



ks. Mariusz Białkowski

AKADEMIA MUZYCZNA IM. IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO W POZNANIU
UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
MIĘDZYNARODOWE STOWARZYSZENIE STUDIÓW ŚPIEWU GREGORIAŃSKIEGO – SEKCJA POLSKA

Śpiew gregoriański archetypem muzyki liturgicznej Kościoła rzymsko-katolickiego

SŁOWA KLUCZOWE: śpiew gregoriański, muzyka liturgiczna, śpiew słowa,
formy liturgiczno-muzyczne, styl śpiewu kościelnego,
duchowość śpiewu, rytm śpiewu gregoriańskiego,
symbioza słowa i melodii

Wprowadzenie

Dziedzictwo liturgiczno-muzyczne Kościoła rzymsko-katolickiego, przekazane przez wielowiekową tradycję jest niewątpliwie ogromne i fascynujące. Spojrzenie historyczne pozwala dostrzec etapy modelowania tej muzyki, procesy reformatorskie liturgii oraz zmiany repertuarowe. Można też jednak wskazać na pewne elementy niezienne — raz ustalone i przyjęte były i są nadal przekazywane następnym pokoleniom. Tę permanentność zachowuje śpiew gregoriański, który, historycznie rzecz ujmując, przechodził wiele etapów, ale zawsze był uznawany za śpiew liturgiczny Kościoła rzymsko-katolickiego.

W swym podstawowym założeniu — użytkowego śpiewu na potrzeby liturgii — śpiew gregoriański kształtował się praktycznie w tym samym czasie, co ryt liturgii. Faktem jest, że liturgii służył najpierw śpiew starorzyski, zastąpiony w VII-IX wieku gregoriańskim. W tym okresie powstały: melodie, odpowiednie dla liturgii formy liturgiczno-muzyczne oraz styl wykonawczy. Zasadniczo do przełomu XII/XIII wieku interpretację śpiewu gregoriańskiego określa się jako klasyczną. Kolejne wieki przyniosły deformację melodii oraz „zachwaszczenie” stylu wykonawczego. Od XIV wieku melodie poddawano procesom

uwspółcześniania, np. bemolizacji, a także upraszczaniu, natomiast do stylu wykonawczego zaczął wdzierać się mensuralizm ze swą wielością koncepcji rytmicznych. Taki stan rzeczy trwał praktycznie do XX wieku. Dopiero prekursorska działalność solesmeńczyka, ojca Eugène'a Cardine'a na początku lat 40. ubiegłego stulecia, przyniosła nowe spojrzenie na śpiew gregoriański, tzn. odrestaurowała zniekształcone melodie wraz z jej wykonawstwem.

Interesujące jest to, że w przeszłości, zarówno hierarchowie kościelni, jak i sami wykonawcy, wyczuwając swego rodzaju dyskomfort podczas wykonywania owego „zachwaszonego” śpiewu gregoriańskiego, oraz w obliczu rosnącej silnej konkurencji ze strony muzyki polifonicznej czy instrumentalnej, nigdy z niego nie zrezygnowali; co więcej — podkreślano na wiele sposobów jego ważkość¹. Być może, rozumiejąc wyjątkowość śpiewu gregoriańskiego, przekazywano go następnym pokoleniom w nadziei, że następcy odkryją jego autentyczność, czego potwierdzeniem były wielokrotnie podejmowane próby odnowy chorału.

Historia śpiewu gregoriańskiego jest frapująca. Podczas gdy na przestrzeni wieków każda nowa epoka przynosiła zmianę muzycznych kanonów estetycznych, stylów i technik, „epoka” śpiewu gregoriańskiego trwa ciągle. W muzyce liturgicznej nie powstał żaden styl, który miałby wyprzeć śpiew gregoriański. I wydaje się, że to nie nastąpi. Liturgiści w swoich badaniach nad rytmem liturgii postulują naczelną zasadę, by w przypadku braku melodii do nowych tekstów sięgać po autentyczne gregoriańskie motywy melodyczne, natomiast nie zapraszać do współpracy współczesnych kompozytorów². Oczywiście jest, że tradycja wraz z Urzędem Nauczycielskim Kościoła dopuściła do liturgii mszy św. inne gatunki muzyki. Od czasu Soboru Trydenckiego (1545–1563) uznana została obecność muzyki chóralnej w polifonicznym stylu palestrinowskim. Z kolei w dekrecie papieskim *Motu Proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”* Piusa X (1903) skodyfikowany został udział instrumentów innych niż organy, oficjalnie istniejących w liturgii od VII wieku. Kolejne, obowiązujące dziś dokumenty, potwierdziły wcześniejsze ustalenia, nie wnosząc zasadniczo nic nowego.

Z punktu widzenia liturgiczno-muzycznego trochę przykro, że Kościół tak naprawdę nie wypowiedział się precyzyjnie w kwestii nowo tworzonej muzyki, jakimi cechami powinna się charakteryzować. Istnieją oczywiście pojęcia sakralności i liturgiczności³. Tradycja

¹ Jan XXII, *Konstytucja apostolska „Docta sanctorum patrum”* (1324); Benedykt XIV, *Encyklika „Annus qui”* (1749); Pius X, *Motu Proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”* (1903); Pius XII, *Encyklika „Mediator Dei”* (1947); Idem, *Encyklika „Musicae sacrae disciplina”* (1955), Sobór Watykański II, *Konstytucja o Liturgii świętej* (1963), *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”* (1967).

² M. Białkowski, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8(2015), s. 84–85.

³ *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”*, pkt 59: „Kompozytorzy opracowując nowe dzieła, niech utrzymują łączność z tradycją, która w utworach dla kultu Bożego przekazała Kościołowi prawdziwe skarby. Niech zgłębiają dawną muzykę, jej rodzaje i właściwości; uwzględniając równocześnie nowe przepisy i wymogi świętej Liturgii tak, by nowe formy niejako organicznie wyrastały z form już istniejących, a nowe dzieła stały się nowym dorobkiem w skarbcu muzyki Kościoła równie cennym jak dawne”.

w tym względzie przekazuje nam wiele różnorodnych stylów. Jak się jednak okazuje, także w innych obszarach sztuki sakralnej, np. architektury czy malarstwa brakuje odpowiednich dyrektyw. Uznaje się, że wiedza taka jest przekazywana następnym pokoleniom, zgodnie z wielowiekową tradycją, metodą ustną. Niestety, niekiedy słychać podczas sprawowanej liturgii, że prezentowane utwory zwyczajnie nie pasują do niej. Wobec tej sytuacji wielu uczonych, zatroskanych o poziom muzyki liturgicznej w kościołach, daje temu wyraz w publikacjach dotyczących pojęcia *sacrum* w odniesieniu do melodii liturgicznych⁴, ewentualnie próbuje ustalić jakiegokolwiek parametry dotyczące liturgiczności muzyki podczas świętych obrzędów⁵.

Wobec powyższego, w dalszej części artykułu podjęta zostanie próba wydobycia pewnych charakterystycznych cech śpiewu gregoriańskiego, mogących stanowić wzorzec lub pomoc w komponowaniu współczesnej muzyki liturgicznej. Takie cechy mogłyby być postrzegane także jako narzędzia weryfikacyjne przy selekcji utworów dopuszczanych do użytku liturgicznego Kościoła rzymsko-katolickiego.

1. „Świętość” tekstu literackiego

W śpiewie gregoriańskim, jak i w całej liturgii, bezwzględnie zasadniczym narzędziem jest słowo. To właśnie nim Kościół posługuje się, aby wyrażać treści liturgiczne. W repertuarze gregoriańskim jest to tekst biblijny w języku łacińskim. Większość tekstów pochodzi z Księgi Psalmów Starego Testamentu. Niewielka tylko część pochodzi z ksiąg Nowego Testamentu. Często dochodzi do tzw. centonizacji, czyli połączenia kilku tekstów w jeden, który następnie otrzymuje szatę melodyczną. Tylko znikoma liczba tekstów autorstwa pierwszych chrześcijan zdobyła uznanie i została zakomponowana, np. w liturgii mszy św. *Gloria* i *Credo*. O ile tekst wyznania wiary ze swej natury został stworzony przez teologów, o tyle pochwalny hymn *Gloria* jest autorstwa pobożnych wiernych czasów wczesnochrześcijańskich i został włączony do liturgii dosyć późno, wraz z wprowadzeniem uroczystości Bożego Narodzenia w VI wieku.

Interesującym jest fakt, że żaden ze śpiewów nie zawiera „sztucznego” i niepotrzebnie wydłużonego tekstu. Kompozytor gregoriański, mając do dyspozycji nawet krótki tekst, umuzyczniał go takim, jakim był. Ewentualne powtórzenia wynikają jedynie z formy liturgiczno-muzycznej, a nie ze sztucznego uzupełniania „wolnych” dźwięków melodii. Dla twórcy gregoriańskiego świętość, a więc nienaruszalność tekstu wynika nie tylko z jego genezy, ale również sposobu jego traktowania. Raz ustalony tekst liturgiczny nie podlegał

⁴ Por. B. Pocięj, „*Sacrum*” w muzyce liturgicznej, „Ateneum Kapłańskie” 94(1980), s. 201–214; Cz. Grajewski, *Weryfikacja śpiewów kościelnych w warstwie muzycznej*, „Biuletyn nr 8 Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych [dalej SPMK] *De Cantu Sacro*”, s. 39–54.

⁵ R. Bernagiewicz, *Zagadnienie weryfikacji nowo powstającego repertuaru liturgicznego*, „Biuletyn nr 6 SPMK *Musica liturgica*”, s. 43–46.

modyfikacjom czy zmianom⁶. Staje się jasne, że biblijne pochodzenie tekstów liturgicznych w śpiewie oraz jego nietykalność winny być warunkiem *sine qua non* dla współczesnych liturgicznych kompozycji wokalnych jedno- i wielogłosowych. Z jednej strony istnieje wiele kompozycji z testem biblijnym lub inspirowanym *Pismem Świętym*, z drugiej jednak często dostrzec można zjawisko swobodnego traktowania tekstu liturgicznego przez kompozytora: przy długim tekście i jednocześnie krótkim motywie melodycznym dochodzi do redukcji tekstu, natomiast w przeciwnym przypadku — do swobodnych powtórzeń.

2. Funkcjonalność formy liturgiczno-muzycznej

Obok tekstu literackiego, drugim bardzo istotnym kryterium śpiewu gregoriańskiego jest jego użyteczność, tzn. podporządkowanie rytowi liturgii. Ta zasada otworzyła drogę do wykreowania wielu form liturgiczno-muzycznych. Ze względu na ich funkcjonalność, zarówno w liturgii mszy świętej, jak i oficjum istnieją dwa rodzaje śpiewów: stanowiące same w sobie akt liturgiczny lub towarzyszące rytowi. Kompozycje konstytuujące ryt, ze strony liturgii nie mają narzuconych wymagań odnośnie ich długości. *Gloria*, *Credo* i *Pater noster*, będące formami *in directum* (czyli nie zawierające powtórzeń), muszą być wykonane od początku do końca, stanowiąc samoistnie akcję liturgiczną. Podobnie rzecz ma się z formami responsorialnymi, np. *Responsorium Graduale* czy *Alleluia* — przewidziane w nich powtórzenia koniecznych części wykonuje się zgodnie z zasadami. W przypadku tych form wszyscy uczestniczący w liturgii „czekają” na jej zakończenie, zachowując przewidziane przepisami postawy; w tym czasie nie odbywa się żadna inna akcja liturgiczna.

Sytuacja zmienia się radykalnie w przypadku form towarzyszących rytowi, których czas trwania jest uzależniony od długości akcji liturgicznej. Wymogi tego niezwykle trudnego parametru udaje się spełnić w przypadku form responsorialnych, w których po wykonaniu refrenu można zakończyć utwór lub podjąć śpiew kolejnych partii. Dotyczy to głównie śpiewów procesyjnych, *Introitus*, *Offertorium*, *Communio*. Śpiewy na procesję wejścia oraz komunijną są złożone z antyfony oraz różnej liczby wersetów odpowiedniego psalmu, które „regulują” długość utworu. Z tej zasady wyłamuje się śpiew na procesję z darami, między innymi z powodu długiej i zawiłej historii samego rytu. Ale istnieją również przykłady offertoriów z wieloma wersetami, po których zawsze powtarza się część pierwszego wersetu (tzw. powtórzenie *a latere*), którym także można zakończyć utwór, pomimo istnienia kolejnych wersetów. Interesującym śpiewem jest *Agnus Dei*, który co prawda przynależy do grupy śpiewów *ordinarium missae*, ale towarzyszy rytowi łamania chleba; (zob. przykł. 1).

⁶ Daje się to ustalić porównując teksty utworów gregoriańskich z przykładami wcześniejszego śpiewu starożytnego.

IV. X. s.

A -GNUS De- i, qui tol-lis peccá-ta mundi: mi-se-ré-

re no- bis. Agnus De- i, qui tol-lis peccá- ta mundi:

mi-se-ré- re no- bis. Agnus De- i, qui tol-lis peccá-ta

mundi: dona no- bis pa- cem.

Przykład 1. *Agnus Dei* I.

Nawet pobieżna analiza powyższego utworu pozwala dostrzec, że składa się on z trzech zdań o identycznej melodii, z niemal identycznym tekstem; różnica dotyczy ostatniego zwrotu „miserere nobis” zamienionego w zakończeniu na „dona nobis pacem”. Taka prosta, monomotywiczna konstrukcja umożliwia dowolną liczbę powtórzeń pierwszego zdania, co pozwala wypełnić czas łamania chleba, który z kolei jest uzależniony od liczby wiernych, przyjmujących komunię świętą. Ten typ formy *Agnus Dei* jest dowodem historyczności kompozycji — jest on najstarszy⁷. Przykłady takiej konstrukcji melodyczno-formalnej istnieją w przypadku *Agnus Dei* także w innych formularzach⁸.

Pozostałe kompozycje mają nieco inną budowę, zazwyczaj ABA₁. Powstały one w innym czasie liturgicznym (XI w.) Chleb eucharystyczny zastąpiono hostią (jak w obecnej liturgii), a z racji nieprzewidywalnej liczby osób przyjmujących komunię św., zaczęto

⁷ *Graduale Novum, editio magis critica iuxta SC 117. De Dominicis et festis*, t. 1, wyd. Christian Dostal, Johannes Berchmans Göschl, Cornelius Pouderoijen, Franz Karl Praßl, Heinrich Rumphorst, Stephan Zippe, Regensburg — Watykan 2011, s. 427.

⁸ Trzeba dodać, że *Agnus Dei*, wprowadzone do mszy świętej w VII wieku, początkowo nie zawierało zwrotu „dona nobis pacem”, to późniejszy dodatek — pozostałość po „przemieszczającym się” tzw. rycie początku pokoju.

⁹ W *Kyrieale Romanum* tę zasadę zachowują *Agnus Dei*: I, V, VI, XVIII, I*, II*, natomiast w *Kyrieale Simplex*: III, IV oraz V.

korzystać z konsekrowanych uprzednio komunikantów przechowywanych w tabernakulum. Obrzęd łamania chleba został ograniczony do łamania hostii przez przewodniczącego liturgii, stąd śpiewy towarzyszące temu rytowi nie musiały spełniać wcześniejszych i — jak się okazuje — bardziej wymagających kryteriów konstrukcyjnych.

Z parametru funkcjonalności utworów gregoriańskich można wydobyć wiele informacji dotyczących architektury tych śpiewów, które należy zastosować nie tylko w nowych kompozycjach liturgicznych, ale także wziąć pod uwagę przy właściwym dobieraniu utworów już istniejących do liturgii. Najtrudniejszą kwestią jest wybór odpowiedniego śpiewu, którego czas trwania nie zakłóci dynamiki akcji liturgicznej.

3. Interwalika melodii gregoriańskich

Przebieg interwałowy melodii gregoriańskich powstałych w okresie klasycznym zachowuje swoją charakterystykę. Na przejściu sylab pojawiają się interwały sekundy i tercji, rzadziej kwarty, jeszcze rzadziej kwinty, a nieliczne przypadki zawierają sekstę; większych interwałów nie spotyka się, chyba że w repertuarze postklasycznym. Fundamentalnym założeniem wykonawczym śpiewu gregoriańskiego jest śpiew słowa (*parola cantata*). To oznacza, że przy większych skokach interwałowych (od kwarty wzwyż) stopień trudności zaśpiewania niektórych spółgłosek wzrasta. Niewykluczone, że kompozytorzy gregoriańscy zdawali sobie sprawę i odpowiednio kształtując linię melodyczną utworu wpływali na łatwość poprawnego wykonania śpiewanego słowa. Jeśli chodzi natomiast o przebieg melodyczny wewnątrz sylaby, to owe trudności są zdecydowanie mniejsze — łatwiej osiągać skoki interwałowe na trwającej samogłosce.

We współczesnych kompozycjach liturgicznych dopuszczanych do liturgii parametr małych skoków interwałowych w melodii można z powodzeniem zastosować, mając na uwadze ważkość i poprawną wymowę śpiewanego słowa. Widać to w przypadku kompozycji przeznaczonych dla ludu, jak również w muzyce wielogłosowej¹⁰.

4. Śpiew liturgiczny Kościoła — śpiew słowa

Śpiew gregoriański był i jest uznawany za pierwszy śpiew Kościoła (*Konstytucja o Liturgii świętej*, pkt. 116), oczywiście w znaczeniu hierarchicznym, a nie historycznym. Jako taki stanowi on wzór śpiewu liturgicznego. Jego zasadniczą rolą jest przekaz tekstu słownego. Poprawna wymowa tekstu gwarantuje sukces i właśnie na dobrej deklamacji powinno zależeć osobom tworzącym liturgię. Technicznie sprawę ujmując, w wykonawstwie nie należy ograniczać się do intonowania pojedynczych sylab czy słów, chodzi

¹⁰ Do dziś w nauce harmonii zaleca się, aby poszczególne głosy poruszały się jak najmniejszymi skokami.

o śpiew całego tekstu, bowiem śpiew gregoriański jest nośnikiem zawartego w tekście sensu. Wykazują to najnowsze badania paleograficzno-semiologiczno-modalne.

W przypadku współczesnych kompozycji należy z równą dbałością troszczyć się o dobrą dykcję i tam gdzie jest to możliwe starać się nie zniekształcać słów, np. poprzez przesunięcia akcentów, nawet jeśli przebieg rytmiczny melodii sugeruje inne rozwiązanie.

5. Własny rytm melodii

W długiej historii interpretacji melodii gregoriańskich pojawiało się wiele koncepcji rytmicznych. Po okresie klasycznym, od czasu dekadencji (XII/XIII w.) skupiano się głównie na intonowaniu dźwięków, które oczywiście miały przyporządkowane poszczególne sylaby tekstu. Koncentracja na samych dźwiękach zrodziła jednak dyskusję nad czasem ich trwania. W tym momencie z pomocą przyszły „nowoczesne” koncepcje rytmiczne, wywodzące się z podziałów trójkowych i dwójkowych¹¹. Te innowacje rytmiczne doprowadziły jednak do zniekształcania słowa. Takie wykonawstwo przynosiło w efekcie potok sylab utrudniający identyfikację słów, a co za tym idzie, nastąpiła także utrata sensu śpiewanej wypowiedzi. Efekty badań najstarszych świadków śpiewu gregoriańskiego wykazują jednoznacznie — melodia musi być wykonana zgodnie z rytmiczną strukturą słowa, czas trwania dźwięków musi być uzależniony od czasu trwania deklamowanej sylaby.

Troskę o niedeformowanie słowa można także przenieść do współczesnej muzyki liturgicznej, zalecając zwłaszcza, by kompozytorzy tworzyli swe utwory zgodnie z akcentuacją i frazowaniem tekstu. Jest to możliwe nawet w obecnej „menzuranej” epoce, przy uwzględnieniu metodologii komponowania: punktem wyjścia jest słowo i deklamacja tekstu.

6. Symbioza słowa i melodii

Jak wykazują najnowsze osiągnięcia badań nad chórami gregoriańskimi, czyli śpiewem słowa, utwory z tego repertuaru oczarowują spójnością słowa i dźwięku. Z punktu widzenia kompozycyjnego, twórca gregoriański miał do dyspozycji zaledwie dwa narzędzia: wysokość dźwięku oraz rytm. Przebieg interwałowy uzależniony jest ponadto od kilku czynników: stylu kompozycji, w pewnym sensie także formy liturgiczno-muzycznej oraz modułu kompozycji. Warto przypomnieć, że te parametry związane są z konkretnym momentem historycznym, w którym powstawała kompozycja. Natomiast, gdy chodzi o rytmikę, to opiera się ona na wartościach sylabicznych tekstu.

¹¹ To oczywiście konsekwencje nowatorskich rytmicznych koncepcji, dające początek wielogłosowości *Ars antiqua* i *Ars nova*.

Badania komparatystyczne odkrywają swego rodzaju metodologię postępowania kompozytora gregoriańskiego: najpierw studium tekstu przeznaczonego do zakomponowania, jego struktury, treści oraz przesłania i duchowości. Dopiero po tak gruntownym przygotowaniu, drugim etapem jest takie prowadzenie przebiegu interwałowego (w ściśle określonym stylu kompozycyjnym oraz formie), a także zmian agogicznych, aby wyrażały wcześniej wystudiowane założenia tekstu. Można to zauważyć, gdy porównuje się jedną formułę gregoriańską lub melodię typiczną zastosowaną w wielu tekstach, tzn. jej wykorzystanie w wielu utworach. W każdym przypadku „standardowa” melodia, otrzymując nowy tekst, jest zapisywana często nieco inaczej (np. poprzez dodanie innych znaków literowych w sanktgalleńskiej notacji adiastrumatywnej) i — zgodnie w wcześniejszymi głównymi założeniami — jej wykonawstwo musi być odmienne, właśnie ze względu na inny tekst literacki. I nie chodzi tylko o to, że za każdym razem zmienia się układ głosek, ale także o to, że nowy tekst jest nośnikiem innych treści. Dlatego nawet proste recytatywy mszalne (np. prefacja), pomimo identycznie wyglądającej melodii zabrzmiały inaczej.

Symbioza melodii i słowa, będąca charakterystycznym czynnikiem w kompozycjach chorałowych, mogłaby stać się także dla współczesnych kompozycji liturgicznych kryterium odróżniającym je od pozostałych gatunków. Chodzi tu nie tylko o respektowanie tekstu liturgicznego bez żadnych modyfikacji, ale pójście o krok dalej: wyrażenie treści tekstu własną i niepowtarzalną melodią. W tej materii zabiegi kontrafaktury, *notabene* potępione już w XIV wieku przez papieża Jana XXII, nawet jeśli mają identyczne metrum, nie są w stanie zachować rytmiki nowego tekstu.

7. Styl śpiewu liturgicznego

Powyższe rozważania na temat chorału jako śpiewu słowa z własnym rytmem wyrażonym symbiozą słowa i melodii domagają się w konsekwencji przełożenia na rzeczywistość praktyczną. Chodzi tu oczywiście o poprawną gregoriańską emisję, która pozwala m.in. na właściwą intonację spółgłosek, wpływającą na percypowanie tekstu. To także stosowanie odpowiednich środków ekspresji, artykulacji dźwięku, utrzymanie ciągłego legato oraz potoczności i lekkości śpiewanej frazy. Pomocna temu będzie odpowiednia gospodarka oddechowa, pozwalająca utrzymać czystość intonacyjną śpiewu oraz zachować wszystkie powyższe parametry.

Styl śpiewu liturgicznego (gregoriańskiego) przez wieki (XIII–XX) był przedmiotem dociekań, z ciągłym pytaniem o jego autentyczność. Dzięki badaniom semiologicznym udało się odkryć autentyczny styl śpiewu, który winien być wzorcem dla liturgicznej muzyki Kościoła rzymsko-katolickiego. W dzisiejszej praktyce muzyka liturgiczna powinna stylistycznie różnić się od wykonawstwa w innych epokach, np. powinna być wolna od znacznych wpływów romantycznych. Częste zmiany dynamiczne, np. wyciszenie ostatnich sylab słów (w obawie o przesunięcie akcentu) jest niestyłowe w śpiewie liturgicznym, w którym troska o poprawną wymowę tekstu jest podstawowym zadaniem śpiewaka. Dlatego technika

śpiewu, której wzorem jest śpiew gregoriański, stawia w niektórych obszarach o wiele większe wymagania niż inne rodzaje śpiewu, np. *belcanto*.

8. Środowisko wykonawcze

Do wymienionych wcześniej zagadnień dodać można także kwestię odpowiedniej przestrzeni, potrzebnej do wykonywania śpiewu gregoriańskiego. Jest oczywiste, że śpiew wykonuje się podczas liturgii w świątyni. Ze względów akustycznych wykonawcy (zarówno schola jak i soliści) powinni zajmować odpowiednie miejsce dla poprawnego rozchodzenia się i docierania dźwięku. Trzeba przy tym pamiętać także o pewnych wymogach liturgicznych, o tym, że postępujący także mają prawo do czynnego uczestnictwa w liturgii¹². W minionych epokach czyniono zadość temu wymogowi poprzez umieszczenie zespołu wokalnego w prezbiterium. Ważne jest jednak nie tylko miejsce w świątyni. Chodzi także o samych śpiewaków, którzy powinni rozumieć i żyć na co dzień tym, co wykonują. Sprawa formacji duchowej wykonawców jest bardzo istotna. Przygotowanie kantorów scholi gregoriańskiej nie polegało nigdy tylko na wypracowaniu bardzo dobrego warsztatu wokalnego, ale również pogłębieniu życia duchowego. Należy pamiętać, że w przeszłości członkami scholi byli wyłącznie duchowni.

W liturgii sprawowanej obecnie widoczne są poważne kłopoty z doбором odpowiedniego miejsca w świątyni oraz właściwych wykonawców dla rozbrzmiewania muzyki liturgicznej. Po pierwsze, z racji dużej obsady (np. chóry) trudno umieszczać te zespoły w małych prezbiteriach, a jeśli wykonują one muzykę z akompaniamentem organowym, są zmuszone znajdować się w ich bliskiej odległości. Tak naprawdę, sprawa ta nie została do końca rozwiązana w nauczaniu Kościoła, poza ogólnymi tylko stwierdzeniami. Po drugie, dzisiaj Kościół nie ogranicza wykonawców do mężczyzn, a tym bardziej do osób konsekrowanych. Poziom życia duchowego ma jednak dla wykonania istotne znaczenie: słyhać czy śpiewak podczas wykonywania utworu modli się, czy też nie. Zresztą do dziś w regulaminach wielu organizacji i zespołów muzyków kościelnych istnieje zapis, że do ich obowiązków należy permanentna formacja intelektualno-duchowa, natomiast posadę muzyka kościelnego można stracić przede wszystkim w wyniku postępowania gorszącego.

9. Sakralność i liturgiczność

Wszystkie powyższe kwestie składają się na kolejne kryterium – sakralności i liturgiczności. Poprawne wykonawstwo śpiewu (z właściwym rytmem, z poprawną deklamacją tekstu), we właściwym środowisku, tworzy dopiero charakter *sacrum* odprawianej liturgii.

¹² *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań 2006, pkt. 86: „Trzeba zadbać o to, aby i śpiewacy mogli dogodnie przystąpić do Komunii świętej”.

Przez wieki członkowie scholi zajmowali się tylko tworzeniem muzyki w liturgii, tzn. śpiewali podczas różnych liturgii (niejednokrotnie w sanktuariach nawet w nocy) oraz doskonalili swoje umiejętności.

W muzyce nie ma dźwięków lub akordów sakralnych czy liturgicznych. Pewne interwały były omijane ze względów praktyczno-wykonawczych i wręcz zostały uznane za zakazane, np. tryton, jako tzw. *intervallus diabolus*. A jednak pomimo tego, można mówić o pewnych cechach melodii, które czynią ją stylistycznie liturgiczną. Podobnie tekst liturgiczny nie czyni muzyki liturgiczną. Konieczny jest odmienny od innych stylów muzyki charakter melodii oraz jej stylowo-liturgiczne wykonanie (*al gregoriano*). To także otwiera dyskusję nad polifunkcyjnością muzyki, który sięga po różne gatunki muzyki, w tym także liturgiczną. Z punktu widzenia praktycznego bardzo trudno jest zmieniać style muzyczne w zależności od sytuacji i oczekiwań. Pewne naleciałości pozostają i są słyszalne.

10. Duchowość śpiewu

Dotychczas omawiane kryteria były zewnętrznymi, tzn. mogły być słyszalne i widzialne. Okazuje się, że śpiew gregoriański ma jeszcze jedną cechę, trudną do weryfikacji, ale najważniejszą. Ten śpiew ma swoją płaszczyznę duchową, w której doświadcza się obecności Pana Boga. Rzeczywiście, można tak powiedzieć, że śpiew gregoriański jest muzyczną medytacją obecności Boga w liturgii. Dzieje się tak dlatego, że chorał jest niewątpliwie sztuką, a przynajmniej w wykonawstwie takim powinien być. Kompozycje te w momencie powstawania były muzyką na najwyższym poziomie, tak pod względem przebiegu interwałowego, wypracowanych form liturgiczno-muzycznych, jak również wykonawstwa — trudnego śpiewu słowa z jego własnym rytmem, strukturą oraz frazowaniem¹³.

Trzeba powiedzieć, że pomimo okresu dekadencji (XIII–XX w.), śpiew gregoriański zawsze zachwycał, poruszał, a także inspirował muzyków do komponowania. Miał zatem i nadal ma swoją nadprzyrodzoną moc. I być może zabrzmi to zaskakująco, ale wydaje się, że tę siłę czerpie nie tyle z tekstu biblijnego, co z samej melodii. Chorał jest sztuką i językiem duchowym w liturgii, ale dzięki muzyce staje się narzędziem bardziej transcendentnym¹⁴. Zasięg oddziaływania tekstu literackiego jest ograniczony jego jednoznacznością. Kiedy jednak do tekstu zostaje dołączona ściśle z nim związana melodia, wówczas otwierają się nowe obszary oddziaływania. Dlatego chorał jest śpiewem liturgicznym, czyli spotkaniem Boga we wspólnocie, a także muzyczną medytacją obecności Boga.

¹³ W. Gieburowski, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922, s. 40: „I środki wreszcie, jakimi chorał rozporządza, są artystyczne. Prosta szata melodii sylabicznych, przebogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacji przy pomocy nadzwyczaj urozmaiconego pisma muzycznego tak głęboko estetyczne sprawia wrażenie, tyle mieści w sobie siły i majestatu, tyle słodczy, ciepła i piękna, tyle duszy, że przewyższa stanowczo każdy inny śpiew monodyczny”.

¹⁴ Dom J. Hourlier, *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes 1985, s. 55–62.

Kwestia duchowości śpiewu gregoriańskiego jest bardzo złożona i powinna zostać oddzielnie potraktowana. Należy w tym wypadku podnieść sprawę fundamentu duchowości chrześcijańskiej, duchowego doświadczenia człowieka wierzącego. W tym momencie najistotniejsze jest to, że teoretyczno-praktyczne wysiłki gregorianistów winny znaleźć swój finał w duchowości. Nie można ograniczać chorału wyłącznie do zjawiska muzycznego. Teoretyczne badania paleograficzno-semiologiczne prowadzące do praktyki wykonawczej są jedynie podstawą dobrego gregoriańskiego rzemiosła. Kolejnym krokiem jest przejście na poziom sztuki, który otwiera drogę ku duchowości.

Kryterium duchowości musi być także celem współczesnej muzyki liturgicznej. W przypadku krótkiej tradycji jest to trudne do osiągnięcia. Wielość gatunków i stylów przenoszonych zazwyczaj z terenu muzyki świeckiej do liturgii pozwala jedynie zaspokoić gust słuchacza, który w końcu jest ukształtowany praktycznie przez typ muzyki rozrywkowej.

Często liturgiczność i, co za tym idzie, przydatność liturgiczna weryfikowana jest głównie przez tekst, niekiedy przez melodię odróżniającą się od muzyki świeckiej. A, jak się okazuje, to zbyt mało, cel nie zostaje osiągnięty.

Zakończenie

Śpiew gregoriański, rekomendowany od wieków przez Kościół łaciński, jest śpiewem uniwersalnym, tzn. adresowanym do wszystkich ludzi, pochodzących z różnych kultur. Międzynarodowy język łaciński i nieskomplikowane melodie zapewne dobrze służą przyswajalności utworów, ale z drugiej strony śpiew ten stawia wysokie wymagania wykonawcze. Trzeba pamiętać, że w czasach powstawania śpiewu gregoriańskiego, jak i później, były to melodie wyrafinowane.

Jak się okazuje, ów uniwersalizm, znamienity dla chorału, tkwi także w innych dziedzinach sztuki. Zasadniczo, koncepcja oddawania Bogu tego, co najlepsze jest obecna już od IV wieku, odkąd chrześcijaństwo mogło się swobodnie rozwijać. Wówczas architektura, malarstwo i rzeźba poświęcały Bogu najlepszych artystów, najcenniejsze materiały, najnowocześniejsze techniki. W tę koncepcję wpisuje się także śpiew gregoriański, który, jak zostało zaprezentowane, charakteryzuje się wysokim kunsztem i zawiera ciągle aktualne parametry, będące archetypem dla współczesnej muzyki liturgicznej.

Obecnie muzyka żyje swoją epoką i swoim stylem. To oznacza, że niekoniecznie trzeba w procesie komponowania wzorować się na muzyce modalnej, choć po wiekach tonalności byłoby dobrze, aby powstawały kompozycje oparte na modalnych skalach chorałowych. Jeśli idzie o melodię, to niekoniecznie trzeba cytować tematy gregoriańskie. Współczesna rytmika, raczej obca rytmowi swobodnemu, winna respektować strukturę śpiewanego słowa. Natomiast kwestia formy jest ciągle aktualnym postulatem, zwłaszcza w odniesieniu do form towarzyszących rytowi.

Bez względu na najważniejszym celem współczesnych kompozycji liturgicznych powinno być gregoriańskie traktowanie słowa. Najpierw ściśle zachowanie tekstu liturgicznego,

który w połączeniu z melodią stanie się homogenicznym, niepowtarzalnym dziełem. Dalej — takie wykonawstwo, które nie zniekształci struktury słowa i zawartych w nim treści. Taka praca musi być podparta odpowiednią formacją wykonawców, którzy zakotwiczeni w liturgii będą współtworzyć święte obrzędy.

Powyższe wymagania nie mogą ograniczyć się do zewnętrznych kryteriów, konieczne jest „doprowadzenie dzieła do celu” — takiego wykonawstwa, które będzie oddziaływało na przeżycia duchowe zgromadzonych wiernych. Należy pamiętać, że „chorał gregoriański, będąc muzyką wiary, jest w stanie przywrócić doświadczenie wiary uczestnikom liturgii”¹⁵. Jeśli zatem fundamentem każdej muzyki liturgicznej: wokalne, instrumentalnej i wokalo-instrumentalnej będzie śpiew gregoriański, wówczas będzie można powiedzieć, że muzyka osiągnęła swój cel, pomagając wierzącym w przeżywaniu obecności Pana Boga, który pragnie zbawienia człowieka.

Bibliografia

1. Nauczanie Kościoła

Benedykt XIV, *Encyklika „Annus qui”*, 1749.

Jan XXII, *Konstytucja apostolska „Docta sanctorum patrum”*, 1324.

Pius X, *Motu Proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”*, 1903.

Pius XII, *Encyklika „Mediator Dei”*, 1947.

Pius XII, *Encyklika „Musicae sacrae disciplina”*, 1955.

Sobór Watykański II, *Konstytucja o Liturgii świętej*, 1963.

Święta Kongregacja do spraw Świętych Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”*, 1967.

2. Księgi liturgiczno-muzyczne

Graduale Novum, editio magis critica iuxta SC 117. De Dominicis et festis, t. 1, wyd. Christian Dostal, Johannes Berchmans Göschl, Cornelius Pouderoijen, Franz Karl Praßl, Heinrich Rumphorst, Stephan Zippe, Regensburg — Watykan 2011.

Kyriale Romanum, w: *Graduale Romanum*, Solesmes 1974.

Kyriale Simplex, Watykan 1965.

Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego, Poznań 2006.

3. Opracowania

Bernagiewicz Robert, *Zagadnienie weryfikacji nowo powstającego repertuaru liturgicznego*, „Biuletyn nr 6 Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Musica liturgica”, s. 43–46.

¹⁵ P. Wiśniewski, *Duchowość chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 2013 nr 1, s. 115.

Białkowski Mariusz, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8(2015), s. 84–85.

Gieburowski Wacław, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922.

Grajewski Czesław, *Weryfikacja śpiewów kościelnych w warstwie muzycznej*, „Biuletyn nr 8 Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. De Cantu Sacro”, s. 39–54.

Hourlier Jacques, Dom, *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes 1985.

Pociej Bohdan, „Sacrum” w muzyce liturgicznej, „Ateneum Kapłańskie” 94(1980), s. 201–214.

Wiśniewski Piotr, *Duchowość chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 2013 nr 1, s. 103–118.

SUMMARY

Gregorian chant as an archetype of the liturgical music of the Roman Catholic Church

The Roman Catholic Church in its teaching makes much of its own liturgical music — the Gregorian chant. The study of Gregorian compositions allows one to obtain parameters that can serve as the criteria for performing, composing and classifying of the contemporary liturgical composition: the literary text of the Bible, the functionality of the liturgical-musical form, the linear character of the internal progress of the melody, its own rhythm and melody symbiosis, church-style performance, the performing milieu, the sacred and the liturgical as well as the spirit of the prayer.

Translated by Mariusz Białkowski