

## **DE NON PRÆTEREUNTE CANTU GREGORIANO ŚPIEW GREGORIAŃSKI OSTOJĄ TRADYCJI LITURGICZNO-MUZYCZNEJ KOŚCIOŁA**

Patrząc z perspektywy historycznej, daje się zauważyć ewolucję muzyki, której poszczególne epoki wyznaczają etapy. Zanegowanie pewnych cech charakterystycznych okresu lub dołączenie nowych aspektów daje początek nowemu stylowi kompozytorsko-wykonawczemu. O ile każda epoka muzyczna miała swój początek i zmierzch, o tyle zupełnie inaczej przedstawia się historia śpiewu gregoriańskiego, która – jak się okazuje – ciągle trwa.

Wielowiekowa tradycja śpiewu gregoriańskiego odsłania czas powstania repertuaru (VIII-IX w.), złoty czas interpretacji i rękopiśmiennego utrwalania (X-XIII w.), okres dekadencji (XIV-XVIII w.) i etap podjęcia prób odrestaurowania (od XIX w.).

Warto dodać, że w dokumentach Kościoła w XX w. uwidacznia się wyraźny trend myślowy, jednoznacznie wskazujący na śpiew gregoriański jako pierwszy śpiew liturgiczny Kościoła.

W jednej z wcześniejszych prac zostało omówionych dziesięć cech charakterystycznych kompozycji gregoriańskich („świętość” tekstu literackiego, funkcjonalność formy liturgiczno-muzycznej, linearność przebiegu interwałowego melodii, śpiew słowa, własny rytm melodii, symbioza słowa i melodii, styl liturgiczny, środowisko wykonawcze, sakralność i liturgiczność, duch modlitwy), które mogą stać się narzędziami weryfikacyjnymi w doborze repertuaru muzycznego na liturgię, wskazówkami wykonawczymi dla istniejących kompozycji oraz wytycznymi kompozytorskimi dla powstających utworów liturgicznych<sup>1</sup>. Tym razem warto zwrócić uwagę na parametry czyniące go śpiewem zawsze aktualnym i będącym podstawą całej tradycji repertuaru liturgicznego Kościoła rzymskokatolickiego obrządku łacińskiego.

### **1. Teksty śpiewów**

Bez cienia wątplenia należy przyznać, że utwory gregoriańskie zostały skomponowane do tekstu łacińskiego, który prawie w całości pochodzi z Pisma Świętego; pozostałe teksty pochodzą z pobożności pierwszych chrześcijan lub myślicieli chrześcijańskich. Zatem pochodzenie tekstu (słowo Boże) wskazuje na rangę, z którą musieli zmierzyć się kompozytorzy gregoriańscy. Istnieją także słowa, które w fonetycznym brzmieniu języka hebrajskiego czy nawet greckiego zostały napisane alfabetem łacińskim, np. *kyrie, alleluia, amen*.

---

<sup>1</sup> M. BIAŁKOWSKI, *Śpiew gregoriański archetypem muzyki liturgicznej Kościoła rzymskokatolickiego*, w: E. SZCZURKO (red.), *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, Bydgoszcz 2016, s. 21–33.

Istotną sprawą w formowaniu świętych obrzędów była odpowiednia selekcja tekstów, które narzucała liturgia. Polegała nie tylko na umiejętnym wyborze, ale i na starannym łączeniu. Technika ta jest nazywana centonizacją<sup>2</sup>. Istnieją przykłady utworów, których jednozdaniowy tekst został spreparowany np. z trzech różnych wersetów<sup>3</sup>.

Na wyjątkowość języka łacińskiego wskazują także jego właściwości, a oficjalne i obowiązujące tłumaczenia tekstów łacińskich nie zawsze oddają ich głębię.

Jako ilustracja posłuży nam antyfona introitalna *Gaudete in Domino* (zob. przykład 1.). Tekst przedstawionego introitu pochodzi z Listu św. Pawła do Filipian 4,4-6: *Gaudete in Domino semper: iterum dico gaudete: modestia vestra nota sit omnibus hominibus: Dominus prope est. Nihil solliciti sitis, sed in omnibus oratione petitiones vestrae innotescant apud Deum*<sup>4</sup>. W porównaniu z „oryginalnym” w Biblii, został poddany kompilacji<sup>5</sup>.

Zwraca uwagę ostatnia część: *in omnibus oratione petitiones vestrae innotescant apud Deum*, która - jak się okazuje w oficjalnym tłumaczeniu - przekazuje nieco inny sens: „w każdej sprawie wasze prośby przedstawiajcie Bogu w modlitwie i błaganiu”. Dosłowne tłumaczenie tego fragmentu mówi o tym, aby „we wszystkich waszych modlitwach, prośbach przedstawiać się Bogu”. Zatem nie ma tu mowy o tym, aby Panu Bogu „zaśmiec” głowę każdą sprawą. Należałoby ten fragment skonsultować z filologiem, aczkolwiek różnica jest zauważalna. Jak się okazuje, tłumaczenie nie jest sprawą łatwą i nie zawsze udaje się w sposób perfekcyjny oddać w języku narodowym sens oryginału.

Przykładem może być wyrażenie *lectio*. Łaciński liturgiczny zwrot otwierający czytania oraz ewangelię został przetłumaczony przez „czytanie”, które raczej wskazuje na formę wykonawczą tekstu (od czasownika „czytać”). Jednak łaciński rzeczownik jest bliższy polskiemu „lekcja”, przekierowując swą treścią na „pouczenie, zdobywanie wiedzy”, a nie sposób wykonania. Swoją drogą, dla wielu ciągle jest zaskoczeniem, że liturgiczne czytanie można wykonywać śpiewem.

<sup>2</sup> B. NADOLSKI, *Centon/centonizacja*, w: TENŻE (red.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006.

<sup>3</sup> Tekst introitu *Deus in loco sancto suo* został skompilowany z wersetów 6., 7. i 36. Ps 67.

<sup>4</sup> Pełny tekst Flp 4,4-6: *Gaudete in Domino semper. Iterum dico: Gaudete! Modestia vestra nota sit omnibus hominibus. Dominus prope. Nihil solliciti sitis, sed in omnibus oratione et obsecratione cum gratiarum actione petitiones vestrae innotescant apud Deum*. Zob. *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio. Sacrosancti oecumenici concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli*, Città del Vaticano 1979. Polskie tłumaczenie: „Radujcie się zawsze w Panu; jeszcze raz powtarzam: radujcie się! Niech będzie znana wszystkim ludziom wasza wyrozumiała łagodność: Pan jest blisko! O nic się już zbyt nie troskajcie, ale w każdej sprawie wasze prośby przedstawiajcie Bogu w modlitwie i błaganiu z dziękczynieniem!” Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2018 (wyd. V).

<sup>5</sup> Nota bene, znacznym uproszczeniem było zamieszczenie w obowiązujących posoborowych mszałach tekstu antyfony na wejście na III Niedzielę Adwentu ograniczonego do czwartego i piątego wersetu: „Radujcie się zawsze w Panu, \* raz jeszcze powiadam: radujcie się! \* Pan jest blisko”. *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 1986; *Missale Romanum, Editio typica Tertia*, Città del Vaticano 2002.

Intr.  
L

**G** AUDE- TE in Dó-mi-no sem- per: f-te-rum di-co, gau-  
dé- te: modé- sti- a ve-stra no-ta sit ómni-bus homi- ni-  
bus: Dómi-nus pro-pe est. Ni- hil sol-lí- ci- ti si-  
tis: sed in o- mni o-ra-ti- ó- ne pe-ti- ti- ó- nes vestrae  
inno-téscant a- pud De- um.

Przykład 1. Antyfona introitalna *Gaudete in Domino* GrN<sup>6</sup> 11

W ten sposób język łaciński jest bardziej precyzyjny i nie zawsze tłumaczenia oddają jego głębię, stąd nieudane są próby podkładania tłumaczeń pod melodie gregoriańskie kompozycji rozwiniętych<sup>7</sup>. Dlatego Kościół nigdy nie zrezygnuje z łaciny w śpiewach. Istnieje tendencja do zamieszczania tłumaczeń, które są pomocą w zrozumieniu sensu.

Ustalenie języka nie było sprawą łatwą i szybką. W początkach chrześcijaństwa w Kościele wschodnim, z racji oczywistych, panowała greka. W rzymskim – pierwot-

<sup>6</sup> *Graduale Novum*, t. I, C. DOSTAL, J.B. GÖSCHL, C. POUDEROIEN, F.K. PRASSL, H. RUMPHORST, S. ZIPPE (wyd.), Regensburg- Città del Vaticano 2011.

<sup>7</sup> W recytatywach mszalnych jest to możliwe ze względu na stopień recytatywny, na którym śpiewa się tekst, np. czytań mszalnych, oracji kapłańskich, psalmów, itp.

nie była koncepcja *tres linguae sacre* – zgodnie z tradycją zapoczątkowaną na krzyżu Jezusa. Jednak walory treściowe oraz powszechność przeważały za wyborem i pozostawieniem tylko łaciny w VI w. jako wyraz jedności Kościoła<sup>8</sup>. Nota bene, nawet przykład Lutra nie pociągnął ojców Soboru Trydenckiego, którzy wiernie pozostali przy języku łacińskim<sup>9</sup>.

Kościół pozostał wierny łacinie, także na Soborze Watykańskim II<sup>10</sup>. Niestety, w rzeczywistości umożliwienie z racji duszpasterskich („używanie języka ojczystego nierzadko może być bardzo pożyteczne dla wiernych”, KL 36 §2) wprowadzenia języków narodowych spowodowało ich ekspansję w liturgii i w efekcie „wyrzucenie” łaciny.

W ostatnich latach wzrosło zainteresowanie śpiewem gregoriańskim, w tym także łaciną. Zwłaszcza dotyczy to liturgii międzynarodowych, w których wybór łaciny jest wyrazem jedności i powszechności Kościoła.

W ten nurt wpisują się także współczesne kompozycje chóralne, wykorzystujące język Kościoła; zwiększa się w ten sposób prawdopodobieństwo wykonania utworu poza granicami kraju kompozytora.

Omówione parametry języka łacińskiego: selektywność, precyzyjne znaczenie, powszechność i jego historia przewyższają jakikolwiek język narodowy. Dlatego dla Kościoła pozostanie *usque ad finem* nieprzemijalną ostoją i nieustannym wyzwaniem studiowania, aby głębiej rozumieć istotę śpiewu, liturgii oraz wiary.

## 2. Nierozzerwalny związek melodyczno-słowny

Badania nad notacją adiastematyczną pokazały, że cechą charakterystyczną śpiewu gregoriańskiego jest m.in. ścisły związek słowa z melodią. Najłatwiej można go zauważyć w kompozycjach oryginalnych, w których jeden tekst został zakomponowany wyłącznie do jednej melodii.

Sytuacja staje się trudniejsza w przypadku kompozycji nieoryginalnych, które stanowią zdecydowaną większość całego repertuaru. Podstawą melodyczną stają się formuły gregoriańskie, melodie typiczne i wzorce modalne<sup>11</sup>. O ile sporą część tych utworów wypełniają te, które są bardzo zbliżone – różnica dotyczy jednego lub dwóch dźwięków, o tyle te, które mają identyczny przebieg interwałowy, są w tym momencie najbardziej interesujące.

<sup>8</sup> B. NADOLSKI, *Język liturgiczny*, w: TENŻE (red.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006.

<sup>9</sup> Trzeba jednak wspomnieć, że pewne środowiska, w tym polskie, były przekonane, że pod wpływem protestantyzmu, z uwagi na nowo powstałe księgi w językach narodowych, zostaną one wprowadzone do liturgii; efektem tego było przygotowanie tego typu ksiąg. W Bibliotece Jagiellońskiej zachowała się *Agenda Lwowska* z 1564 r. (ms. 99/57) w języku polskim, gotowa do użycia, jednak nigdy niewprowadzona i wręcz „nieotwierana”.

<sup>10</sup> KL 36 §1: „W obrządkach łacińskich zachowuje się używanie języka łacińskiego poza wyjątkami określonymi przez prawo szczegółowe”.

<sup>11</sup> M. BIAŁKOWSKI, *Zjawiska melodyczne w przebiegach interwałowych w repertuarze gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 5 (2012), s. 74-80.

Jak się okazuje, zachowując zasady wykonawcze rytmu swobodnego, identyczna melodia z różnymi tekstami zabrzmiała zawsze inaczej. Dotyczy to nie tylko recytatywów mszalnych, ale i kompozycji rozwiniętych, np. w *Agnus Dei*:

**A** -GNUS De- i, qui tol-lis peccá-ta mundi: mi-se-ré-re no-bis.

Agnus De- i, qui tollis peccá-ta mundi: mi-se-ré-re no-bis.

Agnus De- i, qui tollis peccá-ta mundi: dona nobis pa-cem.

Przykład 2. *Agnus Dei* XVIII GrN 474

Zwraca uwagę formuła kadencyjna pierwszego i drugiego zdania, która wykorzystuje tę samą melodię do różnych tekstów. Nad zwrotem *miserere* rytm melodii od sylaby przedakcentowanej *miserere* na dźwięku „sol” zmierza do sylab akcentowanej, czyli do dźwięku „si”, zamykając badany czasownik na sylabie końcowej na dźwięku „sol”. Z kolei w drugim przypadku rytm śpiewu rozpoczyna sylaba akcentowana *dona* na dźwięku „sol”, zamykając czasownik na dźwięku „la”. Zatem różnica w interpretacji winna być słyszalna już na pierwszych dwóch dźwiękach tej formuły kadencyjnej<sup>12</sup>.

W okresie klasycznym śpiewu gregoriańskiego było czymś oczywistym, że różny tekst na identycznej melodii brzmiał inaczej. Niestety, z czasem ta świadomość zanikła, być może wraz z powstaniem formy pieśni, a na pewno z wprowadzeniem mensuralizmu, gdzie przy identycznym rytmie i melodii tekst śpiewu brzmiał tak samo za każdym razem. Ta kwestia także stała u podstaw zjawiska kontrafaktury w śpiewie liturgicznym, która zrazu dotyczyła śpiewu wielogłosowego. Ta praktyka została pojęta w nauczaniu papieża Jana XXII bullą *Docta Sanctorum Patrum* w 1322 r.<sup>13</sup>

Swoistym wyznacznikiem dla kompozycji liturgicznych, wskazujących na ich trwałość przez wieki, jest niepowtarzalny charakter tekstu, który stanowi integralną część z melodią. Konieczne jest zatem studium zarówno teoretyczne, jak i praktyczne, aby kształtować świadomość oraz umiejętności wykonawców.

<sup>12</sup> Nota bene, z punktu widzenia gramatycznego rozkład sylab *-rere nobis* i *nobis pacem* jest identyczny. Pomimo tego, w wykonawstwie jednak zachowują swoją autonomię ze względu na inne samogłoski i spółgłoski.

<sup>13</sup> Także w obecnych czasach pojawiło się wiele kompozycji z tekstem liturgicznym do melodii zaczerpniętych nawet z repertuaru świeckiego. *Horrendum est!* Reakcją jest przypomnienie w pkt. 23. *Instrukcji o muzyce kościelnej* Konferencji Episkopatu Polski z 14 października 2017 r.

### 3. Wykonawstwo śpiewu liturgicznego

W okresie klasycznym śpiewu gregoriańskiego sprawa interpretacji była oczywista. Kantor nabywał kompetencji śpiewając w scholi, czyli w gronie zawodowych śpiewaków. Niestety, wraz z rozwojem sztuki muzycznej, nowe nurty, style i formy wykonawcze negatywnie wpłynęły na czystość stylu w śpiewie gregoriańskim (liturgicznym). Trend ten pogłębiły także zachęty duszpasterzy, którzy poddając się nowym zjawiskom, włączali do liturgii muzykę i śpiew obcy liturgii<sup>14</sup>. Ten typ fascynacji ostatecznie doprowadził do ogromnych nadużyć liturgiczno-muzycznych, które zostały ukrócone w kolejnych dokumentach. Warto wspomnieć *motu proprio* „*Inter sollicitudines pastoralis officii*” (1903 r.) papieża Pius X, który poucza w pkt 2: „muzyka kościelna (..) powinna być świętą, a więc wykluczać wszelką świeckość, (...) w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddaną”.

Zatem jest oczywiste postawienie granicy między stylem *sacrum* a *profanum*. Badania ostatnich lat nad śpiewem gregoriańskim, zwłaszcza nad wykonawstwem, dają parametry, które stanowią cechy charakterystyczne śpiewu liturgicznego.

Zasadą fundamentalną jest śpiew słowa, z której wynikają estetyczne konsekwencje. Jak zostało wykazane wyżej, w warunkach identycznego przebiegu melodycznego to sylaby tekstu decydują o artykulacji dźwięku. Dlatego warunkiem *sine qua non* śpiewu liturgicznego jest dbałość o słowo. Stąd wynika dykcja, poprawna deklamacja oraz właściwa emisja śpiewu. Te elementy wykonawcze stanowią o własnym rytmie śpiewu liturgicznego i stają się obowiązujące dla każdego języka, w którym sprawowana jest święta liturgia.

W śpiewie gregoriańskim (liturgicznym) można wykazać zjawiska fonetyczne (likwescencja, elizja, okkurencja, wieloaspektowa artykulacja), które wynikają ze śpiewanego tekstu i są gotowe do realizacji we wszystkich liturgiach, stanowiąc cechę charakterystyczną śpiewu liturgicznego.

### 4. Forma liturgiczno-muzyczna

Kompozycje gregoriańskie zostały skomponowane na użytek liturgii, która stawia konkretne wymagania: muzyka stanowiąca sama w sobie ryt oraz mu towarzysząca. Z pierwszym kryterium zasadniczo nie ma problemów. Tekst przeznaczony do śpiewu został zakomponowany w taki sposób, aby został wykonany od początku do końca. Są tu formy zarówno *in directum* (np. *Credo*), jak i responsorialne (np. *Responsorium Graduale*).

O wiele trudniejszą kwestią natomiast są formy śpiewów towarzyszących rytowi, którego przebieg jest uzależniony od trudno przewidywalnych ram czasowych każdorazowej ceremonii. W repertuarze gregoriańskim została zastosowana tu forma responsorialna, w której stały tekst i melodia są powtarzane po kolejnych (według potrzeby) śpiewanych wersetach, np. śpiewy procesyjne. W takich przypadkach liturgia nie może „czekać” na zakończenie śpiewu, natomiast struktura formy daje możliwość skrócenia bądź wydłużenia stosownie do czasu trwania akcji liturgicznej.

<sup>14</sup> Papież Benedykt XIV w encyklice *Annus qui* w 1749 r. akceptował muzykę orkiestralną podczas liturgii.



Jak się okazuje, ten parametr stał się wyznacznikiem dla nowo powstałych kompozycji liturgicznych i wręcz stanowi o charakterze tych utworów, które zachowują rolę służebną wobec świętych obrzędów.

W cytowanym wyżej *motu proprio* papież Pius X charakteryzuje także muzykę liturgiczną: „muzyka kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgii, a mianowicie: świętość i piękność formy, z których wynika koniecznie inna jej cecha, powszechność. Powinna być świętą, a więc wykluczać wszelką świeckość, nie tylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddaną” (pkt 2).

Święty papież zwraca uwagę na czytelną granicę między *sacrum* i *profanum*, która wyraża się także formą. Świeckie formy muzyki nie zachowują parametru funkcjonalności, ponieważ nic od nich tego nie wymaga; utwór trwa zgodnie z zamysłem kompozytora lub wykonawcy. W tym świetle należy rozumieć np. wszelką twórczość mszalną okresu klasycyzmu, która ze względów chociażby funkcjonalności formy nie może być wykonywana w obecnym *novus ordo*.

Genialny pomysł kompozytorów gregoriańskich opiera się na uniwersalizmie i powszechności form, zwłaszcza podporządkowanych rytowi liturgii.

### 5. Rozwój repertuaru gregoriańskiego

Jak zostało powiedziane wyżej, repertuar śpiewu gregoriańskiego został już skomponowany (VIII-IX w.), jednakże w ramach rozwoju liturgii istnieje zapotrzebowanie na „nowe” kompozycje. W XVI-XIX w. brakujące teksty liturgiczne komponowano według ówczesnych stylów panujących w muzyce, co – jak się później okazywało – znacznie odbiegało melodyką od gregoriańskich kompozycji klasycznych (tzw. utwory pseudogregoriańskie)<sup>15</sup>.

Sytuacja zmieniła się w XX w. wraz z reformą liturgii na Soborze Watykańskim II oraz rozpoczętymi wcześniej badaniami. Ustalenia ojców soborowych dotyczyły przywrócenia albo wprowadzenia aklamacji, np. po przeistoczeniu (zob. przykład 3.).

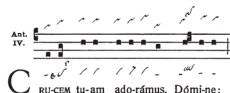
Gregorianiści stanęli przez wyzwaniem „skomponowania” melodii do ustalonego przez liturgistów tekstu. Do zrealizowania tego celu sięgnięto do klasycznych gregoriańskich technik kompozytorskich, a nie zaproszono współczesnych kompozytorów.

Jak się okazuje, zawołanie kapłana: *Mysterium fidei* (w dwóch wersjach modalnie identycznych) oraz pierwsza część odpowiedzi ludu: *Mortem tuam annuntiamus Domine, et tuam resurrectionem confitemur* melodycznie zostały zaczerpnięte ze znanej gregoriańskiej antyfony (zob. przykład 4.).

Początkowy fragment: *Crucem tuam adoramus Domine: et sanctam resurrectionem tuam* został zapożyczony do wspomnianej aklamacji po przeistoczeniu<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> M. BIAŁKOWSKI, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8 (2015), s. 63-97.

<sup>16</sup> Interesującym jest dostrzeżenie różnicy w intonacji antyfony, która w odnowionej wersji melodycznej w GrN 139 ma postać archetypiczną:



Mystéri- um fíde- i. *vel* Mysté-ri- um fí- de- i.

R/. Mortem tu- am annunti- ámus, Dómine, et tu- am resurrecti-

ó-nem confi-témur, do-nec vé-ni- as.

Przykład 3. *Post consecrationem* GrN 492

AN. IV Ps. 66, 2

**C** Ru- cem tu- am \* ado- rámus, Dó- mi- ne : et sanctam

re- surrecti- ó- nem tu- am laudámus et glo- ri- fi- cámus :

ecce e- nim propter lignum ve- nit gáudi- um in u- ni-

vérso mundo. *Ps.* De- us mi- se- re- á- tur nostri, et be- ne-

dí- cat no- bis : il- lúmi- net vultum su- um super nos, et

mi- se- re- á- tur nostri.

Przykład 4. Antyfona *Crucem tuam* GR<sup>17</sup> 175

Ta zbieżność nie jest przypadkowa. Antyfona *Crucem tuam* pochodzi z rytua adoracji krzyża podczas liturgii Wielkiego Piątku, która teologicznie wyraża najpełniej tajemnicę złożenia ofiary z Syna Bogu Ojcu.

<sup>17</sup> *Graduale Romanum*, Solesmes 1974.



Zrozumiałą intencję wyraża także ostatni odcinek, który został zacytowany z antyfony oficjum *Hic est discipulus meus*.

3 Ant.  
III a

**H** IC est discípu-lus me- us: \* sic e- um vo-lo mané-  
re, do- nec vé-ni- am. E u o u a e.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in square neumes on a four-line staff. Below the first staff, the Latin text is written in a Gothic-style font. The second staff continues the melody, also in square neumes on a four-line staff. The text continues below the second staff.

Przykład 5. Antyfony *Hic est discipulus meus* AM<sup>18</sup> 256

Końcowy odcinek trzeciej antyfony z formularza na święto św. Jana Apostoła i Ewangelisty (27 grudnia), przeznaczonej na jutrznię: *donec veniam*, został użyty do zakończenia także aklamacji po przeistoczeniu. Teologicznie wyraża rychłe przyjście Jezusa do swojego ucznia, co także uznaje liturgia Mszy św., w której właśnie dokonano się przeistoczenie chleba w Ciało i wino w Krew Pańską, stając się posileniem dla wiernych. Stąd jakby wyrażenie oczekiwania na rychłe przyjście do serc przyjmujących Komunię św.

Powyższy przykład aklamacji po przeistoczeniu wykazuje logikę, która stanowi o komponowaniu utworów neogregoriańskich – chodzi o zachowanie charakterystycznych cech klasycznych kompozycji gregoriańskich, wykorzystujących nie tylko techniki kompozytorskie, ale i treści teologiczne. Zatem w nowych utworach gregoriańskich trudno mówić o przypadkowości melodycznej.

W ten sposób klasyczny repertuar gregoriański jest zasobem dla nowo powstających utworów gregoriańskich, które melodycznie oraz treściowo służą za niewyczerpany materiał.

## 6. Duchowość śpiewu gregoriańskiego

Najistotniejsze i jakże trudne do opisania jest kryterium duchowości śpiewu gregoriańskiego. Przez wieki był modlitwą dla wykonawców oraz słuchaczy. Z takim zamiarem także został skomponowany i wprowadzony do liturgii. Można wskazać na kilka aspektów śpiewu kościelnego, które podkreślają jego duchowość.

Pierwszym aspektem będzie prawda o śpiewie gregoriańskim, która zachęca do zgłębiania go i rozwijania możliwości wykonawczych. Zwiększenie świadomości o tekście, o melodii oraz o aspektach wykonawczych z całą pewnością prowadzą do Boga, który sam jest Prawdą. Odrzucenie teorii z przeszłości, które kosztem pozornie łatwego wyjaśnienia ograniczały się do sprowadzania wszystkiego do nadprzyrodzoneści, np. uznawano św. Grzegorza Wielkiego za kompozytora, któremu Duch Święty w postaci gołębiczy śpiewał do ucha, pozwala dostrzec w gregorianie także genialny czynnik ludzki, który *de facto* można uznać za narzędzie w rękę Boga.

<sup>18</sup> *Antiphonale Monasticum*, Solesmes 1934.

Wszelkie wysiłki badawczo-artystyczne z kolei prowadzą do poszukiwania piękna tego śpiewu. Piękno jest autentyczne, kiedy jest prawdziwe i zbudowane na poznaniu. Jest też czynnikiem pociągającym słuchaczy i wykonawców. Poprzez piękno przemawia sam Bóg.

Te dwa aspekty, prawda i piękno, spełniają się w sztuce, która nadaje śpiewowi wyjątkowy charakter. Wykonawstwo, które potrafi wywołać dreszcze, przeżycia emocjonalne, i „ściska za gardło”, wrywa uczestników liturgii z codzienności, sprawiając wrażenie braku poczucia czasu. W terminologii teologicznej to właśnie nazywa się uświęcaniem wiernych, których święta liturgia jednoczy z Bogiem.

Epoka śpiewu gregoriańskiego trwa nieustannie. Jego ogromna tradycja jest wyrazem niezmienności i zaufania, jakim został obdarzony przez Kościół. Wszelkie aspekty, w tym i powyżej omówione (tekst śpiewów, nierozzerwalny związek melodyczno-słowny, wykonawstwo śpiewu liturgicznego, forma liturgiczno-muzyczna, rozwój repertuaru gregoriańskiego i duchowość), czynią z niego ostoję tradycji liturgiczno-muzycznej Kościoła rzymskokatolickiego.

Każda epoka próbowała „wprowadzać” *novum* muzyczne, które na początku wydawało się narzędziem duszpastersko-ewangelizacyjnym. Szybko okazywało się, że uleganie nowym muzycznym tendencjom nie przynosi zamierzonych celów, a jedynie wypacza ustabilizowaną tradycję. Dlatego upominanie w nauczaniu Kościoła jest ciągle aktualne – także na poziomie konferencji episkopatów czy wspólnot lokalnych.

Skoro w przeszłości, jak i współcześnie nikt niczego lepszego i skuteczniejszego nie zaproponował, to niech wypróbowany śpiew gregoriański będzie ostoją dla dzisiejszych liturgii oraz gwarancją przekazania całego muzyczno-liturgicznego depozytu kolejnym pokoleniom.

## STRESZCZENIE

W muzycznej tradycji Kościoła rzymskokatolickiego rozwinęły się różne gatunki muzyki wokalne i instrumentalnej, które w wielu przypadkach ucierpiały wskutek wpływów współczesnych trendów muzycznych szukających miejsca w liturgii. Magisterium Kościoła jest zorientowane na autentyczny styl muzyki liturgicznej i konsekwentnie opiera się „nowościom”, o których w artykule mowa, poprzez między innymi praktykę chóralu gregoriańskiego w liturgii. W chorale gregoriańskim wyraźnie widoczne są kryteria kompozycyjne, które powinny być wskazówkami dla każdej muzyki, która aspiruje do miana liturgicznej.

Absolutnie pierwsze kryterium to tekst, który jest punktem wyjścia dla każdego kompozytora. Kryterium to wskazuje na muzykę zawsze szanującą cechy tekstu liturgicznego a jego poszanowanie prowadzi do zjednoczenia warstwy słownej z melodyczną. Melodia powinna podkreślić znaczenie śpiewanego tekstu. Aby tak się stało, konieczna jest akceptacja liturgicznego stylu wykonawczego, który zwraca uwagę na

poprawną wymowę tekstu, intonację, artykulację, przeciwstawienie się stylowi muzyki świeckiej.

Kolejne ważne kryterium podkreśla formę muzyczno-liturgiczną, która szanuje obrzęd celebracji. Oczywiście, wraz z rozwojem liturgii konieczne jest poszerzanie repertuaru o „nowe” utwory w chorale gregoriańskim: w takich przypadkach możliwe jest uciekanie się do już istniejących utworów lub dostosowanie melodii typycznych z poszanowaniem kryteriów teologicznych.

Ostatnie analizowane kryterium odkrywa cel muzyki w liturgii: duchowość. Chodzi o to, by poziom artystyczny muzyki liturgicznej powinien prowadzić do powiększenia chwały Bożej, unikając koncentracji uwagi na samej muzyce lub wykonawcach.

#### RIASSUNTO

Nella tradizione musicale della Chiesa romana-cattolica hanno avuto sviluppo vari generi, nell'ambito della musica vocale e strumentale, che, in molti casi, hanno risentito dell'influenza delle tendenze musicali moderne, cercando una collocazione nella liturgia. Il Magistero della Chiesa è orientato verso uno stile musicale liturgico più consono e autentico e oppone resistenza alle "novità" in questione, ad esempio con la pratica liturgica del canto gregoriano. Nel canto gregoriano appaiono con evidenza i criteri compositivi che possono essere altrettante linee-guida per qualsiasi musica che aspiri a diventare liturgica.

Il primo criterio assoluto è rappresentato dal testo, che è il punto di partenza prescelto da ogni compositore, messo in musica sempre nel rispetto delle sue caratteristiche; questo procedimento porta all'unità melodico verbale, che vuole appunto sottolineare il senso del testo cantato. Perché ciò avvenga è necessario adottare uno stile esecutivo liturgico che ponga attenzione alla giusta pronunzia del testo, all'intonazione, all'articolazione, opponendosi allo stile della musica profana.

Un altro importante criterio evidenzia la forma musicale-liturgica, la quale rispetta il rito della celebrazione. Ovviamente con lo sviluppo della liturgia è necessario incrementare il repertorio con "nuovi" brani in canto gregoriano: in questi casi è possibile fare ricorso a brani già esistenti o adattare melodie tipiche, nel rispetto dei criteri teologici.

Un ultimo criterio che viene analizzato rivela lo scopo della musica in liturgia: la spiritualità. Dunque, il livello artistico della musica nella liturgia deve condurre alla magna gloria di Dio, evitando di concentrarsi su se stessa o di porre in risalto la figura degli esecutori.

**Słowa kluczowe:** śpiew gregoriański, tekst liturgiczny, jedność melodyczno-słowana, forma liturgiczno-muzyczna, duchowość śpiewu gregoriańskiego, styl wykonawczy śpiewu liturgicznego

**Parola chiave:** canto gregoriano, testo liturgico, unità melodico-verbale, forma liturgico-musicale, spiritualità del canto gregoriano, stile esecutivo del canto gregoriano