wytężonej pracy indywidualnej i zespołowej. Dyrygent jako osoba odpowiedzialna za kreację artystyczną staje się filologiem, krytykiem, teoretykiem muzyki i muzykologiem. W wypadku repertuarów antycznych – zachodniej monodii liturgicznej, refleksja dyrygenta musi przyjąć interdyscyplinarny, wzbogacony o aspekty teologiczne charakter.

W repertuarze monodii liturgicznej nie ma gotowych wzorców interpretacyjnych ani wskazówek dla dyrygenta. Im lepiej pozna on przyczyny powstawania monodii i cel jej tworzenia, tym lepiej będzie mógł zrozumieć powody i sposoby jej wykonywania. Dopiero interpretacja znaku neumatycznego jest pełnoprawnym działaniem na polu kreacji artystycznej, w której realizuje się dyrygent, będący jednocześnie nauczycielem i artystą.

SŁOWA KLUCZOWE: monodia liturgiczna, śpiew gregoriański, interpretacja, swobodny rytm oratorski, dzieło artystyczne, artykulacja sylabiczna.

Monodia liturgiczna to wielki świat muzyki, na który składają się na ogół nieznanne szerokiemu gronu wykonawców i odbiorców rodziny repertuarów zwane prepolifonią. Pod pojęciem monodii kryje się śpiew jednogłosowy towarzyszący obrzędom liturgicznym i tworzący je, wykształcony zarówno przez Kościół Wschodni, jak i Zachodni¹. Ze względu na szczególną, bo niemenzurálną tradycję, zajmę się repertuarem zachodnim, stanowiącym fundament kultury muzycznej dzisiejszej Europy. Określenie „monodia” w odniesieniu do śpiewu liturgicznego dotyczy zarówno początków historii liturgii i śpiewu rozwijających się niezależnie w różnych regionach Europy pod wpływem silnych tradycji lokalnych, jak i śpiewu gregoriańskiego (złoty okres jego rozwoju przypada na wieki VIII–X) oraz całej twórczości postklasycznej.

Jak wspomniano, w różnych regionach Europy używano podobnych tekstów liturgicznych, lecz charakter wykonywanej muzyki zdecydowanie się od siebie różnił. Choć dzisiaj naukowcy na podstawie badań komparatystycznych są w stanie wskazać związki pomiędzy poszczególnymi rodzinami repertuarów oraz określić ich genealogię², co potwierdza hipotezę o topicznym charakterze kultury i dowodzi ciągłości liturgicznej kultury muzycznej, to poszczególne repertuary dają się scharakteryzować niezależnie od siebie. Mają na tyle zidentyfikowane wspólne cechy, że możemy wśród nich wyróżnić³:

- repertuar rzymski (lub starorzyski) ROM, używany w liturgii papieskiej, a więc w diecezji rzymskiej i wszędzie tam, gdzie sięgały papieskie eksklawy,
- repertuar ambrojański (lub mediolański) MIL, kultywowany w diecezji mediolańskiej (dzisiejsza Lombardia), w Północnych Włoszech oraz na południu Szwajcarii (teren pokrywa się mniej więcej z kantonem włoskojęzycznym),
- repertuar hiszpański lub wizygocki (zwany mozarabskim) HISP, na Półwyspie Iberyjskim wzdłuż Pirenejów,
- repertuar gallikański (lub frankoński) GAL, w Galii (obecnie teren Francji, Belgii, Szwajcarii i północno-zachodnich Włoch),
- repertuar benewentański BEN, w środkowych i południowych Włoszech (wokół miasta Benevento),
- repertuar akwilejski AQU, na północno-wschodnim krańcu Włoch, wykorzystywany w liturgii patriarchalnej w Aquilei,
- repertuar romano-frankoński (zwany gregoriańskim) GREG, który wyparł wszystkie poprzednie, a na pozostałych wycisnął niezatarte piętno (MIL i HISP),
- repertuar postklasyczny (monodia w stylu gregoriańskim) w zależności od ośrodka i kręgu prawdopodobnych autorów.

Do dzisiaj używany jest repertuar ambrojański i mozarabski. Liturgia rzymska (starorzyska) zniknęła za pontyfikatu papieża Mikołaja III, który przeprowadził reformę Kapituły Bazyliki św. Piotra w Rzymie i zniósł śpiew rzymski. Repertuar gallikański stracił

¹ Tradycji Wschodniej przypisuje śpiew grecko-bizantyjski używany w Bizancjum [Cattin 1991, s. 31–36].

² Dla przykładu zob. synoptyczne wydanie antyfon na wejście oraz na komunię w notacji pochodzącej ze źródeł starorzyskich, ambrojańskich i romano-frankońskich [Turco 1993, s. 31], gdzie dla In. *Rorate caeli desuper* zestawiono adiastrmatyczne wersje rękopiśmienne: *Graduał*, Roma, Vat. Lat. 5319 (Rom₄), *Graduał*, Roma, Vat. Bas. F. 22 (Rom₅), Greg (wg *Graduale Romanum*) i Mil.

³ Szeroko na temat struktury, cech stylistycznych i modalności z repertuarów monodycznych [Asensio 2008, s. 43–137].

swą autonomię wskutek reform karolińskich na przestrzeni VIII i IX wieku, na rzecz wprowadzenia repertuaru rzymskiego. Ciągłość tradycji benewentańskiej przerwano w IX wieku, a liturgię patriarchalną i użycie repertuaru akwilejskiego zakończono oficjalnie w 1594 roku na Synodzie w Udine [Turco 2011, 15–17].

Głównym „tworzywem”, który wykorzystuje monodia liturgiczna, jest Słowo, a celem – jego proklamacja, a więc na Słowo należy zwrócić najwięcej uwagi podczas interpretacji. Ponieważ wszystkie wielkie repertuary monodyczne oparte są na tekstach w języku łacińskim, w procesie przygotowywania kreacji artystycznej należy wyjść od słowa (Słowa) łacińskiego.

Tak jak w każdej dyscyplinie sztuki muzycznej, a szczególnie w wypadku działań artystycznych historycznie poinformowanych i wiarygodnych, bo opartych na najstarszych źródłach, wykonanie to długi proces, składający się z wielu etapów. Pierwszym z nich jest moment kontaktu z partyturą, a ostatnim prezentacja artystyczna – zwieńczenie okresu wytężonej pracy indywidualnej i zespołowej. Dyrygent jako osoba odpowiedzialna za kształt kreacji artystycznej na etapie przygotowania staje się filologiem, teoretykiem muzyki i muzykologiem. W wypadku repertuarów antycznych – zachodniej monodii liturgicznej, ze względu na rytualny charakter muzyki, jego refleksja musi przyjąć interdyscyplinarny charakter, wzbogacony dodatkowo o aspekty teologiczne. Dyrygent jest połączeniem artysty i pedagoga. W źródłach teoretycznych często określany jest jako *magister chori*⁴ – nauczyciel chóru – osoba, której zadaniem jest narzucenie zespołowi swojej wersji interpretacji, przekonanie do własnej wizji artystycznej, poprzedzone długą analizą i własnym przygotowaniem. Prof. Nino Albarosa twierdzi, że nie można przychodzić do zespołu, jeśli się nie zna utworu, jeśli się nie ma wyrobionej ostatecznej wizji formy i interpretacji poszczególnych słów czy neum⁵. W wypadku wykonawców monodii podświadomie działa intuicja pamięciowego opanowywania repertuaru tak, jak działo się to przez wieki, również po wynalezieniu pisma neumatycznego, które ułatwiło i przyspieszyło transmisję oralną. Jeśli śpiewający na początku zapamięta coś w inny sposób, bo dyrygent nie był do końca przekonany, bardzo trudno jest to potem zmienić i naprawić. Dodatkowo trzeba sobie uświadomić, że w monodii ważniejszy niż samo dyrygowanie utworem jest proces jego przygotowania. W jego trakcie, oprócz elementów dzieła muzycznego współcześnie rozumianych jako tradycyjne, kierownik zespołu musi rozważyć szereg aspektów nieobecnych w dzisiejszej kulturze.

Pierwszym z nich, o którym była już mowa wcześniej, jest język łaciński. Nie da się w żaden sposób interpretować Słowa bez znajomości podstawowych zasad gramatyki języka oraz fonologii, bo to warunek do prawidłowego rozłożenia wagi w stosunku do poszczególnych słów. W łacinie mamy do czynienia z szykiem przestawnym – orzeczenie występuje zazwyczaj na końcu zdania, a różne przymiotniki określające ten sam przedmiot mogą zostać od siebie oddzielone. Aby dotrzeć do prawdziwego kształtu zdania, trzeba się nieraz sporo natrudzić. Z kolei fonologia i – co dla nas bardzo istotne – podział

⁴ W pierwszych dokumentach liturgicznych jak *Ordo Romanus*, oprócz określenia *magister chori* występują *prior scholae*, *primicerius*, *archicantor* i *paraphonistae* [Conti 2008, s. 88].

⁵ Na podstawie rozmowy z Nino Albarosą przeprowadzonej w Domu Pracy Twórczej w Wigrach w dniu 20.11.2010.

słów na sylaby, gwarantuje utrzymanie fundamentalnego *legato*, bez którego śpiew-proklamacja Słowa jest niemożliwy.

W języku łacińskim, podobnie jak w języku polskim, w zależności od pozycji sylaby tonicznej, wyróżnia się trzy rodzaje akcentów głównych: oksytoniczny – na ostatnią sylabę, paroksytoniczny – na przedostatnią sylabę i proparoksytoniczny – na trzecią sylabę od końca [Ostaszewska, Tambor 2008, s. 94–95]. Podobnie jak w języku polskim, w łacinie występuje akcent logiczny zdaniowy – jego funkcją jest dostrzeżenie słowa, które poprzez dążenie do jego sylaby akcentowanej ma być dodatkowo uwypuklone. Inaczej mówiąc – ma zostać dostrzeżone słowo, które zdaniem mówiącego jest bardziej istotne dla przekazania treści. Aby odnaleźć się w szyku przestawnym zdania łacińskiego, niezbędna jest elementarna wiedza w tym zakresie i znajomość znaczenia poszczególnych słów. Prawidłowa akcentacja – elementarne kryterium stylu słownego, które charakteryzuje każdą monodię liturgiczną, jest najczęściej pomijane w interpretacji. Innym powszechnym błędem jest nadmierna uwaga skupiona na samym procesie akcentowania, a często wystarczyłoby tylko dostrzec, że akcent łaciński ma charakter toniczny [Jurewicz, Winniczuk, Żuławska 2008, s. 17]. Sylabę akcentowaną (toniczną) wymawia się wyższą pozycją głosową, natomiast z muzycznego punktu widzenia, ton otrzymuje dźwięk/dźwięki wyższe w stosunku do sylab okalających go⁶. Pozostałością po akcencie iloczasowym, którego użycia zaprzestano w średniowiecznej łacinie kościelnej, jest naturalna skłonność kompozytorów do rozciągania sylaby akcentowanej w czasie – to dodatkowe i niepodważalne świadectwo mówiące o traktowaniu akcentu w monodii liturgicznej.

Z całą pewnością można też powiedzieć, że akcent łaciński w monodycznych kompozycjach liturgicznych nie jest dynamiczny – element ten, tak bliski naszej wrażliwości dzięki głębokiemu osadzeniu w romantyzmie, należy do zupełnie innej estetyki i nie odpowiada zadaniu proklamacji Słowa. Jak zatem powinno się wykonywać akcent? Zapytajmy wieloletniego nauczyciela i dyrygenta chóru monastycznego w Solesmes, Dom Josepha Gajarda (kierował zespołem od 1914 do 1970 roku) [Gajard 1960, s. 57–58, tłum. własne]:

Pamiętajmy zawsze, że prawdziwa i głęboka natura akcentacji łacińskiej nie leży w intensywności, lecz w relacji dążenia od sylaby akcentowanej do finalnej. Jeśli podczas czytania czy też w śpiewie, dalszcie usłyszec to dążenie – zaakcentowaliście słowo perfekcyjnie, nawet jeśli nie dalszcie akcentowi prawie żadnej intensywności; i przeciwnie – za każdym razem, gdy nie dalszcie słyszec animacji od sylaby akcentowanej do sylaby finalnej – nie zaakcentowaliście, niezależnie od intensywności sylaby akcentowanej. Im bardziej uwypuklacie tę intensywność i materializujecie ją, tym bardziej sylabę akcentowaną izolujecie od innych, a tym samym niszczyacie jedność słowa – najwyższy cel akcentacji.

Podział na sylaby jest równie istotny, co prawidłowa akcentacja. Fundamentem stylu gregoriańskiego, oprócz swobodnego rytmu oratorskiego, jest *legato* gwarantujące integralność słowa. W muzyce polifonicznej często zdarza się, że nawet w przypadku utraty kontroli nad słowem przez jednego z wykonawców, czy nawet cały głos, pozostałe sprawiają

⁶ Ta reguła ma również wyjątki, ponieważ często w tradycji GAL i MIL sylaba akcentowana otrzymuje akcent niski, jednak i ta charakterystyka zatraciła się w pod wpływem GREG, okresie jego dominacji. Faktem jest, że niektóre z tradycji, aby móc dalej istnieć, ulegały gregorianizacji i upodabniały się tym samym do wzorca, którego użycie rozpropagowali Karolingowie [Ernetti 1990, s. 74–82].

wrażenie całości i pożądany efekt estetyczny pozostaje w świadomości i w uchu. W monodii słyhać natomiast każde przerwanie ciągłości dźwięku w obrębie słowa. Nie sposób tego ukryć. Słyhać każde nieprawidłowe oparcie – akcent inicjalny na początku każdej grupy neumatycznej – poprzez analogię do początku taktu – cecha charakterystyczna dla wykonań w duchu menzuralnym. Często pierwszym winnym jest brak świadomości wykonawczej, a ciągłość dźwięku jest sferą, na którą dyrygent ma największy wpływ na etapie przygotowania utworu.

Uwidaczniają się tutaj dwa problemy: artykulacja sylabiczna i wspomniana ciągłość dźwięku – umiejętność śpiewania kolejnych samogłosek na dźwięczności samogłoski sylaby poprzedniej. Artykulacja sylabiczna rozgrywa się na styku poszczególnych sylab w słowie lub pomiędzy słowami. Może być płynna samogłoskowa, kiedy nie ma żadnych przeszkód artykulacyjnych, ale może też przyjąć bardziej złożony charakter, w zależności od rodzaju spółgłosek na styku sylab. W śpiewie monodycznym spółgłoski te należy bezwzględnie udźwięczniać, bo takie działanie jest gwarantem utrzymania *legato*. Szczególnie ważne są spółgłoski *m, n, l, gn* oraz samogłoska *j* (zapisana jako *i*) i dyftongi⁷. Ta podatność na sonoryzację nazywana jest likwescencją, a w źródłach paleograficznych ma specjalne formy graficzne na jej podkreślenie. Aby uzyskać maksymalne *legato*, nieodzowna jest antycypacja spółgłosek, to jest wymawianie spółgłoski należącej do sylaby następnej na końcu sylaby poprzedniej, przeciwnie do podziału gramatycznego, jak np. w słowach *Dominus (Dom-in-us)*, *amen (am-en)*, czy *magnus (magn-us)*.

Z ostatnim przykładem wiąże się również nierozwiązana, jak się powszechnie uważa, kwestia pronuncjacji tekstu łacińskiego. Odwieczne pytanie brzmi: wymawiać twardo czy miękko, po włosku czy po niemiecku? Faktycznie – istnieją dwie szkoły: miękka (w Polsce zwana włoską), charakterystyczna dla krajów takich jak Włochy, Francja, Hiszpania, Belgia oraz twarda, spotykana w kręgu kulturowym Europy Wschodniej [Jurewicz, Winniczuk, Żuławska 2008, s. 13–17]. Współcześnie przyjmujemy zasadę, że w kompozycjach wokalnych wymowę należy kształtować na wzór tej, jaka obowiązuje w kraju pochodzenia autora. Jak więc podchodzić do repertuaru, którego proveniencję trudno jednoznacznie określić, a autorzy, pracując *ad maiorem Dei gloriam*, nie pozostawili po sobie żadnych konkretnych śladów?

Pytania takie rodzą się niezależnie od źródeł, jakimi posługują się wykonawcy i dyrygent. Współczesne wydania rytmiczne ksiąg liturgiczno-muzycznych wyłącznie z notacją kwadratową, ignorujące stronę paleograficzną śpiewu, nie ułatwiają odnalezienia jakichkolwiek odpowiedzi⁸. Wręcz przeciwnie – przy obecnym stanie wiedzy nie powinniśmy sobie pozwalać na ignorowanie dorobku pokoleń w dziedzinie przywracania monodii liturgicznej pierwotnego kształtu i blasku. Aby wejść w przebogaty świat monodii, z pewnością potrzebny jest klucz. Świat monodii fascynuje i wcale nie trzeba być muzykologiem, aby się nim zachwycać – paradoksalnie samo muzykologiczne podejście odcina część artystyczną dotyczącą interpretacji. Trzeba się cofnąć o dziesięć wieków – do epoki, w której powstawały pierwsze rękopisy dokumentujące monodię prawie *in statu nascendi*.

⁷ Wybrane przykłady: a-men, ve-niet, deal-babor, agn-us, allelui-a, laus, eu-ge, a-cqua. Więcej na temat problemów artykulacji [Sławecki 2008, s. 162–170].

⁸ Przykładem jest *Graduale Romanum* z 1908 roku, które ukazało się nakładem Typographia Polyglotta Vaticana i jego późniejsze wydania.

Zanotowano tam bardzo szczegółowo stronę wyrazową śpiewu, nie skupiając uwagi na melodii – ta była znana na pamięć⁹. Mówiąc o kreacji dzieła artystycznego, warto przytoczyć słowa Dom Eugèna Cardine’a, profesora paleografii i semiologii gregoriańskiej w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie [Cardine 2000, s. 11]:

Brakuje czegoś notacji, która ogranicza się do wyrażenia najbardziej materialnego elementu muzyki, to znaczy stosunku melodycznego pomiędzy nutami. Tym, co „formuje” ten materiał dźwiękowy i sprawia, że następstwo nut staje się muzyką, a w konsekwencji sztuką, jest bowiem złożona gra długości i intensywności swobodnie zamierzona przez autora, którą wykonawca powinien odnaleźć i ożywić.

A więc im więcej czasu dyrygent poświęci na badanie i eksplorację źródeł, tym więcej czasu spędzi potem z zespołem na pracy w poszukiwaniu ideału interpretacji. Będzie mógł bazować na źródłach historycznych, a nie tylko na własnej intuicji i guście muzycznym. Dopiero ten wymiar – interpretacja znaku neumatycznego, czyli próba przedstawienia przy pomocy określonych dźwięków wokalnych fenomenów, na które wskazuje neuma – jest pełnoprawnym działaniem na polu kreacji artystycznej, w której realizuje się dyrygent – zarazem nauczyciel i artysta.

Wspomnianą kwestię wymowy zdają się rozwiązywać kodeksy adiastrematyczne, które notują likwescencję powiększającą np. na pierwszej sylabie słowa **mag**ni [Graduale 1979, s. 48, linijka 2]. Używając pronuncjacji twardej, otrzymujemy ma-**g**-ni z niemym fonemem g, podczas gdy w pronuncjacji miękkiej możemy i powinniśmy to przejście z sylaby do sylaby udźwięcznić: ma-**ń**-i. To tylko jeden z wielu przykładów na to, że neumy adiastrematyczne potrafiły perfekcyjnie dostosowywać się do wymogów fonetycznych słowa – nie potrafi temu sprostać współczesna notacja kwadratowa. Niedoświadczeni wykonawcy, interpretując ją, prezentują nieadekwatne podejście do kwestii regulacji czasu poszczególnych sylab czy dźwięków składających się na nie. Wychodzą z założenia, że skoro neumy są takie same, to czas trwania poszczególnych sylab będzie równy. Nic bardziej mylnego – należy śpiewać tak, jak gdyby się mówiło. Czas trwania sylaby, której odpowiada pojedyncza nuta wynosi dokładnie tyle, ile czasu potrzeba na dźwięczne wypowiedzenie tekstu. Różnice są na tyle małe, że nie sposób używać proporcji czy określać skalę rytmiczną¹⁰. Mówi się tutaj nie o wartościach rytmicznych, lecz raczej o walorach poszczególnych dźwięków czy sylab – przez analogię do waloru w malarstwie, gdzie bierze się pod uwagę natężenie i ciężar, co doskonale odpowiada walorom płynnym i niepłynnym sylab tekstu¹¹.

W monodii liturgicznej nie ma gotowych wzorców interpretacyjnych – to pole pozostawione dla działań dyrygenta – jego interpretacja będzie dojrzała proporcjonalnie do

⁹ Współczesne księgi liturgiczno-muzyczne wyposażone w odpowiedni aparat krytyczny w postaci adiastrematycznych paleograficznych notacji rytmicznych (sanktgalleńska i loreńska) to: *Graduale* 1979; *Offertoriale* 1985; *Graduale* 2011.

¹⁰ „W śpiewie gregoriańskim nie ma czysto teoretycznego, apriorycznego i absolutnego rytmu. Ponieważ śpiew gregoriański jest muzyką ze swojej istoty wokalną, rytm powstaje jedynie w symbiozie tekstu i melodii, a ściślej biorąc – sylaby i dźwięku. [...] Czas sylabiczny nie jest jednak rygorystycznie wymierzony i zawsze równy. Posiada pewną elastyczność będącą konsekwencją modyfikacji spowodowanych zróżnicowanym ciężarem samych sylab” [Cardine 2000, s. 21–22].

¹¹ Wartości rytmiczne niosą ze sobą jasny obraz proporcji, a to najprostsza droga do menzuralizmu.

stopnia znajomości materii. Próżno szukać też wskazówek dotyczących jego gestykulacji. Podkreśliłem już, że nie można posługiwać się narzędziami nieadekwatnymi do wykonywanej muzyki, zwróciłem uwagę na niemenzuralny charakter dialektów monodii liturgicznej. Na koniec pozostaje mi jeszcze stwierdzić, że klasyczne fazy ruchu dyrygenckiego, jak *Auftakt* (ruch przygotowawczy), odbitka, przedtakt, schematy metryczne, fermaty, zdjęcia, zakończenia muszą zostać zastąpione gestami o wiele płynniejszymi, budowanymi na podstawie świadomej analizy źródeł i wycucia stylu, dostosowanymi do poziomu percepcji zespołu¹². Wymaga to ogromnej pracy, podobnie jak przygotowanie utworu polifonicznego. Stosowanie dyrygowania klasycznego w monodii niesie ryzyko konotacji menzuralnych i wymusza na wykonawcy oparcia rytmiczne wszędzie tam, gdzie ręka w geście na pierwszą miarę kieruje się ku dołowi.

Prawda jest trudna: wielu dyrygentów uważa, że wykonywanie monodii liturgicznej i dyrygowanie nią jest proste i nie warto tracić na nie czasu, bo prawdziwą satysfakcję artystyczną mogą dać tylko wielkie formy polifoniczne. Dlaczego monodia nie wydaje się na pierwszy rzut oka atrakcyjna z punktu widzenia kreacji dzieła artystycznego? Odpowiedź już w zasadzie padła: dyrygenci próbują interpretować utwory jednogłosowe, używając nieadekwatnych narzędzi. Dlaczego ich wykonania nie mogą być wiarygodne i prawdziwe? Dzieje się tak najczęściej ze względu na wybór źródeł, którymi się posługują, często nieświadomie ignorując zapisy rękopiśmienne. Tylko one są gwarancją wykonania historycznie prawdopodobnego. Przyznajemy zgodnie, że każda epoka w historii muzyki, styl czy rodzaj repertuaru, posługiwały się sobie tylko właściwym językiem muzycznym i konwencjami wykonawczymi. Skoro muzykę dawną wykonujemy w małych, adekwatnych składach, używamy instrumentów z epoki, dlaczego więc mielibyśmy interpretować monodię liturgiczną w oparciu o założenia estetyki XX-wiecznej? Tak się niestety dzieje, wielu dyrygentów pomija stronę paleograficzną repertuaru, ponieważ nie uświadomiono im, jak bardzo jest ona istotna. Wiele straciliśmy, usuwając śpiew gregoriański z programów kształcenia przyszłych dyrygentów chóralnych. Warto więc przynajmniej zachować świadomość faktu, że ten rodzaj muzyki jako jedyny przetrwał pierwsze tysiąclecie i na nim rozwinęto znane do dzisiaj formy. Gdyby nie łacińska monodia pierwszych wieków chrześcijaństwa, współczesny świat muzyczny wyglądałby zupełnie inaczej.

¹² Temat ten został już szeroko opisany nie tylko w zakresie technicznych aspektów wykonawstwa muzycznego, ale przede wszystkim duchowych – typowych dla monodii liturgicznej [Sławecki 2017, s. 123–134].

BIBLIOGRAFIA

- Asensio Juan Carlos (2008), *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial.
- Cardine Eugène (2000), *Semiologia gregoriańska*, tł. M. Siciarek, M. Kaziński. Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec.
- Cattin Giulio (1991), *La monodia nel medioevo*. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino.
- Conti Giovanni (2008), *Le fonti medievali della direzione*. „Studi Gregoriani” 2008, s. 85–103.
- Ernetti Alfredo Pellegrino (1990), *Storia del canto gregoriano*. Venezia: Jucunda Laudatio.
- Gajard Joseph (1960), *Il metodo di Solesmes, suoi principi costitutivi, sue regole pratiche di interpretazione*. Venezia: Desclée & Cie, Éditeurs, S.A.
- Graduale Novum editio magis critica iuxta S.C. 117* (2011), t. I, *De dominicis et festis*. Regensburg-Vaticano: Conbrio Verlagsgesellschaft Regensburg, Libreria Editrice Vaticana.
- Graduale Romanum* (1908). Vaticano: Typographia Polyglotta Vaticana.
- Graduale Triplex* (1979). Solesmes: S.A. La Froidfontaine.
- Jurewicz Oktawiusz, Winniczuk Lidia, Żuławska Janina (2008), *Język łaciński. Podręcznik dla lektoratów szkół wyższych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Offertoriale Triplex* (1985). Solesmes: S.A. La Froidfontaine.
- Ostaszewska Danuta, Tambor Jolanta (2008), *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sławecki Michał (2008), *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego*. [W:] Marcin Bornus-Szczyciński, Andrzej Nowak, Michał Sławecki, *Monodia* (s. 103–216). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.
- Sławecki Michał (2017), *Interpretacja a dyrygentura śpiewu gregoriańskiego*. „Musica Ecclesiastica”, 12, s. 123–134.
- Turco Alberto (1993), *Les Antiennes d'Introït du chant Romain, comparées a celles du Grégorien et de l'Ambrosien*, seria: Subsidia Gregoriana, t. 3. Solesmes: Association Jean-Bouglér.
- Turco Alberto (2011), *Cantus recitativi*, seria: Antiquae monodiae eruditio, t. VI. Verona: Melosantiqua.

The contexts of developing an artwork of the liturgical monody genre

SUMMARY:

In the case of historically informed performance, in every field of musical art, performance is a long process consisting of many stages. Between the first contact with a score and the final presentation of a piece on stage, there is a period of strenuous individual and team work. A conductor, as a person responsible for artistic creation, becomes a philologist, critic, music theorist and musicologist. As far as ancient repertoire – Western liturgical monody – is concerned, a conductor's reflections should be of an interdisciplinary nature, enriched with theological aspects.

In the liturgical monody repertoire, there are neither interpretational patterns nor instructions for a conductor. The better one knows the background of monody and its objectives, the better one is likely to understand the reasons for and manners of performance. Only interpretation of a neumatic symbol is a legitimate act in the field of artistic creation, wherein conductor finds one's self-fulfillment.

KEYWORDS: liturgical monody, Gregorian chant, interpretation, free rhetorical rhythm, artwork, syllabic articulation.

