

Jerzy Szczyrba

Cykliczne formy muzyki chóralnej i ich sakralne źródła

Łódzkie Studia Teologiczne 10, 317-332

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JERZY SZCZYRBA
Kielce

CYKLICZNE FORMY MUZYKI CHÓRALNEJ I ICH SAKRALNE ŹRÓDŁA

WPROWADZENIE

Za *Małą encyklopedią muzyczną* (PWM 1981, s. 188) zacytuję, że „o formach cyklicznych można mówić również w odniesieniu do złożonych form wokalnych i wokально-instrumentalnych, np. kantata, opera, oratorium, msza; tam jednak o cykliczności dzieła decyduje struktura tekstu słownego oraz koncepcja dramatyczna lub liturgiczna, a nie tylko konstrukcja muzyczna”. Nie jest to jednak kompletny wykaz form cyklicznych ze względu choćby na tekst. Należy go więc uzupełnić, opierając się na praktyce chórów filharmonijnych, które w dyżurnym repertuarze dysponują takimi kategoriami utworów, jak spokrewnione z kantatą np. *Te Deum*, a z oratorium *Pasja* i *Stabat Mater* oraz *Requiem* jako mszą żałobną. O tym jednak w bardziej usystematyzowany sposób powiemy dalej, przy omawianiu roli tekstu literackiego i jego formotwórczej roli oraz artystycznym znaczeniu w utworze. Można jeszcze uzupełnić formami zbliżonymi do *oper*, tj. *operetką* i *musicalem*, które choćby jako montaż estradowe bywają także wystawiane na scenach filharmonijnych. Należy zastanowić się nad różnicami stylistyczno-wykonawczymi w omawianych formach różnych epok historyczno-muzycznych. Warto jednak skonstatować, że praktyka wykonawcza w poszczególnych okresach w muzyce obejmowała całościowo wszystkie formy zarówno kameralne, wokalne, instrumentalne, a także mieszane – złożone z tychże. Zatem nad tym problemem proponuję zastanowić się łącznie, bez specjalnej klasyfikacji na formy tylko wokально-instrumentalne i tylko – cykliczne, bo styl muzyczny obowiązuje solistów i również w krótkich, jednoczęściowych utworach, a nie tylko w bombastycznych i monumentalnych dziełach.

I. TRADYCJE WYKONAWCZE PRAKTYKI WOKALNO-INSTRUMENTALNEJ W STYLISTYCE MUZYCZNEJ RÓŻNYCH EPOK

Na początek krótkie wprowadzenie ogólne dotyczące nie tylko wokально-instrumentalnego aparatu wykonawczego, ale wszystkich możliwych środków realizacji nie tylko odtwórczych, a także kreatywnych funkcjonujących na przestrzeni wieków historycznie związanych w ogóle z muzyką. Są tu m.in. zapowiedziane w tytule cechy uniwersalne. A mianowicie już w XIII w. – tj. w *średniowieczu* – szkoła Notre-Dame rozpoczęła nieustanny proces komplikacji środków dźwiękowych, a Monteverdi w *renesansowym* okresie otworzył muzyce nowe perspektywy na najbliższe 300 lat, jak twierdzi Tadeusz A. Zieliński w książce *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*. Tenże właśnie autor posunął się dalej w hipotetycznym, jak miemam, twierdzeniu, gdyż jak wszystkiego, co nie wymierne w sztuce, tak i tu nie da się zmierzyć, zważyć i do końca zdefiniować. Skonstatował bowiem, że w istocie dopiero muzyka współczesna jest radykalnie odmienna od „muzyki dotychczasowej, tradycyjnej”. Sięgając do źródeł „wielkiej rewolucji” w muzyce, która była swoistym początkiem końca muzyki tradycyjnej, Zieliński wskazuje na trzy etapy tejże rewolucji: 1 – od Beethovena w *klasycyzmie*, 2 – przez *romantyków* Wagnera i Liszta i ich ideowo-artystycznych spadkobierców przelomu poprzednich stuleci Debussy’ego, Skriabina i Ryszarda Straussa, 3 – aż do twórczości *klasyków XX wieku* Bartoka, Strawińskiego i Schonberga.

Jest oczywiste, że okresy obejmujące muzykę *średniowiecza* i *renesansu*, to charakterystyczne dla tej epoki wykonawstwo twórczości chóralnej *a cappella*. W okresie *baroku* nie ma jeszcze wyraźnego rozdzielenia partii głosów chóralnych od roli i funkcji instrumentacyjnej zespołu instrumentalnego, aby można było mówić o akompaniamencie, lub nawet o orkiestrze, choć w odniesieniu do barokowego zespołu instrumentalnego używa się nazwy orkiestra, jednakże z dodatkowym słowem „orkiestra barokowa”, co wskazuje na potwierdzenie powyższego wywodu na temat definicji i ogólnego rozumienia terminu „orkiestra symfoniczna”, a o takim zespole tutaj mowa, jeśli używamy określenia ogólnego „orkiestra”. Stąd zapewne powszechnie używane określanie wielkich form wokально-instrumentalnymi, a nie wokально-orkiestrowymi czy chóralno-orkiestrowymi jeszcze ze względu na udział solistów wokalistów, a nie samego chóru. Istnieje tutaj również aspekt roli wokalnej i instrumentalnej w sensie równorzędności lub podporządkowania jednego z tych aparatów współwykonujących dzieło wokально-instrumentalne. Można to zdefiniować przez określenie roli akompaniamentu, który dotyczy zwykle zespołu instrumentalnego. *Akompaniament* ma tę właśnie cechę, że jest tylko podpórką i towarzyszeniem, o czym nawet świadczy etymologiczna konotacja tego słowa. Orkiestra ukształtowała się dopiero w tzw. okresie *manheimskim*, a więc we wczesnym *klasycyzmie*. Zatem o akompaniamencie orkiestry można mówić raczej w odniesieniu do faktury *homofonicznej*. Oczywiście że w dalszych okresach, takich jak: *romantyzm*, *neoromantyzm* czy muzyka XX

wieku mamy także do czynienia z pastiszami i stylizacjami *współczesnymi* muzyki dawnej, co nie zmienia podstawowego i ogólnego podziału na powyższe historycznie ukształtowane style i kierunki.

Realizacja wykonawcza dzieła napotyka najpierw na podstawową potrzebę identyfikacji utworu z jego własnym podłożem niejako stylistyczno-historycznym, obowiązującej wszystkie utwory z danej epoki – w pierwszej płaszczyźnie, a następnie wydobyć indywidualnych cech charakterystycznych tylko dla tego jednego utworu – jako płaszczyźnie interpretacyjnej niepowtarzalnej dla jakiegokolwiek innego utworu.

Po tych ogólnych dywagacjach, dotyczących różnic stylistycznych w różnych epokach, przejdźmy do praktyki specyficznej dla zespołów wokально-instrumentalnych, temu poświęcam następujący podrozdział, traktujący oddzielnie o sprawach zespołowo-instrumentalnych, a problemach wokalnych związanych ze śpiewem czy realizacją treści werbalnej.

1. Różnice i podobieństwa w problemach wykonawczych muzyki dawnej, klasycznej i romantycznej

Aparat wykonawczy. W recenzjach prasowych koncertów poza krytyką bywa także zawarta pewna doza dydaktyki, a więc pouczenia wykonawców o wadach i walorach realizacji artystycznej. Dotyczy to w niektórych przypadkach w ogóle doboru repertuaru, a więc krytyki gustu stylistycznego, a także jakości interpretacji – od stylu po techniczno-wykonawcze detale. Jako przykład zacytuję tego typu recenzję: „Gustaw Mahler, [...] opracował na orkiestrę smyczkową [...] *Kwartet f-moll op. 93 [Beethovena – przyp. J.S.]*. Tą właśnie orkiestrą wersją rozpoczął się koncert *Deutsches Kammerorchester Berlin*. Wielbię Mahlera, ale zgadzam się z tymi, którzy orkiestrą wersją *Kwartetu f-moll* uważali za chybioną. Współdziałanie czterech pojedynczych instrumentów [...] jest czymś zupełnie innym niż współdziałanie grup instrumentalnych. A utwór Beethovena ma zdecydowaną kwartetową fakturę. To, co wspaniale brzmi w kwartecie, jest dysonansem w orkiestrze [...], chromatyczne pochody skrzypiec brzmiały po prostu nieczysto [...], obecność i interwencja dyrygenta niweczyła intymność kameralnego muzykowania *rec. A. Woźniakowskiej, Juwenilia, Wielkanocny Festiwal Beethovenowski* „Dziennik Polski” nr 95, s. 5, 21 IV 2000 r.

Analogizując sytuację, można skrytykować tych dyrygentów, którzy realizują dzieła oratoryjno-kantatowe J. S. Bacha z dużymi chórami, a nie z kameralnymi zespołami wokalnymi, jakimi zaledwie dysponował ten lipski kantor. Podobnie można dziś krytykować funkcję współczesnego dyrygenta w tychże utworach Bacha w kontekście historycznych ról kierowania ówczesnymi wykonaniami od organów czy *z za cembalo*. Utwierdza nas w takim przekonaniu wiedza już nie tyle odkrywana, co wtórnie przekazywana na ten temat na różnych sympozjach, a także m.in. mnie osobiście podczas uczestnictwa w Międzynarodowej Konferen-

cji Naukowej nt. „Z zagadnień twórczości J. S. Bacha” zorganizowanej 13–14 kwietnia 2000 r. w WSP w Kielcach. Mianowicie prof. Thomas Kramer przypomniał, że obecnie mamy do czynienia z powrotem do źródeł barokowej praktyki wykonawczej. Popularność tej tezy wzmacniają dziś obiegowe, bo prasowe wypowiedzi na ten temat, a mianowicie: „...nadal nic byśmy nie wiedzieli o bachowskich pasjach, gdyby nie Feliks Mendelssohn. Wykonanie *Pasji wg św. Mateusza* siłami berlińskiej Singakademie w 1829 r. uświadomiło światu doskonałość sztuki Bacha [...], a pojawienie się w Lipsku Bacha było równocześnie syntezą tradycji i nowoczesności”, (cyt. za A. Ginał, która jest autorką artykułu *Męka Pańska według Bacha*, zamieszczonego w „Gazecie Krakowskiej” 21 IV 2000 r., s. 21.).

Podają to różne źródła, a ja za jednym z nich przypomnę, że J. S. Bach do *Pasji wg św. Mateusza* oprócz podstawowej obsady instrumentalnej zapotrzebował w „Podaniu do Rady Miasta Lipsk [...] chór chłopięcy z każdego głosu dwóch lub trzech chórzystów – czyli liczba członków chóru obejmująca od około 10 do 12 śpiewaków, więcej nie!” (cyt. z tłumaczenia referatu *Muzyka Bacha w historycznej interpretacji XX wieku* – źródło: konferencja naukowa). Ciekawe będzie przytoczenie składu chóru krańcowo odmiennego, bo aż 360-osobowego potrzebnego do wykonania *Requiem Hektora Berlioz*a (podaję za *Małą encyklopedią muzyczną*, s. 727). Taką bombastyczność chóru usprawiedliwia jeszcze większy skład orkiestry do tego utworu. Ale nie tylko liczebność orkiestry i monumentalizm charakteru muzyki ma tutaj znaczenie, bo przecież w beethovenowskiej *Missa solemnis* czy w *IX Symfonii* chór musi być liczebnie dwukrotnie większy niż np. w *Requiem Mozarta*, mimo że obaj kompozytorzy należą do tego samego okresu i stylu *klasyków wiedeńskich*. Choćby już na podstawie tych krańcowych faktów można pokusić się o sformułowanie tezy, że obsada chóru może zależeć nie tylko od stylu i epoki, ale także od indywidualnego charakteru dzieła. W przypadku wykonania *Requiem Verdiego* lepiej połączyć dwa chóry, jak np. 5 kwietnia 2001 r. w Filharmonii Świętokrzyskiej – Polskiego Radia Kraków i Filharmonia w Kielcach, liczące po 45 osób, niż np. ryzykować wykonanie jednym z nich przy tak dużej i rozbudowanej orkiestrze.

Tekst. Istnieje niewątpliwie problem wyboru, czy tekst, a bezpośrednio jego nośnik, jakim jest dykcja w dziełach oratoryjno-kantatowych, może być na drugim planie w stosunku do bardzo ciemnej barwy stosowanej przez niektóre chóry. Chyba bowiem nikogo tu nie trzeba przekonywać, że stosowanie w śpiewie bardzo ciemnej barwy utrudnia emitowanie tekstu, zwłaszcza w odniesieniu do spółgłosek. Tymczasem nie można np. za pomocą jasnej barwy oddać żalu jako środka ekspresji i wyrazu artystycznego niezbędnego w wykonaniu jakiegokolwiek *Requiem*, nie mówiąc już o *Pasji Męki Pańskiej*. Zbiorowe – chóralskie wykonanie tego typu utworów jest pod tym względem trudniejsze niż w partiach solistów, dlatego że w chórze zacierają się czytelność artykulacji, a rozjaśnienie barwy jest praktycznym sposobem stosowanym np. przez recytatorów i aktorów.

W istniejącej na ten temat literaturze można natknąć się na różne podejście do znaczenia dykcji w wykonaniach chóralnych. Antoni Szaliński w pracy *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki chóralnej* (COMUK 1974, s. 72) stwierdza, że „sprawa znaczenia tekstu słownego w utworze muzycznym budziła zawsze różnego rodzaju niepokoje, wahania i dyskusje wśród kompozytorów, wykonawców i słuchaczy. Jeszcze większe spory wybuchwały na tle sposobu traktowania słowa i jego stosunku do muzyki. [...] Zresztą dbałość o wyrazistość tekstu nie u wszystkich jest jednakowa, dotyczy to również wykonawców”. Ułatwieniem zrozumienia tekstu, dodaje A. Szaliński, jest wykorzystanie znanych hymnów, psalmów i sekwencji w języku łacińskim, np. *Stabat Mater* Palestriny, Pergolesiego, Gounoda, Rossiniego, Verdiego, Dvoraka, Poulenca oraz kompozytorów polskich: m.in. Szymanowskiego, Sikorskiego, Pendereckiego. Następnym przykładem wielokrotnego wykorzystania przez kompozytorów różnych epok jest MSZA i oparte na jej formie tekstowej wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne z udziałem głosów solowych u takich kompozytorów, jak np.: Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Bruckner, Janacek, Martinu, Strawiński. To samo dotyczy odrębnego typu mszy – za zmarłych, tj. REQUIEM, którego formę do doskonałości doprowadzili tacy twórcy, jak: Mozart, Brahms i Verdi, a dalej rozwinęli: Britten, Martin i Penderecki. Zresztą ten ostatni wiąże się bliżej z innym formalno-tekstowym typem dzieła na głosy solo, chór i orkiestrę, jakim jest PASJA. Utwór muzyczny, którego podstawę stanowi tekst jednego z czterech ewangelistów. Za *Małą encyklopedią muzyczną* (s. 752) przypomnę, że pasje z udziałem chóru wielogłosowego tworzyli już w XVI w. m.in. O. di Lasso, da Vittoria, Obrecht i de Rore. W XVII w. ukształtowała się forma pasji z recytatywami, ariami i chóralnymi psalmami opartymi na nowym tekście. Ten typ pasji reprezentują utwory Schutza, Bacha i Telemana. W XX w. pasję wskrzesił Penderecki, wykorzystując tekst łaciński w brzmieniu:

PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM, co znaczy – Męka i śmierć Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Łukasza. Drugie dzieło pasyjne Pendereckiego jest oparte na tekstach starocerkiewnych, łacińskich i greckich i nosi tytuł UTRENIJA, tzn. JUTRZNIA, i składa się z dwu głównych części: 1. Złożenie Chrystusa do grobu, 2. Zmartwychwstanie (Pascha).

Posługując się retoryką, przyjętą w już wyżej cytowanej książce A. Szalińskiego, należy skonstatować, że „utwory religijne i świeckie pisane do tekstów łacińskich lub innych, dawnych, stanowią pierwszy wielki dział muzyki wokalne i wokalnie-instrumentalne. Można tu włączyć utwory z tekstami tłumaczonymi z łaciny lub tworzonymi na wzór dawnych hymnów i pieśni, od *Bogurodzicy* i *Melodii na Psalterz Polski* Mikołaja Gomółki – do pięknych tekstów Jana Kochanowskiego (przekład *Psalmów Dawidowych*) – na chór mieszany *a cappella*, do *Egzorty* Tadeusza Bairda – na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę z tekstem starohebrajskim [...]”. Inne pozycje muzyki kościelnej znajdujące się w repertuarze większych chórów filharmonicznych, to: TE DEUM, VENI CREATOR. Dru-

gi dział wg A. Szalińskiego stanowią utwory, w których tekst literacki (poezja lub proza) bywa użyty w partiach wokalnych niektórych symfonii, np. w IX SYMFONII Beethovena, czy III SYMFONII Szymanowskiego. Niesposób nie wspomnieć choćby o specyfice tekstów w ORATORIUM. *Mała encyklopedia muzyczna*, na s. 715 podaje dwa typy istniejące na przełomie XVI i XVII w. we Włoszech: 1) łacińskie – *oratorio latino*, które cechowała przewaga partii chóralnych, 2) ludowe – *oratorio volgare* o przewadze partii solowych. Następnie Carrissimi w XVII-wiecznej Wenecji przyjął zasadę 2-częściowości i zastosował środki wykształcone na gruncie opery, jak: recytatywy, arie, duety, chóry, partie instrumentalne. Później ta praktyka przeniknęła do szkoły rzymskiej, gdzie zyskały supremację fragmenty chóralne, np. u Scarlattiego i Hassego, a wczesne oratoria Haendla, m.in. *La Resurrezione*, wykazują wpływy opery neapolitańskiej, czego wyrazem są licznie wyodrębniające się partie solowe. Oprócz tekstów włoskich i łacińskich najwięcej jest oratoriów niemieckojęzycznych, a to za przyczyną takich twórców, jak: Bach, Haendel, Haydn, Beethoven, Mendelsohn i inni. Oczywiście używano również innych języków, np. francuskiego – Berlioz, Franc, a także narodowych języków, m.in. polskiego w *Stabat Mater* Szymanowskiego, alternatywnie używanego z łaciną.

KANTATA – cytując za *Małą encyklopedię muzyczną* (s. 475) – „od opery i oratorium różni się mniejszymi rozmiarami i większą różnorodnością tekstów, na które składają się utwory liryczne, epickie, dramatyczne, mitologiczne, religijne [...]. Forma ta wchłonęła elementy motetu, koncertu wokalnego i chorału protestanckiego”. Komentując tę konstatację, można chyba bez ryzyka stwierdzić, parafrazując ww. cytat, że z kolei kantatę wchłonęło oratorium, bo z jakichże większych części składają się oratoria Bacha, jak nie z kantat? W ten sposób, traktując o tekście, nie uniknąłem szerszej dywagacji na temat form muzycznych, które, jak ustalono, są elementem wtórnym w stosunku do tekstu, bo na nich kompozytorzy opierali i nadal opierają koncepcję artystyczną całego dzieła wokально-instrumentalnego od piosenki po cykliczne dzieło oratoryjno-kantatowe.

Szersze omówienia form wokально-instrumentalnych wykraczałyby tutaj poza tytułowe znaczenie tekstu w tego rodzaju muzyce. Zatem nie tu miejsce, aby dokładniej opowiadać historię form chóralno-orkiestrowych. Tyle bowiem, co zostało tutaj na ten temat powiedziane, chyba wystarczy w kontekście wyjaśniania roli tekstu w utworach chóralnych. Ważność treści literackiej każdego utworu literacko-muzycznego jednoznacznie uzasadnia szacunek realizacji wykonawstwa z właściwą dykcją, dającą szansę słuchaczowi pełnej percepcji tekstowej i muzycznej. Stąd niesłuszne są tendencje ignorowania elementu literackiego na rzekomą korzyść w wyrazie muzycznym.

Problem samej wymowy wiąże się także z tradycją wykonawczą, np. łacina w *Requiem* Verdiego bywa wymawiana w niektórych słowach po włosku. Dotyczy to zwykle następujących słów: *requiem* – wymawiane jako *rekiem* (zapis wg fonetyki w języku polskim) zamiast łacińskiej wymowy *rekwiem*, *decet* = *deczet*

zamiast *decet*, *resurget* = *resurdżet* zamiast *resurget*, *coeli* = *czeli* zamiast *celi*, *quando* = *klando* zamiast *kwando*, *luceat* = *luceat* zamiast *luceat*, *parce* = *parcze* zamiast *parce*, *quam* = *kłam* zam. *kwam*, *Christe* = *Kriste* zamiast *Christe*. Natomiast w *Requiem* Fauree, łacińskie słowo *Jerusalem* jest często wymawiane po hebrajsku jako *Jerusalajm*.

Agogika. Tempo wykonywanych utworów na próbach roboczych różni się od tempa koncertowego, tzn. artystycznie właściwego. Tempa ćwiczebne są uzależnione od stopnia trudności utworu i poziomu artystycznego oraz zaawansowania muzycznego zespołu. Natomiast tempo koncertowe, oprócz niewątpliwej wyżej wymienionej ostatniej zależności, dotyczy także estetycznego i wyrazowego elementu wykonania, a więc interpretacji. Tutaj warto poruszyć dwa współcześnie istotne aspekty czasu trwania utworów dawnych epok. Pierwszy, kiedy utwór, w którym zawarty jest spory ładunek motoryczny, czyli dużo rytmów rozdrobionych, uważa się za efektywny wtedy, kiedy jest wykonany w ekstremalnie szybkim tempie. Daje to wrażenie dużej sprawności technicznej zespołu, odwagi dyrygenta i tzw. „postępu cywilizacyjno-kulturowego w sztuce”. Drugi aspekt, gdy szybkie tempo wykonania utworu wiąże się z czasem trwania utworu. Tempo dzisiejszego życia i wielorakość zadań zawodowych i egzystencjalnych spowodowała swoistą niecierpliwość, nie pozwalającą na słuchanie muzyki na koncertach przekraczających np. dwie i więcej godzin, jak np. *Pasja wg św. Mateusza* J. S. Bacha.

Pozostaje oczywiście pytanie, czy takie podejście interpretacyjne jest dobre, tzn. czy odpowiada rygorom stylistycznym i estetycznym, a także **zwyklej prawdzie historycznej, związanej z tzw. tradycją wykonawczą?** Na pewno nie, jeśli idzie o miejsce koncertu, jakim jest kościół w przypadku muzyki religijnej. Jak wiadomo akustyka kościelna nie zawsze, a raczej rzadko sprzyja szybkim tempom, gdyż wszechobecny pogłos nie daje szans usłyszenia choćby jednej frazy, bez nakładanej na nią w pogłosie fraz poprzednich. Zwłaszcza w muzyce polifonicznej *baroku* technika imitacji jest przez pogłos redukowana do poziomu chaosu dźwiękowego. Z jednej więc strony i wybór kościoła ze względu na pogłos, a także dostosowanie tempa wykonania utworu powinny umożliwiać realizację artystyczną adekwatną do jej pierwotnego przeznaczenia – w przypadku muzyki kościelnej decyduje jej modlitewny i liturgiczny charakter, a nie motywacyjna tendencja do zyskania łatwego poklasku za szybkość, sprawność techniczno-wykonawczą i brawurę obcą temu stylowi. Niecierpliwość słuchaczy także w takim przypadku musi być wystawiona na próbę!

Dynamika. Kontrasty dynamiczne, bo do takiej relacji w istocie rzeczy sprowadza się zagadnienie proporcji głośności poszczególnych części, cząstek i cząsteczek w utworze muzycznym. Truizmem będzie, jeśli przypomnę, że w muzyce dawnej, tj. *średniowiecznej, renesansowej i barokowej* nie stosuje się większego *crescendo*, *diminuendo* niż w ramach tzw. *frazowania* i to w ściśle określonej kategorii *piano* lub *forte*. Dopiero stopniowo w okresie *klasycyzmu* dochodzi

pianissimo, *mezzopiano*, *mezzoforte* i *fortissimo*. Natomiast okres romantyzmu i współczesny pozwala wykonawcy na stosowanie szerokiego asortymentu dynamicznego – od pięciu *ppppp* do tyłuż *fffff*, a także *crescendo* – *diminuendo* między nimi. Warto jeszcze przypomnieć tę popularną maksymę, że najogólniej ujmując w utworach polifonicznych, a w szczególności w *fugach* dynamikę różnicuje się w zależności od tematu i kontrapunktu. Temat powinien być wyeksponowany, a kontrapunkt nie może tematu zagłuszyć. Do tradycji wykonawczej w obrębie omawianej dynamiki można w muzyce dawnej także zaliczyć *frazowanie*, tj. uwypuklanie niektórych drobniejszych części frazy muzycznej jako naturalnej ekspresji wykonawczej. Oczywiście w muzyce dawnej nie może być mowy o jakichś punktach kulminacyjnych bardzo eksponowanych, to dopiero stało się manierą *romantyczną*. Koncepcja dynamiczna w utworze zresztą powinna opierać się na indywidualnym charakterze utworu. Na przykład w *Requiem* Mozarta, gdy chór żeński śpiewa bardzo spokojną sekwencję, nie może być mowy o tzw. „wybrzuszaniu” frazy, co zakłóciłoby spokojny i modlitewny nastrój tego momentu.

Artykulacja. Podobnie jak dynamika, również artykulacja dźwięku jest tematem, który można uczynić w odniesieniu do różnych stylów i kierunków muzycznych samodzielnym, pogłębionym tematem dywagacji muzykologicznych bądź teoretyczno-muzycznych. I znów truizmem będzie, jeśli przypomnę o wszech obowiązującym *portato*, *non legato*, *marcato*, *leggiero* itp. kategoriach charakterystycznych dla muzyki dawnej. Oczywiście każdy z kompozytorów w okresach składających się na ten rodzaj muzyki ma indywidualne przypadłości, o których się „ani filozofom, ani muzykologom, ani teoretykom muzycznym nie śniło”. Na przykład jeśli idzie o artykulację w muzyce bachowskiej, to sądzę, że poza przypisywanymi jej przez ekspertów cechami, zawarty w tej muzyce potencjał *artykulacyjno-dźwiękowy* powinien wzmacniać charakterystyczną dla niej pulsację rytmiczną, pozwalającą jednocześnie na synchronizację polifonicznych przebiegów rytmiczno-melodycznych. Bez takiego podejścia niemożliwe jest poprawne wykonanie np. 5-głosowej fugi *Credo*, a także *Confiteor* wraz z *Et expecto resurrectionem* z *Mszy h-moll*.

Z kolei w specyficznych dziełach, zwłaszcza o charakterze ilustracyjnym, artykulacja może mieć kluczowe znaczenie. Jako przykład *Juże* z oratorium *Cztery pory roku – Józefa Haydna* słyszałem na kanale TV „3 Sat” wykonane absolutnie *non legato* z tendencją *sforzato*, co podkreśliło krewki charakter haydnowskiej wizji jesieni. Natomiast u tego samego kompozytora we wstępie do oratorium *Stworzenie świata*, nad którym już pracowałem, na tekście: *Und der Geist Gottes schwebte auf der Flache der Waser*, co w wolnym przekładzie znaczy *W mroku tym Boży Duch unosił się nad wodami* – chór śpiewa *sotto voce*, by nagle na słowa *und es ward Licht / I stało się światło* lub jak kto woli *I nastał dzień* zabrzmiało *subito forte*. Mamy tu więc z najlepszym przykładem ilustracji artykulacyjnej i dynamicznej zarazem, gdyż w realizacjach muzycznych o charakterze ilustracyj-

nym zwykle jeden środek, tzn. sama dynamika bez wsparcia artykulacyjnego nie wystarcza do osiągnięcia całkowitego efektu artystycznego.

2. Interpretacja utworów współczesnych

Muzyka współczesna, najogólniej ujmując, zaczęła się od kierunku zwanego ekspresjonizmem u klasyków wiedeńskich nowej muzyki XX w.: Berga, Schönberga i Weberna. Ale o jaki ekspresjonizm w muzyce współczesnej chodzi? Czy o taki związany z ekspresją odtwórczą osobowości artystycznej dyrygenta? Też, ale głównie w nowej muzyce chodzi o ekspresję zaprojektowaną w technice kompozytorskiej, jak dodekafonia, aleatoryzm, serializm, punktualizm, a także nowatorskiej sonorystyce, harmonii czy instrumentacji lub innych, np. wokalnych środkach wyrazowych. Ale także postawa i sam stosunek emocjonalny czy intelektualny dyrygenta może uwspółcześić lub zarchaizować interpretację partytury. Rozpatrzmy jednak te dwie opcje po kolei. Twórczemu dyrygentowi dziś nie wystarczy partytura i zawarte w niej elementy muzyczne. Może on dotrzeć do motywu powstawania dzieła i jego drogi twórczej dzięki coraz to nowelizowanej i weryfikowanej wiedzy muzykologicznej. Pogłębiona interpretacja oparta jest na analizie intencji kompozytora przed i podczas aktu tworzenia. Wiedzą podstawową jest ogólniejsza orientacja na temat stylu i kierunku w sztuce, natomiast szczegóły i innowacje muzykologiczne stanowią ostry dodatek zwieńczający dzieło. Pełna interpretacja wykorzystuje nie tylko wprost zmysłowe byty, tj. nuty i dźwięki, jako immanentne cechy tworu, ale także ich transcendentalną resztę, czyli ducha twórczości, który tkwi w wyobraźni i wrażliwości estetycznej dyrygenta. Zresztą nie dotyczy to wyłącznie zmiennych elementów muzycznych decydujących o wyrazie artystycznym utworu, takich, jak: agogika, dynamika, artykulacja czy barwa dźwięku oraz sonorystyka. To coś się nie daje ani spostrzec, ani zdefiniować materialnymi cechami. To się daje wyczuwać już od pierwszej właściwie pod tym kątem prowadzonej próby. W niektórych poradnikach dla dyrygentów mówi się o tym, że to jest magia sztuki dyrygenckiej. Tymczasem nie chodzi tutaj o psychofizyczny czar czy charyzmę dyrygenta, lecz o ducha epoki, który jest obecny w kreowanej muzyce od pierwszego do ostatniego taktu. Tym bardziej w przypadku nowej muzyki dyrygent jest współtwórcą dzieła, gdyż najnowsze notacje, to nie są tradycyjne nuty, lecz bardziej idiomatyczne znaki graficzne, które można zidentyfikować mniej lub bardziej trafnie z intencją kompozytora. Wprawdzie w partiach chóralnych daje się to nowatorstwo ograniczyć do dodekafonii, nowego modalizmu czy bitonalności, a nowatorstwo ogranicza się do tricków tekstowo-fonematycznych oraz dynamicznych, artykulacyjnych i emisyjnych. Jednakże te klastery, portamenta, zawodzenia, chichy i przeraźliwe jęki i krzyki bardziej są dodatkiem do normalnych sformułowań na miarę tradycyjnej już dziś atonalności. Zresztą współczesna muzyka religijna w realizacjach z udziałem chóru choćby w utworach Józefa Świdra czy Henryka Mikołaja Górec-

kiego absolutnie są tonalne z elementami jej modalnego czy chromatycznego rozszerzenia, co czynili już wcześniej impresjoniści. Można także pomarzyć, aby utwory z udziałem chóru mogły być np. oparte o stylistykę pastiszową, z wykorzystaniem heterofonicznych tradycji kultury wokalnejszakazkiej, niż miałyby to być ich specjalny współczesny język wokально-muzyczny – chyba że będzie stworzony sztucznie za pomocą komputera, bo człowiek z krwi i kości w chórze powinien śpiewać, a jeśli np. stęka i jęczy, to przestaje być wokalistą i chórzystą. Stąd postawa kreatywna dyrygenta wydaje się mieć tutaj duże znaczenie, by nawet najśmielsze inicjatywy z pogranicza efekciarstwa wokálnejszakazkiego doprowadzić do poziomu wokально-muzycznego, o ile ogólnie utwór jest tego wart.

Jeśli idzie o tę właśnie drugą, twórczą możliwość elementu nowatorstwa we współczesnych kompozycjach chóralnych, to zobaczymy, co na ten temat myślą autorytety. Bogusław Schaffer w pracy *Nowa muzyka* (s. 25) systematyzuje te enigmatyczne jednak zjawiska i twierdzi, że „muzyka współczesna – jest pod wieloma względami bezspornie rezultatem ewolucji muzyki, lecz w istocie rzeczy bardziej jest zaprzeczeniem dawnej muzyki, odwróceniem się od dawnych stylów niż nowym stylem, zamkniętym w nowych kategoriach technicznych, dźwiękowych i formalnych. [...]”. Dalej autor dywaguje i systematyzuje współczesną twórczość, powołując się na Adorno i innych znawców zagadnienia. Samo wyłożenie tych klasyfikacji i zdefiniowanie procesów twórczych, technik kompozytorskich, nowych środków wyrazu artystycznego i jeszcze innych zjawisk, do których określenia trzeba by zastosować kolejną serię definicji przy użyciu nowej aparatury pojęciowej, gdyż tradycyjne pojęcia teorii muzyki nie są tu adekwatne. Myślę, że powyższe uzasadnienie niemożności precyzyjnego i zarazem trafnego ustalenia konotacji terminu „muzyka współczesna” najtrafniej ilustruje jej istotę i sedno. Toteż każde wykonanie utworu współczesnego powinno mieć bardzo indywidualną i niepowtarzalną interpretację w przeciwieństwie do utworów tradycyjnych, gdzie obowiązuje tzw. tradycja wykonawcza. Zdarza się, że życie niektórych utworów współczesnych jest do tego stopnia niepowtarzalne i oryginalne, że odbywa się to jedyne wykonanie, gdyż zaczęło i skończyło się na prawykonaniu. Niekoniecznie staje się tak dlatego, że jest to utwór mało interesujący czy słaby. Bywa, że słaba jest jego promocja, co w muzyce poważnej, komponowanej przez współczesnych kompozytorów, jest smutną normalnością. Z pewnością mogłyby pomóc nagrania, a koncerty byłyby tylko formą promocyjną. Muzyka rozrywkowa w tym zakresie wyprzedziła swoją starszą i poważniejszą siostrę. Trzeba jeszcze dodać, że nagrywanie chóru z repertuarem współczesnym jest najtrudniejszym zadaniem artystycznym zarówno dla dyrygenta, chórzystów, jak i realizatorów i reżyserów dźwięku. Wydaje się jednak, że i tego sposobu prezentacji muzyki chóralnej każdy szanujący się zespół powinien się nauczyć, a muzyka współczesna jest bardziej predestynowana do nagrania niż do prezentacji na żywo podczas koncertu. Natomiast muzyka dawna odwrotnie, gdyż była tworzona z przeznaczeniem do prezentacji przed publicznością.

II. CZYNNIKI WARUNKUJĄCE POZIOM ARTYSTYCZNY ZESPOŁU

1. Predyspozycje chóralne członków zespołu a kształcenie wokalne i muzyczne w chórze

W swojej publikacji *Podstawowe uwagi dla dyrygentów chórowych* Stanisław Wiechowicz stwierdza trywialną prawdę, że w chórze powinni śpiewać ludzie obdarzeni: słuchem muzycznym, poczuciem rytmu, warunkami głosowymi. Jeśli dodać, że w filharmonii nie da się pracować z osobami nie znającymi nut w ogóle, to mamy komplet wymagań wobec kandydatów na chórzystów filharmonijnych.

Podstawowym sprawdzianem podczas rekrutacji do chóru jest badanie kandydatów pod względem powyższych wymagań, dotyczących przecież podstawowych zdolności ogólnomuzycznych, predyspozycji wokalnych i umiejętności czytania solfeżu przy choćby minimum wiedzy wykonawczo-muzycznej, jak znajomość podziałów rytmicznych wartości nut i pauz oraz podstawowych zasad muzyki użytecznych w chórze. Do najczęstszych wad badanych kandydatów do chóru – podaję wyniki badań własnych – należą: nierozróżnianie zmiany trybu melodii i trójdźwięku, trudności bądź niemożliwość zaśpiewania składników zagranego na fortepianie trójdźwięku tonalnego, trudności w odtworzeniu przez wyklaskanie bądź wystukanie zadanego rytmu, a także wąski ambitus skali głosowej w obrębie oktawy i undecymy. Z braku lepszych kandydatów tacy są przyjmowani, co obliuguje chórmistrza do podjęcia z takimi członkami chóru pracy kształceniowej. Józef Karol Lasocki w swojej pionierskiej jak na lata pięćdziesiąte pracy *Kształcenie wokalne w zespołach*, w latach sześćdziesiątych wydanej już poważnej PWM-owskiej pozycji edytorskiej zatytułowanej *Chór* zalecał to, co do dziś nie straciło na aktualności prowadzenia w zespołach systematycznego kształcenia wokального i muzycznego. Punktem wyjścia w kwalifikowaniu członków do chóru jest więc przede wszystkim ich dyspozycyjność wokalna oraz zdolności muzyczne, natomiast na naukę solfeżu i podstawową wiedzę opartą na zasadach muzyki – nigdy nie jest za późno ani nie jest wstyd, że w filharmonii dopiero się uczymy nut i emisji głosu.

Nie jest celem niniejszego artykułu referowanie założeń procesu nauczania zasad muzyki czy kształcenia słuchu, do której to dyscypliny dydaktycznej należy solfeż. Niemniej na nieco odmiennych prawach postrzegam dziedzinę wokalną, jaką jest *emisja głosu* oraz jej chóralna odmiana zwana *zbiorową emisją głosu*.

2. Stosowanie zasad pedagogicznych w procesie prowadzenia chóru

Stopniowo im bardziej zaawansowana będzie praca nad utworem, tym dokładniej musimy realizować detale wykonawczo-muzyczne. Istnieje ewentualnie dylemat, czy mankamenty mogą wyrównać poszczególni członkowie w ramach

pracy samodzielnej w domu? Tak, jeśli odpowiednio dyrygent oddziałuje na ich uświadomienie co do materii artystycznej. Dyrygent, który pracuje tylko nad mankamentami w ćwiczonim utworze, ciągle tkwi na granicy wykonalności dzieła. W sztuce chóralnej jednak chodzi o pracę nad najlepszym z możliwych wykonań, co udaje się w wyniku tzw. równania w górę, a nie w dół.

Jeśli chodzi o elementy pedagogiczne w pracy z chórem mam na uwadze zasady nauczania. Jedną z nich jest stopniowanie trudności, np. części trudniejsze powinny być ćwiczone w szczególnym trybie: 1) w zwolnionym tempie – wysokie partie ewentualnie można śpiewać w celach dydaktycznych oktawę niżej, powracając do szybkiego tempa po opanowaniu takiego wątku muzycznego; 2) częściej ćwiczone powinny być miejsca sprawiające trudności wykonawcze; 3) takie trudne miejsca należy ćwiczyć w rozdzieleniu tekstu od melodii – recytując rytmicznie osobno i śpiewając melodię na fonemach, np. „no, no, no” lub solmizacją; 4) trudniejsze miejsca harmoniczne można ćwiczyć chorałowo, tzn. zatrzymując trudne akordy na fermatach; 5) należy najpierw śpiewać a cappella, mimo że utwór jest przeznaczony do wykonania z orkiestrą. Oczywiście każdy dyrygent w zależności od indywidualnej charakterystyki chóru powinien tworzyć własne metody pracy nad trudnymi częściami utworu, stosując przy tym ćwiczenia pomocnicze.

Chyba niesłusznie niektórzy dyrygenci ignorują dykcję w dziełach oratoryjno-kantatowych lub operowych, nastawiając się tylko na ciemną „nietekstową” barwę głosów chóralnych. Ciemna barwa osłabia dykcję, a niektóre spółgłoski fizjologicznie w języku polskim są do wydobycia wyłącznie na rezonatorach i fonacjach jasno brzmiących. Można oczywiście zastanawiać się, na ile aktualne są treści i ekspresja osobowości współczesnego człowieka w zakresie artystycznego wyrażania niektórych uczuć, co wiąże się oczywiście również z barwą głosu. Uczucie żalu czy smutku wyrażane w *Requiem* może tu być przykładem. Jednak sam wyraz muzyczny nie jest pełny, jeśli nie wyartykułujemy tekstu, *notabene* który jest pierwotny, a muzyka wtórna, bo pod jego wpływem skomponowana. Natomiast romantyzujące tendencje w wykonaniach dzieł klasycznych, np. mozartowskich powodują zacieranie różnic stylistycznych i należy się głęboko zastanowić przed takim traktowaniem interpretacji z dużym potencjałem ekspresji w muzyce dawnej wykonywanej dziś. Postawmy przysłowiową „kropkę nad i” – barwa ciemna tak, ale z zachowaniem pełnego asortymentu rezonatorów (głowych, piersiowych i in.) oraz nieskazitelna dykcja, bez zbitek wyrazowych, „zjadania” końcówek, seplenienia i ignorowania spółgłosek śródwyrazowych etc.

Współczesne tendencje w realizacji muzyki historycznej powinny być precyzyjnie rozważone w kategoriach i odniesieniu do takich elementów dzieła muzycznego, jak: tempo wykonywanych utworów, ozdobniki i zasady ich realizacji, barwa głosów chóralnych, dynamika i kontrasty dynamiczne, wibracja w głosach poszczególnych chórzystów itp.

3. Techniczne środki i pomoce dydaktyczne stosowane lub mogące być użyte w działalności chóru

Magnetofon. Najbardziej dostępną pomocą dydaktyczną w nauczaniu muzyki jest *magnetofon*. Toteż podczas etapu przyswajania poszczególnych partii głosowych oprócz tradycyjnego sposobu nauczania w głosach podczas prób, można wykorzystać formę samokształcenia. Niedocenianą w tradycyjnej metodyce prowadzenia chóru pomocą okazuje się po prostu *magnetofon*, na który wystarczy nagrać poszczególne partie głosowe, posługując się monodyczną techniką gry na jakimś instrumencie. Jeśli istnieje możliwość, można nagrać wokalistę, wtedy słyhać również tekst, ale praktyka wykazała, że czytelniejsza jest linia melodyczna z samego instrumentu. Idealem więc jest następująca kolejność na kasecie: melodia zagrana na instrumencie, zaśpiewana z instrumentem monodycznie, nagranie całego chóru ewentualnie już odtworzone poszczególne części z profesjonalnego nagrania. Sięganie po taką metodę wydaje się najbardziej uzasadnione w pracy nad utworami polifonicznymi i skierowane jest przede wszystkim do członków chóru, którzy nie czytają nut bądź czytają słabo. Jeśli chodzi o tekst, to należy nad nim najpierw popracować oddzielnie z zespołem przed rozpoczęciem jakichkolwiek prób „śpiewanych”. Na przykład *Weinachts Oratorium Bacha*, jako niemiecko-języczne wymaga od polskich chórzystów generalnie większej koncentracji na tekstowym wyrazie śpiewu niż np. *Msza h-moll Bacha* po łacinie z tego względu, że do pewnego czasu w Polsce nie preferowano wykonań w językach oryginalnych, zwłaszcza *Oratorium na Boże Narodzenie* wypadało śpiewać po polsku. Jeszcze język włoski był w nadzwyczajnych łaskach, jako lepiej wyrażający styl *bel canto*.

O wyrazowym traktowaniu tekstu będzie mowa w miejscu dotyczącym interpretacji. Tutaj dywagacja na temat tekstu ma intencję zwrócenia uwagi na możliwości nauczania słów śpiewanego utworu chóralnego poprzez posiłkowanie się nagraniem poszczególnych partii głosowych na magnetofon. Do celów indywidualnego korzystania z nagrania wzorcowego należy nagrać przede wszystkim melodię na instrumencie. Ale wskazane jest również równoczesne z nim nagranie głosu z tekstem, czyli po prostu śpiewu. Najlepiej jeśli każda partia głosowa będzie nagrana co najmniej w dwu tempach – wolniejszym od normalnego i koncertowym. Tempo wolniejsze jest potrzebne w pierwszym kontakcie uczącego się z nagraniem, a tempo koncertowe nadaje właściwy charakter śpiewanemu fragmentowi utworu. Jest tutaj mowa wyłącznie o samodzielnej pracy chórzystów w domu. Nie zwalnia to jednak chórmistrza z obowiązku rutynowego uczenia poszczególnych głosów na próbach dzielonych, a następnie etapowego łączenia ich w całość chóralną. Jednak przed poleceniem samodzielnego uczenia się z taśmy, każda grupa głosowa powinna mieć lekcje właściwego czytania tekstu obcojęzycznego oraz naukę partii głosowych. Magnetofon jest tylko środkiem pomocniczym i powinien być stosowany w korelacji z tradycyjnymi próbami. Nie zastępuje

je on korepetytorów i chórmistrza, lecz może stać się pomocny w utrwaleniu i usprawnieniu procesu dydaktycznego, jakim niewątpliwie jest uczenie śpiewu, a takim z pewnością jest praca artystyczna w chórze.

Rzutnik. Ten niemuzyczny przyrząd pozornie tylko może wydawać się nieprzydatny w działalności chóru. Otóż po wysłuchaniu koncertu chóru i orkiestry Filharmonii Śląskiej z *Pasją wg św. Mateusza* Bacha część słuchaczy zwróciła się do mnie z następującym pytaniem: „Dlaczego śpiewana po niemiecku akcja werbalna w utworze nie była w trakcie wykonania synchronicznie tłumaczona na język polski za pomocą rzutnika, którego zwyczajnie w kościele używa się do wyświetlania tekstów pieśni śpiewanych podczas nabożeństw?” Przyznałem w tamtym momencie, że pytanie to wydało mi się uzasadnioną pretensją. Chociaż po odreagowaniu i przemyśleniu całego problemu nie znalazłem potwierdzenia w znanej przeze mnie praktyce artystycznej. Jeśli nawet ktoś, gdzieś stosował rzutnik do podobnych celów, to i tak wykorzystywanie go w koncertach chóralnych będzie zabiegiem w tej dziedzinie nowatorskim, biorąc choćby pod uwagę całe wieki słuchania chórów bez rzutnika.

Syntezaor. Innym środkiem technicznym możliwym do wykorzystania podczas etapu połączeń części chóralnych z orkiestrowymi jest *syntezaor*. Jest to instrument elektroniczny, w który można wgrać ważniejsze partie instrumentalne orkiestry. Jego użycie w pracy z chórem wydaje się przydatne na etapie, kiedy chór potrafi już zaśpiewać *a cappella* oraz z akompaniamentem fortepianu, który owszem wystarczy w zakresie intonacyjnego podparcia, ale syntezaor lepiej imituje brzmienie orkiestry. Stąd też w pauzach chóralnych z syntezaora słychać poszczególne partie instrumentalne, np. oboje czy trąbki, tak charakterystyczne w dziełach Bacha. Ponadto imitacje instrumentów smyczkowych i perkusyjnych nadają akompaniamentowi odpowiedni charakter, właściwy orkiestrze. W takim kształcie akompaniamentu chórzyci łatwiej odnajdują wątki instrumentacyjne, w odniesieniu do których mogą wyraźniej wyobrazić sobie dźwięki tzw. wejść głosowych, a to w dużym stopniu decyduje o prawidłowej relacji wykonawczej i współdziałaniem chóru i orkiestry w dziełach oratoryjno-kantatowych. Bo czyż jest poważniejszy problem niż trafianie w początek melodii po pauzach chóralnych, w których gra orkiestra, co zresztą nie jest ujęte w nutach chóru. Ponadto syntezaor może dynamicznie uwypuklać i eksponować przez to wątki instrumentacji, które dla chórzystów w danym miejscu utworu są jedynym punktem orientacyjnym w znalezieniu pierwszego dźwięku po dłuższej pauzie. Brzmieniowa znajomość partii orkiestry przez chórzystów jest jednym z warunków poprawnej realizacji śpiewu chóralnego. Takich momentów w utworach chóralno-orkiestrowych jest tyle, ile jest wykonywanych dzieł na temu podobny aparat wykonawczy. Należy jednak pamiętać, że stosowanie syntezaora jest metodą uzupełniającą, a nie alternatywną i nie może zastąpić tradycyjnych prac w grupach głosowych przy fortepianie, a później prób z orkiestrą. Ponadto używany do tych celów syntezaor musi być najwyższej jakości oraz jego brzmienie powinno być emitowane

wane z użyciem wzmacniacza i głośników o rozszerzonych parametrach – wolumenu, dynamiki i barwy emitowanych dźwięków z syntezatora. Absolutnie nie wchodzi tu w rachubę używanie zwykłego keyboardu, który zamiast barw samplingowych, czyli naturalnych próbek instrumentalnych ma zaledwie syntetycznie preparowane ich imitacje. Tutaj należy sobie zdawać sprawę z nietypowego środka proponowanego przeze mnie do pracy z chórem, jakim jest na ogół nieznaną przez chórmistrzów starszej generacji, wykształconych na tradycyjnym – niekomputerowym instrumentarium muzycznym. Podobnie rzecz ma się z kamerą wideofoniczną.

Kamera video. Dzięki technice videofonicznej dyrygenci mają szansę kontrolowania swojego warsztatu artystycznego. Nie zawsze bowiem domniemywana przez dyrygenta reakcja zespołu na własne gesty jest odbiciem przekazywanych techniką dyrygencką informacji i intencji związanych z realizacją elementów dzieła muzycznego. Dotyczy to zarówno chórmistrzów prowadzących wykonania chóralne z orkiestrą metodą *senza batuta*, jak też dyrygentów symfonicznych dyrygujących dziełami oratoryjno-kantatowymi. W obu przypadkach mamy do czynienia z działaniem dyrygenta na częściowo obcym gruncie. I tak kamera oddaje bezwzględny obraz odpowiedniości techniki manualnej w konkretnych sytuacjach. Utwierdza mnie w tym przekonaniu obejrzenie w programie TV MUZZIK (IV 2000) motetów J. S. Bacha na dwa chóry i zespół instrumentalny. Nie tylko zresztą można było podziwiać czytelność wskazywania przez dyrygenta wejść głosów chóralnych, nie pomijając oczywiście *tutti*. Zwykle technika symfonicznego dyrygowania faworyzuje jego stronę wyrazową, a mniejsze znaczenie przywiązuje do pojedynczych wejść głosowych. Tymczasem w polifonii chóralnej liczy się każde, czasem najdrobniejsze wejście po krótkiej pauzie. Zatem tradycyjne lustro, w którym można oczywiście dyrygencką technikę podpatrywać w trakcie jej wykonywania *en face*, co nie daje możliwości oglądania się w różnym czasie i ustawieniach przestrzennych jak na video. Kamera ponadto wykazuje stopień synchronizacji wykonania zespołu muzycznego, jako reakcję na gesty dyrygenta.

Kserograf. Podczas pracy na próbach, a także na koncercie chórzyci lepiej i pewniej wykonują z zapisu partytury chóralnej niż z pojedynczych głosów rozpisanych oddzielnie na sopran, alty, tenory i basy. W szczególności w takich utworach, gdzie mamy do czynienia np. z podziałem na tzw. *divisi*, gdzie w ramach jednej grupy głosowej mamy do czynienia z podziałem na I i II głos w ramach tej samej grupy głosowej. Można tutaj powołać się na choćby taki przykład, jak *Wielka msza h-moll* – J. S. Bacha, gdzie głosy II, np. sopran II, miejscami krzyżują się z sopranami I, śpiewając od nich wyżej. Natomiast poszczególne melodie w głosach chóralnych prowadzone są polifonicznie i śpiewanie z własnej grupy głosowej nie daje możliwości orientowania się według innych głosów. Jedynie korzystanie przez chórzystów z partytur całego chóru pomaga w pełnej orientacji podczas pracy na próbach i koncertach. Niestety gotowe nuty wypożyczane w

Centralnej Bibliotece Nutowej mają formę pojedynczych głosów. Zatem jedynym ratunkiem jest tutaj kserograf, za pomocą którego można kopiować partyturę chóralną w całości z wyciągu fortepianowego.

4. Lokalowe i akustyczne warunki pracy zespołów

Nie wszystkie kościoły są dobrym miejscem koncertów muzycznych. Złe warunki dotyczą dużego pogłosu, a także wąskiego miejsca, np. przed ołtarzem na pomieszczenie oraz prawidłowe ustawienie głosów chóralnych i orkiestry.

Duże sale koncertowe jednak nie we wszystkich przypadkach mają naturalną dobrą akustykę, nadającą się do wykonywania dzieł muzyki dawnej. Dla prawidłowego odbioru muzyki oratoryjno-kantatowej musi być adekwatne miejsce jej prezentacji, bo inaczej nawet najlepiej przygotowane wykonanie może stracić na poziomie artystycznym ze względów lokalowych i akustycznych.