

s. Susi Ferfaglia¹

UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE

GUILLAUME-GABRIEL NIVERS (OK. 1632–1714) – OSTATNI Z „PRZEDKLASYKÓW” CZY PIERWSZY Z KLASYKÓW?

„Niewątpliwie w latach 1630–1660 technikę polifoniczną uprawiali nadal konserwatywni twórcy, tacy jak Titelouze czy Roberday; ale czas wielkich zmian jest bliski: w ciągu niespełna piętnastu lat (1650–1665), tzn. od L. Couperina do G. G. Niversa, estetyka muzyki organowej zmieniła się całkowicie. Do tej rewolucji przyczynili się tacy kompozytorzy jak Du Mont, La Barre czy Richard. *Cérémonial des Évêques (parisienne)* z roku 1662 będzie próbował powstrzymać tę tendencję, sugerując wykorzystanie chóru gregoriańskiego. Ale za późno. Organiści podejmują już inną drogę, do czego skłania ich całkiem teraz zmieniony instrument. Z tej drogi już nigdy nie zawrócą”².

Tak opisuje sytuację muzyki organowej w XVII-wiecznej Francji wielki francuski muzykolog i badacz tego okresu, Nicolas Dufourcq. Rzeczywiście, jest to okres wielkich zmian, w którym krystalizuje się styl, znany pod nazwą „klasyczna muzyka organowa” tak zwanego *Grand Siècle*. Nazwą tą obejmujemy cechy pojawiające się w twórczości kompozytorów francuskich między rokiem 1665 a 1703, czyli od daty publikacji *Premier Livre d’orgue* Guillaume’a-Gabriela Niversa do daty publikacji *Messe du 8e Ton pour l’Orgue à l’Usage des Dames Religieuses, et utile à ceux qui touchent l’orgue* autorstwa Gasparda Corrette’a. Kompozytorzy tego okresu nazywani są często *Maîtres du classicisme*, czyli mistrzami klasycyzmu, i można ich podzielić na dwie generacje. Do pierwszej z nich należą: Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue, Jean-Nicolas Geoffroy, Nicolas Gigault, Jean-Henri d’Anglebert.

¹ S. dr hab. Susi Ferfaglia, adiunkt w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie i Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie prowadzi klasę organów. Tematyka badawcza: muzyka klasztorów żeńskich w średniowieczu na terenie Małopolski. Prowadzi żeński zespół wokalny Flores Rosarum, z którym wykonuje muzykę średniowieczną, w tym zwłaszcza muzykę św. Hildegardy z Bingen oraz jednogłosową muzykę Kościoła zachodniego.

² N. Dufourcq, *Le livre de l’orgue français, 1589–1789*, t. IV: *La Musique*, Paris 1972, s. 69 (tłum. własne).

Do drugiej zaś: André Raison, Gilles Jullien, Jaques Boyvin, François Couperin, Nicolas de Grigny oraz Gaspard Corrette.

Na tym tle Guillaume-Gabriel Nivers jawi nam się jako ten, który kończy pewną epokę, a równocześnie staje u progu nowej; jako postać niezwykle ciekawa i wnosząca swój indywidualny rys w ten proces przemian. Dlatego w tytule niniejszego artykułu zadałam pytanie: czy ostatni z „przedklasyków” czy pierwszy z klasyków? Co u niego jeszcze ze starego, co już z nowego?

Artykuł podzielony jest na trzy części: w pierwszej przedstawionych zostanie kilka faktów z życia kompozytora, które – moim zdaniem – wyznaczyły jego drogę artystyczną; w drugiej, najobszerniejszej, zostanie przedstawiona specyfika jego twórczości organowej na bazie techniki *alternatim* i powiązania z chorałem gregoriańskim, a w zakończeniu znajdzie się kilka słów o organach Niversa i specyfice aplikatury i ornamentyki.

1. GUILLAUME-GABRIEL NIVERS (OK. 1632–1714) – KOMPOZYTOR MUZYKI *PUREMENT ECCLESIASTIQUE*³

Nivers rozpoczął swoją pracę jako organista w parafii Saint-Sulpice w roku 1654, kiedy miał 22 lata, i tam pozostał do końca swego życia, czyli przez 60 lat. Mieszkał w domu na rue Férou znajdującym się o kilka kroków od kościoła oraz klasztoru Benedyktynek, gdzie również był organistą i nauczycielem muzyki. Nie jest to bez znaczenia, gdyż szczególna atmosfera panująca w tej parafii oraz kontakty z benedyktyнками wywarły na młodego jeszcze Niversa wielki wpływ. Przede wszystkim należy nadmienić, że księża działający w parafii Saint-Sulpice, na czele z jej proboszczem Jean-Jacques Olierem, starali się, aby zalecenia reformy katolickiej po Soborze Trydenckim znalazły swe pełne zastosowanie przede wszystkim w trosce o wzrost pobożności wśród parafian i w pięknie przygotowanej liturgii, która miała być dopracowana w najdrobniejszych szczegółach.

Nic dziwnego więc, że Nivers, zainspirowany do głębi wyjątkowością tego miejsca, chciał być kompozytorem muzyki *purement ecclésiastique*, czyli muzyki czysto kościelnej. Poprzez to wyrażenie, zaczerpnięte z jego *Dysertacji na temat chorału gregoriańskiego*⁴, rozumiał muzykę, zarówno wokalną, jak i instrumentalną, która towarzyszyła odprawianiu *officium divinum*. Nivers jawi się nam nie tylko jako organista i kompozytor muzyki organowej, ale również jako twórca pieśni kościelnych. Jego twórczość nie jest bynajmniej marginalna; obejmuje ona kilka znaczących publikacji, które świadczą o jego wielkim szacunku do chorału gregoriańskiego jako najbardziej znaczącego śpiewu Kościoła katolickiego. Podkreślić należy, że taka

³ Zainteresowanych bardziej szczegółowym życiorysem Guillaume-Gabriela Niversa odsyłam do książki S. Ferfoglia, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Kraków 2011, s. 161–167.

⁴ G. G. Nivers, *Dissertation sur le Chant Grégorien*, Paris 1683, s. 4–5.

postawa nie była powszechna w jego czasach; większość kompozytorów bowiem, mimo że w znacznej większości pisała jeszcze wersety organowe przeznaczone do użytku liturgicznego, w sposób znaczący zaczęła już odchodzić od jakiegokolwiek związku z gregoriańskim *cantus firmus*. Jediną rzeczą, która łączyła ich kompozycje z liturgią, była ich tonalna kompatybilność z wersetami muzyki wokalne.

Nivers opracował kilka ksiąg graduałów i antyfonarzy, jedno do użytku klasztorne (m.in. dla augustianów i benedyktynów), inne do użytku ogólnego. Jest również autorem dwóch dzieł teoretycznych związanych z chóralą. Pierwsze z nich to w pewnym sensie podręcznik do śpiewu: *Méthode certaine pour apprendre le plainchant* (Paris 1667); drugie natomiast to obszerna praca teoretyczna *Dissertation sur le chant gregorien* (Paris 1683), w której przedstawił zagadnienia z historii Kościoła, nauki ojców Kościoła oraz rozwój chórali gregoriańskiego wraz ze zmianami, którym podlegał w ciągu wieków.

Nivers związał się również z przyklasztorną szkołą żeńską Maison Royale de Saint Louis w Saint-Cyr od momentu jej powstania w roku 1686. Objął posadę organisty i nauczyciela śpiewu za 600 liwrów rocznego wynagrodzenia⁵. Szkoła w Saint-Cyr była bardzo prestiżowym miejscem, przeznaczonym dla dziewcząt pochodzących z rodzin szlacheckich. Została założona jako szkoła klasztorna przez morganatyczną żonę Ludwika XIV, madame de Maintenon. Celem szkoły, pozostającej w ścisłych związkach z dworem Ludwika XIV, była edukacja córek szlachty francuskiej. Dziewczęta otrzymywały solidną formację intelektualną i religijną, a muzyka odgrywała w tej szkole bardzo ważną rolę⁶. Specjalnie dla tej szkoły Nivers skomponował *Graduel* i *Antiphonaire* oraz motety, które decyzją madame

⁵ Lekarz i pierwszy spowiednik domu otrzymywali 500 liwrów, przełożona 1000 liwrów. Wynagrodzenie Niversa należało więc do wyższych. Por. M. Garros, *Notes biographiques sur Guillaume Nivers*, w: *Second Livre d'Orgue*, Paris 1965, s. 6.

⁶ Dziewczęta uczyły się śpiewu kościelnego oraz pieśni napisanych specjalnie dla nich, jak też przeznaczonych na rekreację arii muzycznych, które najczęściej były transkrypcjami fragmentów z oper Lully'ego. W szkole przygotowywano liczne przedstawienia teatralne, w których muzyka była bardzo istotna. Jednak to muzyka religijna miała w Saint-Cyr najważniejsze miejsce. *Dames* (damy – zakonnice, odpowiedzialne za formację intelektualną i duchową podopiecznych) i dziewczęta codziennie śpiewały podczas mszy i podczas niektórych oficjów. W anonimowych *Memoire [sic] de ce qui s'observe dans le Royale Maison de St. Louis* (1751) można znaleźć informacje na temat nauczania muzyki w poszczególnych klasach tejże szkoły. Klasy *Vertes* (12–14) uczyły się zasad muzyki codziennie od 13.00 do 13.30, podczas gdy młodsze *Rouges* (7–12) miały śpiew psalmów i kantyków do 15.30. Klasy *Jeunes* (14–16) zaczynały naukę muzyki o 10.00, natomiast te, które posiadały większe umiejętności, miały lekcje do 14.00. Podobnie jak młodsze klasy, także te z klasy *Jeunes* spędzały popołudnie przy śpiewaniu psalmów i kantyków, zaczynając od 15.30, natomiast motety śpiewano w kościele. Dla najstarszej grupy *Bleues* popołudniowe śpiewanie psalmów i kantyków zaczynało się o 14.30. Bardziej zaawansowane i utalentowane uczennice otrzymywały jeszcze szczególne wykształcenie w zakresie śpiewu. Ta szczególna grupa została nazwana *le Choeur* i tak została oznaczona również w licznych śpiewach i motetach z repertuaru z Saint-Cyr. Por. *Petits motets from the Royal Convent School At Saint-Cyr*, ed. by D. Kauffman, Middleton, Wisconsin 2001, s. ix.

de Maintenon tworzyły stały repertuar śpiewów tego domu. Jedynym instrumentem dozwolonym na nabożeństwach w Saint-Cyr były organy.

Nivers napisał również zbiór *Motets à voix seule accompagnée de la basse continue* (Paris 1689), gdzie w przedmowie pozostawił bardzo dokładne informacje na temat wykonywania ozdobników (które stanowią cenne źródło również dla muzyki organowej) oraz porządku nabożeństwa w Saint-Cyr. Od momentu gdy Saint-Cyr stał się prawdziwym klasztorem, uroczystość nałożenia habitów oraz śluby zakonne stały się również okazjami do wykonywania muzyki religijnej⁷.

Nivers pozostał związany z Saint-Cyr do swej śmierci, przy czym pod koniec życia pomagał mu Nicolas Clérambault. Dla domu w Saint-Cyr napisał wymienione już wyżej *Motets à voix seule accompagnée de la basse continue*, które są uwieńczeniem typowych francuskich *petits motets*⁸ oraz *Chant et motets* (Paris 1692). W utworach wokalnych Niversa nie można się doszukać wpływu Lully'ego ani żadnego innego kompozytora dramatycznego tamtej epoki; można natomiast z jednej strony zaobserwować wpływ francuskiej szkoły organowej i klawesynowej, a z drugiej wpływ chorału gregoriańskiego, który Nivers wciąż praktykował. To właśnie nadało jego muzyce ten indywidualny rys, który odróżniał go od kompozytorów jemu współczesnych. Motety Niversa były elementem stałym w repertuarze Saint-Cyr i zostały uzupełnione przez traktat *L'art d'accompagner sur la Basse-continue*, w którym kompozytor objaśnił zasady realizacji basu cyfrowanego.

2. NIVERSA TRZY KSIĘGI ORGANOWE

Nivers opublikował trzy księgi organowe, które dały początek licznym publikacjom organowym drugiej połowy XVII i początku XVIII wieku:

Premier livre d'orgue (R. Ballard 1665, Paris);

Second livre d'orgue (R. Ballard 1667, Paris);

Troisième livre d'orgue (R. Ballard 1675, Paris);

Thiéry (manuskrypt, który został jemu przypisany).

Księgi te tworzą okazałe *opus*; są w nich obecne liczne rodzaje utworów, które tworzą wiele gatunków charakterystycznych dla czasów kompozytora. Nivers w sposób

⁷ Na uroczystości złożenia ślubów 12 grudnia roku 1693 Nivers napisał motety oparte na tekście z Pieśni nad pieśniami, które zaczynały się słowami: *Adjuro vos, filiae Jerusalem*. Utwory te zostały wykonane podczas mszy i bardzo wzruszyły wszystkich uczestniczących w nabożeństwie. Po ich wykonaniu Mme de Maintenon doszła do wniosku, że muzyka ta nie powinna być już nigdy wykonana, bo śpiewy te wywierają zbyt wielkie wrażenie na wiernych i dlatego nie są odpowiednie do mszy świętej. Z tego powodu Nivers nigdy nie opublikował tych motetów i dlatego się nie zachowały. Por. S. Ferfoglia, *Msza alternatim...*, dz. cyt., s. 176.

⁸ *Petits motets* są XVII- i XVIII-wiecznymi motetami francuskimi, napisanymi specjalnie dla Szkoły w Saint-Cyr. Motety te były bardziej „konserwatywne” i liryczne niż inne motety, które powstawały w tym samym okresie na terenie Francji. Z czasem przybrały one raczej strukturę i styl francuskiej kantaty. Por. *Petits motets...*, dz. cyt., s. IX.

systematyczny i uporządkowany korzystał ze wszystkich tych form, doprowadzając do ich rozwinięcia, doskonaląc ich strukturę zwłaszcza w muzyce liturgicznej.

2.1. Technika *alternatim* w XVII-wiecznych organowych zbiorach francuskich

Wiek XVII jest we francuskiej muzyce organowej wiekiem *messe d'orgue*, czyli wiekiem mszy organowej. Zdecydowana większość utworów organowych powstała z myślą o wykonaniu w ramach nabożeństw w formie *alternatim*, czyli na przemian z chorałem gregoriańskim.

Wiele szczegółów odnośnie do wykorzystywania organów podczas nabożeństw w XVII-wiecznej Francji można znaleźć w licznych dokumentach, wśród których większość stanowią umowy zawarte pomiędzy organistami a władzami kościelnymi. Mimo że dokumenty te różnią się w detalach, wszystkie wymieniają stosowanie organów w ważne święta, w pierwszą niedzielę każdego miesiąca i w mniejsze święta (szczególnie w święto patrona). W te dni organista grał nie tylko w czasie mszy, lecz również podczas oficjum: w pierwszych nieszporach, komplecie, *matutinum*, jutrzni, drugich nieszporach oraz przy błogosławieństwie (*salut*). Kilka umów zaznacza obowiązek wykonywania muzyki w czasie cotygodniowych mszy, np. mszy wotywniej do Najświętszej Maryi Panny w soboty, cotygodniowych albo comiesięcznych mszy do Najświętszego Sakramentu (*fête du Saint Sacrement*) w czwartki, mszy, za które zapłacono specjalnie oraz podczas nabożeństw dla różnych bractw, a także nabożeństw 40-godzinnych⁹.

Należy w tym miejscu wymienić jeden ważny dokument, który reguluje stosowanie techniki *alternatim*. Jest to *Caeremoniale parisiense* (1662), napisany przez księdza Martina Sonnetta. Autor wyjaśnia, że rozpoczął pisanie tego ceremoniału, ponieważ do liturgii wkrađło się wiele „nowych zwyczajów”, które nie są zgodne ze statutami diecezjalnymi. *Caeremoniale parisiense* miało wpływ na liturgię również w diecezjach na prowincji. Rozdział pod tytułem *De Organista & Organis* w IV części *Caeremoniale* (*De sacris Ecclesiae ritibus et de his quae ad Ecclesiam & Divinum Officium spectent in genere & in particulari*) poświęcony jest tym częściom liturgii, podczas których grają organy¹⁰. Według *Caeremoniale* organista musiał uwzględnić *cantus firmus* chorałowe w następujących częściach:

- 1) w pierwszym i ostatnim *Kyrie*,
- 2) w *Gloria* (podczas wersetów: *Et in terra pax, Suscipe deprecationem nostram, In Gloria Dei Patris, Amen*),
- 3) w wersetach sekwencji,
- 4) w pierwszym *Sanctus*,
- 5) w *Agnus Dei*,

⁹ Por. S. Ferfogli, *Msza alternatim...*, dz. cyt., s. 87.

¹⁰ Więcej na temat tego dokumentu można znaleźć w: tamże, s. 112nn.

6) w *Domine salvum fac regem*.

Cantus firmus (à découvert) musiał występować „ze wszystkimi nutami”, „cytowany jak najbardziej dokładnie się da”, „bez skracania”, „bez zmian”, „bez zniekształceń”; musiał występować w długich wartościach à la basse albo en taille¹¹.

Trzy księgi organowe Niversa bardzo dobrze wkomponowują się w tę tradycję; kompozytor zebrał w nich bowiem utwory (wersety) napisane w celu wykonania ich podczas nabożeństw. Wiele uwag na temat roli organów można znaleźć także w jego Dysertacji o chorale gregoriańskim.

2.2. Utwory przeznaczone do liturgii

Wersety organowe zawarte w *Drugiej Księdze* Niversa oraz w manuskrypcie *Thiéry* są ułożone w taki sposób, żeby można było je wykonywać na przemian z konkretnymi utworami wokalnymi. W *Drugiej Księdze* jest to msza organowa *Cunctipotens* (IV według Edycji Watykańskiej) oraz wielkie hymny Kościoła i sekwencje. Manuskrypt *Thiéry* natomiast zawiera dwie msze, wersety do trzech hymnów oraz trzy opracowania *Magnificat*. Wersety organowe przejmują co drugi werset mszy, hymnu, psalmu, kantyku *Magnificat*, które bez stosowania techniki *alternatim* powinien śpiewać chór.

André Pirro zauważył, że Nivers był pierwszym, który pisał utwory w „nowym stylu”; jest to styl śpiewny, opierający się na starannie dobranych registrach, które były zróżnicowane w zależności od charakteru danego utworu i jego miejsca w liturgii¹².

Przed XVII wiekiem Francja związana była ze stylem motetowym instrumentalnym. Louis Couperin próbował niektóre *allemandes*, *duos*, *chacones* czy *fantasies*, które zazwyczaj improwizował na klawesynie, przenieść na organy w Saint Gervais, gdzie był organistą. Utwory te jednak nie były związane z liturgią i nie były przeznaczone wyłącznie do grania na organach (jak zresztą większość ówczesnej literatury), lecz mogły być zagrane na jakimkolwiek instrumencie klawiszowym.

Nivers natomiast pisał swoje utwory wyłącznie na organy. Były to organy epoki Ludwika XIV, instrument zupełnie inny, nowy, zaopatrzone w trzy klawiatury, w nowe registry, które stwarzały nowe możliwości brzmieniowe i techniczne. *Second livre d'orgue* pokazuje, jakiego rodzaju muzyki proboszcz tak wielkiej i znaczącej parafii jak Saint-Sulpice mógł oczekiwać od swego organisty u progu epoki Ludwika XIV. Msza *Cunctipotens* jest tego przykładem. Wersety mszy grane są na przemian ze śpiewem scholi gregoriańskiej przy użyciu głosów: *fugues*, *récits de cromorne*, *duos*, *grands jeux*, *fonds doux*, *récits de voix humaine*, *échos*, *diminutions de la base*,

¹¹ W głosie basowym albo sopranowym.

¹² „Nivers a été le premier à donner au public des pièces dans le goût nouveau. Elles sont d'un style chantant, d'un coloris chatoyant et l'on voit bien, par les conseils que l'auteur donne à qui les jouera, que son dessein fut de plaire par des mélodies gracieuses et de compter, pour les rendre plus agréables encore, sur la diversité des jeux”. N. Dufourcq, *Guillaume-Gabriel Nivers*, Préface, s. 3.

pleins jeux, dialogues sur les grands jeux. Te nowości na pewno zdziwiły słuchaczy w kościele. Nikt do tej pory nie potrafił przedstawić tak zróżnicowanej rejestracji i nikt nie miał odwagi wprowadzić takich nowości do melodii sakralnych¹³.

W trzech księgach organowych Niversa możemy znaleźć w zasadzie trzy rodzaje utworów: 1) homofoniczne, 2) imitacyjne oraz 3) solistyczne.

1) Do utworów homofonicznych zaliczamy: *preludes, pleins jeux, grand jeux* oraz *dialogues*;

2) Utwory imitacyjne to *dua* i fugi;

3) do utworów solistycznych zaliczamy te, które bazują na jakimś głosie solistycznym z akompaniamentem o miękkiej rejestracji.

Utwory homofoniczne otwierają i zamykają cykl, ponieważ bazują na głośniejszej rejestracji. Fugi znajdują się zazwyczaj na drugim miejscu. Pozostałe wersety mogą przybrać różną kolejność. Hymny Niversa w *Drugiej Księdze* np. mają dość jednolitą kolejność: pierwszy werset jest na *plain jeu* albo solo na *basse de trompette*. Drugi werset to zazwyczaj fuga, trzeci natomiast solo na *voix humaine* albo *cromorne*. Końcowym wersetem jest krótkie *Amen* na *plein jeu*¹⁴.

2.3. Utwory ułożone według tonów kościelnych

*Pierwsza i Trzecia księga organowa*¹⁵ zawierają utwory ułożone według ośmiu tonów kościelnych i pogrupowane w „zestawy” nazwane *Prélude* albo *Suite* (każdy „zestaw” w innym tonie kościelnym albo w jego transpozycji). W Przedmowie do *Pierwszej księgi* Nivers wyjaśnia, że utwory te były przede wszystkim przeznaczone do wykonywania *alternatim*, czyli na przemian z chórem, dlatego ułożenie ich według tonów kościelnych znacznie ułatwiało organiście poszukiwanie odpowiedniego wersetu organowego dla tonu, w którym śpiewał chór¹⁶. Powstaje jednak pytanie: w jaki sposób chorał gregoriański, który napisany jest w ośmiu tonach kościelnych, można połączyć z utworami organowymi pozbawionymi odniesień modalnych?

Zanim przyjrzymy się temu, co sam Nivers pisze we wspomnianej przedmowie oraz w swojej *Dysertacji na temat chorału gregoriańskiego*, należy zaznaczyć, że w okresie, o którym mowa (tj. 1626–1710), zaczyna się rozwijać tonalność dur–moll; rozwój ten zostanie w muzyce organowej pomyślnie zakończony pod koniec tego okresu. Niemniej jednak istnieje na tym polu jeszcze wiele zamieszania i niejasności, zwłaszcza gdy trzeba grać na przemian ze śpiewami chorału gregoriańskiego. Należy jeszcze raz przypomnieć, że francuska muzyka organowa tego okresu nie pełniła

¹³ Por. tamże.

¹⁴ Por. W. Pruitt, *The Organ Works of Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714)*, University of Pittsburgh 1969, s. 50–51.

¹⁵ *Livre d'Orgue contenant cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise*, Autheur, R. Ballard, Paris 1665 oraz *3 Livre d'Orgue des Huit Tons de l'Eglise*, Autheur, R. Ballard, Paris 1665.

¹⁶ Tamże, s. 61.

samodzielnej funkcji, lecz była przede wszystkim częścią służby Bożej (zarówno mszy świętej, jak i liturgii godzin): pełniła ona zarówno funkcję ozdoby w liturgii, jak też stanowiła praktyczną pomoc przy śpiewaniu (podawała właściwy dźwięk dla śpiewaków). Stąd też powstało mnóstwo wersetów – *couplets*, które były wykonywane na przemian ze śpiewem. Organy były „niezależne” tylko w takich częściach jak *Offertoire* i *Elevation*¹⁷. Tony, które jeszcze znajdowały się w większości tytułów francuskich, nie były już związane z *finalis* i *dominantą* chóralu gregoriańskiego, ale raczej rozwijały się w stronę współczesnego systemu tonalnego dur–moll.

W trakcie liturgii pojawiały się niejasności z powodu konieczności zaśpiewania właściwego tonu przez śpiewaków zaraz po wersecie organowym; zdarzało się bowiem, że śpiewacy poszukiwali dźwięku w trakcie samej gry organowej, wprowadzając w ten sposób zamęt i niepokój. W swojej *Dysertacji na temat chóralu gregoriańskiego* Nivers przekonuje o konieczności podawania właściwego dźwięku na organach, aby śpiewacy nie musieli się martwić, czy trafią we właściwy ton, a jedynie mieliby zwrócić uwagę na ów końcowy dźwięk wersetu organowego¹⁸.

Powstaje pytanie, w jakiej tonacji powinny być zapisane wersety organowe, żeby korespondowały z tonami kościelnymi poszczególnych antyfon i żeby śpiewakom śpiewało się wygodnie? Nivers w swojej *Dysertacji* w sposób dokładny i wyraźny krok po kroku prowadzi czytelnika do właściwego zrozumienia tych reguł. Ton danego śpiewu nie jest określony przez jego *finalis*, ale przez jego *dominantę* (często nazywaną *tenorem* albo *tonem recytatywu*). Dominanta jest tym dźwiękiem, wokół którego „oscyluje” cała melodia w określonym tonie. Dla przeciętnych męskich głosów Nivers sugeruje dominantę w okolicach *a* w oktawie małej. Kompozytor odnosi się do stroju stosowanego w większości organów paryskich, nazwanego *ton de la Chapelle*; był on o pół tonu niższy od stroju nazwanego *ton de la Chambre du Roy*. Ten wyższy strój występował raczej w organach klasztornych, gdyż był wygodniejszy dla głosów żeńskich. Dla głosów męskich Nivers sugeruje jako dominantę *a*, natomiast dla głosów żeńskich *b¹* lub *c²*, lub nawet *d²* przy wysokim stroju organów klasztornych. Dźwięk, który był najbardziej odpowiedni dla danego chóru, nazywał „dominantą chóru”¹⁹. Nivers zaznaczył, że po ustaleniu dominanty chóru należy odpowiednio przetransponować *finalis* oddalone od dominanty o analogiczny interwał.

¹⁷ Por. A. C. Howell, JR, *French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones*, „Journal of the American Musicological Society” 11 (1958), s. 107.

¹⁸ „Mais dans les Eglises où l'on a l'usage des Orgues au Service divin, c'est une Regle de necessité absoluë que l'Orgue doit donner le Ton de tout ce qui se chante au Choeur après l'Orgue... les Chantres sans se mettre en peine des Regles, doivent seulement prendre garde à la finale de l'Orgue, (& non pas plutôt, car c'est encore une des principaux causes du discord & de l'erreur que de chercher le ton pendant que l'Orgue joué,) & sur cette finale de l'Orgue, qui doit etre toujours la finale de l'Antienne qui'il faut entonner, regler à proportion la premier Note de cette Antienne”. Zob. G. G. Nivers, *Dissertation...*, dz. cyt., s. 111–112.

¹⁹ Por. A. C. Howell, JR, *French Baroque Organ Music...*, dz. cyt., s. 108.

Weźmy jako przykład antyfonę *Sacerdos in aeternum* – (w przykładzie *a* występuje jej ostatni werset) z II Nieszporów na święto Bożego Ciała. Antyfona zapisana jest w I tonie psalmowym, gdzie *finalis* jest *re*, a *dominantą* jest *la*. Oryginalną dominantę *la* należy „dopasować” do wysokości dominaty chóru. Wysokość *re* będzie wysokością, na której powinien się zakończyć werset organowy.

a) *dominant finalis*
pa-nem et vi-num ob-tu-lit.

b) *finalis dominant*
MI-se-ra-tor Do-mi-nus

c) *finalis dominant*

d) *finalis dominant*

Dla każdej kolejnej antyfony należy określić wysokość dominaty, ale nie jest konieczne, aby została zachowana ta sama tonacja. Wręcz przeciwnie, Nivers mówi, że utrzymanie tej samej tonacji dla śpiewów w różnych tonach jest powszechnym błędem, który wprowadza wiele zamieszania do liturgii.

Popatrzmy, jak ten problem opisał i rozwiązał sam Nivers w *Dysertacji*. Podając przykład drugiej antyfony Nieszporów na święto Bożego Ciała *Miserator Domini*, Nivers zaznacza, że śpiewak oczekuje na końcowy dźwięk organów, które grają pierwszą antyfonę w tonie drugiej antyfony. Druga antyfona jest w II tonie, czyli dźwiękiem *finalis* będzie *re*. Śpiewak powinien w tym wypadku rozpocząć drugą antyfonę o kwartę niżej. Tak samo jest przy kolejnych antyfonach. Dla większej precyzji śpiewu, według kompozytora, organy powinny zakończyć na dźwięku, od którego rozpoczyna się śpiew antyfony zaraz po organach, a nie na *finalis*. To jest to, co według Niversa powinni wiedzieć śpiewacy. Organiści natomiast powinni osądzić, jakie są umiejętności i jaka jest jakość głosów w danym chórze, żeby mu poddać odpowiednią wysokość, nie nazbyt niską ani nie nazbyt wysoką²⁰.

Popatrzmy jeszcze raz na wyżej wymieniony przykład: pierwsza i druga antyfona z Nieszporów na święto Bożego Ciała. Przykład a) pokazuje zakończenie pierwszej antyfony; przykład b) początek drugiej antyfony. Antyfony te występują jedna po drugiej w trakcie nieszporów. Pierwsza jest w I tonie, druga w II tonie. Pierwsza antyfona jest śpiewana w tonacji, w której jest zapisana (tak jest prawie zawsze w przypadku I tonu). W przypadku drugiej, jeśli zostaje w tej samej tonacji, jak w przykładzie b), jego dominantą będzie zbyt niska dla zwykłego zakresu chóru. Jeśli zostanie przetransponowana tak, że jej dominantą będzie *la*, to wówczas będzie się pokrywać z dominantą pierwszej antyfony. Przejście od pierwszej do drugiej antyfony będzie w tym przypadku bardzo niewygodne – przykład c). Jeśli natomiast dominantą drugiej antyfony jest o pół tonu wyżej, czyli *si bemolle*, to zakres śpiewu

²⁰ Por. G. G. Nivers, *Dissertation*, dz. cyt., s. 111–113.

będzie odpowiedni i przejście z jednej antyfony do drugiej nie będzie skomplikowane. W podanym przykładzie sytuacja jest jeszcze prostsza, gdyż początkowa nuta drugiej antyfony jest taka sama jak końcowa nuta pierwszej²¹.

W tym punkcie Nivers podaje w swojej *Dysertacji* tabelę tonacji organowych, które odpowiadają tonom kościelnym i wyznaczają odpowiednią wysokość dla chóru:

<i>Tone</i>	<i>Organ Key</i>
I	d
II	g (b in signature)
III	g (b in signature)
IV	e
V	C; or D (# in signature)
VI	F
VII	C; or D (# in signature)
VIII	F

Należy jeszcze raz podkreślić, że tonacje organowe nie odpowiadają dosłownie tonom kościelnym, są one bowiem bardziej zbliżone do współczesnych tonacji durowych i molowych. Można jednak mimo wszystko dostrzec w nich wpływ modalnego myślenia, przede wszystkim w archaicznym traktowaniu tonacji. Dla przykładu g-moll Niversa posiada jeden bemol, d-moll nie posiada żadnego, D-dur jeden krzyżyk albo żadnego, choć oczywiście w tej notacji *f* i *c* są podwyższone²².

Należy zwrócić uwagę jeszcze na jedną bardzo ważną różnicę między organowymi tonacjami Niversa i późniejszymi tonacjami durowymi i molowymi. Ton IV w e-moll kończy się kadencją frygijską albo plagalną, czyli ton IV traktowany jest jako a-moll. Stąd mowa o IV tonie jako e-moll frygijskim.

Nivers zauważa również, że inne tonacje były wymagane, gdy głosy były wyższe, jak to miało miejsce w przypadku zakonnic.

W przedmowie do jego *Pierwszej Księgi Organowej* znajdziemy następujące cztery table:

<i>Tables des 8 Tons de l'Eglise, au naturel et transposez.</i>			
<i>L'Orgue étant injuté dans l'Eglise pour l'ornement de la Solemnité et pour le soulagement du Cœur; il est à propos de distinguer les Tons pour les Voix basses, des Tons pour les Voix hautes telles que sont celles des Religieuses en faveur desquelles il faut transposez; et choisir le ton convenable à la portée des Voix.</i>			
<i>Les Tons ordinaires pour les Voix basses</i>		<i>Les Tons ordinaires pour les Voix hautes</i>	
<i>Le 1. en D la re sol.</i>	<i>page 1</i>	<i>Le 1. en G re sol ut par b.</i>	<i>page 12</i>
<i>Le 2. en D 3. en G re sol ut par b.</i>	<i>12</i>	<i>Le 2. en A mi la re.</i>	<i>22</i>
<i>Le 4. en E mi la.</i>	<i>30</i>	<i>Le 4. en C sol ut fa par b, a la dominante.</i>	<i>72</i>
<i>Le 5. en C sol ut fa.</i>	<i>38</i>	<i>Le 5. en f ut fa.</i>	<i>46</i>
<i>Le 6. en f ut fa.</i>	<i>46</i>	<i>Le 6. en G re sol ut par b.</i>	<i>88</i>
<i>Le 7. en D la re sol, des.</i>	<i>54</i>	<i>Le 7. en f ut fa.</i>	<i>46</i>
<i>Le 8. en f ut fa.</i>	<i>46</i>	<i>Le 8. en G re sol ut.</i>	<i>63</i>
<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix basses</i>		<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix hautes</i>	
<i>Du 1. en C sol ut fa.</i>	<i>page 72</i>	<i>Du 1. en D la re sol.</i>	<i>page 1</i>
<i>Du 1. ou du 2. en E mi la.</i>	<i>80</i>	<i>Du 1. en E mi la.</i>	<i>80</i>
<i>Du 3. en A mi la re.</i>	<i>22</i>	<i>Du 2. en G re sol ut.</i>	<i>12</i>
<i>Du 5. en D la re sol.</i>	<i>54</i>	<i>Du 4. en E mi la.</i>	<i>30</i>
<i>Du 6. en G re sol ut.</i>	<i>88</i>	<i>Du 5. en C sol ut fa.</i>	<i>38</i>
<i>Du 6. en A mi la re.</i>	<i>96</i>	<i>Du 5. en D la re sol.</i>	<i>54</i>
<i>Du 8. en G re sol ut.</i>	<i>63</i>	<i>Du 6. en A mi la re.</i>	<i>96</i>
<i>Par le moyen de ces Tables on voit que ce Livre contient douze sortes de Tons, lesquels peuvent estre tous se parer séparément distribués, pour la commodité de ceux qui ne les veulent pas tous, mais seulement une partie.</i>			

²¹ Por. A. C. Howell, *French Baroque Organ Music...*, dz. cyt., s. 110–111.

²² Por. tamże, s. 111–112.

Podsumowując te tabele, możemy wyróżnić 10 tonacji (albo 11, jeśli uznamy, że są dwa rodzaje e-moll), które są w następujący sposób zastosowane do tonów kościelnych.

C	V, VII
F	V, VI, VII, VIII
G	VI, VIII
D	V, VII
A	VI
a	II, III
e (Phrygian)	IV
e (Perfect)	I, II
d	I
g	I, II, III
c	I, IV ("a la dominante")

Albo inaczej:

I	d, g, e (perfect), c
II	g, e (perfect), a
III	a, g
IV	e (Phrygian), c ("a la dominante")
V	C, D, F
VI	F, G, A
VII	D, C, F
VIII	F, G

3. ORGANY I REJESTRACJA

Do roku 1664 organy w Saint-Sulpice były niewielkich rozmiarów. Wtedy dopiero instrument został powiększony: 22 głosów na trzech manualach oraz pedał *en tirasse*, czyli połączony z *grand orgue*. Odrestaurowany, zmodyfikowany i powiększony w roku 1675 (24 głosów na trzech manualach przez dodanie Claironu i *Voix humaine* oraz do pedału *Flûte 8'* oraz *Trompette 8'*), instrument zaoferował Niversowi możliwości brzmieniowe, które zachęcały do poszukiwania nowych sposobów rejestrowania i rozwoju sztuki, która otwarła w pełni drogę klasycyzmowi francuskiemu.

W okresie od roku 1636 (rok wydania *Harmonie universelle* autorstwa Marin'a Mersenne'a, który nawiązuje do rad rejestracyjnych Charles'a Racqueta) do 1665 (rok wydania *Premier Livre d'orgue* Niversa) nie została opublikowana żadna tabela rejestracyjna. O sztuce rejestracji dowiadujemy się albo z tytułów utworów, albo z przedmów do zbiorów (tak jest w przypadku Louisa Couperina i Jean-Henry'ego d'Angleberta). Nivers jest pierwszym, który w swojej przedmowie do *Premier livre d'orgue* umieścił tabelę rejestracyjną *Du melange des jeux*; w niej można znaleźć „przepis” brzmieniowy służący do interpretacji jego wersetów organowych. Należy zwrócić uwagę na zakończenie tej tabeli, gdzie Nivers zanotował takie zdanie: „Jednakże można wszystko zmienić i grać na innych głosach, według uznania

i dyspozycji organów²³. Oznacza to, że kompozytor zostawia dowolność w doborze rejestracji, jeśli tego wymaga instrument, na którym się gra.

4. APLIKATURA I SPECYFIKA ORNAMENTYKI U NIVERSA

O tym, w jaki sposób należy grać na organach, Nivers bardzo dokładnie pisze w przedmowie do *Drugiej Księgi*. Na początku kompozytor zaznacza, że łatwiej jest wszystkie uwagi pokazać na instrumencie, niż wytłumaczyć na papierze. Niemniej jednak pozwala sobie zwrócić uwagę na kilka szczegółów, od których zależy prawidłowe wykonanie utworów: chodzi tu o prawidłową pozycję palców, wyraźną identyczność ozdobników, metrum i tempo różnych utworów oraz artykulację i subtelny przebieg nut.

Nie jest tutaj naszym celem zagłębić się we wszystkie szczegóły owej przedmowy (jakkolwiek zachęcam do jej przeczytania), chcę natomiast podkreślić pewien szczegół, który w graniu Niversa okazuje się bardzo ważny: jest to uwaga, że w grze należy naśladować sposób śpiewania. Ze względu na jej wagę przytaczam w całości słowa Niversa: „Jest znaczną ozdobą i wdziękiem w grze, gdy wyraźnie oddziela się wszystkie nuty i gdy niektóre z nich subtelnie przepływają, czego najlepiej uczy sposób śpiewania. Żeby rozróżnić i zaznaczyć nuty, należy podnieść palce szybko i niezbyt wysoko; to oznacza (na przykład), wykonując diminucje albo koloratury kolejnych nut, należy zdjąć stosownie jedną, uderzając drugą, i tak też z innymi; bo jeśli zdejmiecie jedną dopiero po uderzeniu drugiej, nuty nie będą się wyróżniać, ale mieszać ze sobą. Aby nuty przepływały, trzeba je wyraźnie odróżnić, ale nie należy podnosić palców tak szybko: ten sposób jest pomiędzy oddzieleniem i zmieszaniem: trochę jednego i trochę drugiego; i jest praktykowany najczęściej jako port de voix i w niektórych pasażach. [...] We wszystkich tych sprawach należy poszukać wskazówek w metodzie śpiewania, ponieważ w takich zestawieniach organy muszą naśladować głos²³”.

PODSUMOWANIE

Spróbujmy w podsumowaniu odpowiedzieć na pytanie, które zadaliśmy sobie na początku: „Nivers – ostatni z «przedklasyków» czy pierwszy z klasyków?».

Po przyjrzeniu się jego twórczości można śmiało odpowiedzieć: i jedno, i drugie! Z jednej strony zakończył poprzedzającą epokę, z drugiej inicjuje nową, „złotą” epokę francuskiej muzyki organowej i nadaje jej kierunek, w którym będzie zmierzała dużymi krokami.

Jego „przedklasyczność” wyraża się w wykorzystywaniu gregoriańskiego *cantus firmus* (msza, hymn, sekwencja), od którego odchodzili kompozytorzy jemu

²³ S. Ferfoglina, *Msza alternatim...*, dz. cyt., s. 195.

współcześni, oraz w „myśleniu modalnym”, zwłaszcza w utworach zawartych w *Premier* i *Troisième Livre d’Orgue* (*Pierwsza* i *Trzecia Księga Organowa*).

Natomiast jego „klasycyzm” przejawia się przede wszystkim w tzw. „nowym stylu”, który charakteryzuje się naśladowaniem techniki wokalne i opiera się na starannie dobranych registrach, zróżnicowanych w zależności od charakteru danego utworu i jego miejsca w liturgii.

SŁOWA KLUCZOWE

klasyczna muzyka organowa, organowe wersety, śpiew gregoriański, muzyka kościelna, liturgia, technika *alternatim*, księgi organowe

SUMMARY

Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632–1714) – the last of the „pre-classics” or the first of the classics?

In the French music the period 1665–1703 is the time of great changes, when the style known generally as classical organ music of the so-called *Grand Siècle* took its shape. Among the numerous composers active during that period was Guillaume-Gabriel Nivers, organist of Saint-Sulpice – one of the most eminent Parisian churches. His career developed in connection with the church, the convent of Benedictine nuns as well as the school for noble young ladies in *Saint-Cyr-l’École*. That is why Nivers composed only church music. His works, collected in three organ books and in the *Thièry* manuscript (ascribed to him), are representative of French music composed in the 17th–18th cent. It was the tradition associated with *alternatim* technique, with alternating sections in organ verses and chant. The three organ books by Nivers constitute a large *opus* which includes numerous genres characteristic for the period; Nivers worked on all of them systematically, which led to their development, especially in liturgical music.

On the one hand, Nivers was „pre-classical”, which can be seen in his use of Gregorian *cantus firmus* (Mass, Hymns, Sequences), from which his contemporaries would largely depart, as well as in the „modal thinking”, especially in the works included in the *Premier* and *Troisième Livre d’Orgue*. On the other hand, his oeuvre opened the door to welcome the new period, which can be seen primarily in the „new style” – melodious, based on meticulously chosen registers, varied according to the character of a particular piece and its place in liturgy.

KEYWORDS

classical organ music, organ verses, Gregorian chant, church music, liturgy, *alternatim* technique, organ books

