

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

Sacrum i profanum

Pytanie o to, jaka powinna być muzyka liturgiczna, jest tak naprawdę pytaniem o koncepcję samej liturgii świętej. Wydaje się, że w ciągu wieków bardzo różne dawano odpowiedzi na to fundamentalne pytanie, tworząc bardzo różną muzykę liturgiczną. Zasadniczo jednak ścierały się ze sobą koncepcje teo- i antropocentryczne. O ile te pierwsze chronią przed zgubnym pomieszaniem sacrum i profanum, to te drugie, sławiąc człowieka – umiłowane dzieło Boże, powodują niebezpieczeństwo popadnięcia w samouwielbienie.

POCHYLAJĄC SIĘ NAD PROBLEMATYKĄ stanu dzisiejszej muzyki sakralnej, nie da się nie zauważyć potężnego rozdźwięku panującego w tej dziedzinie sztuki, polegającego na rozejściu się dróg sztuki użytkowej (tej naprawdę używanej w liturgii), która właściwie zatraciła cechy sztuki, jest ona raczej produktem marnego rzemiosła muzycznego, schlebającą najniższym gustom, oraz sztuki elitarnej, która z kolei zatraciła cechy użytkowości, najczęściej bowiem nie nadaje się ona do użytku liturgicznego (czy to ze względu na przesrost formy nad treścią — jak to ma miejsce w przypadku wspaniałego skądinąd kompozytora Arvo Pärta, czy też z powodu zatracenia kontaktu ze zwykłym odbiorcą, który często muzyki współczesnej po prostu nie rozumie), a jedynie do wykonywania w salach koncertowych.

Co do tego drugiego przypadku, to początków tego stanu rzeczy dopatrywać się można w romantyzmie, który przeniósł na stałe dzieła sakralne do sal koncertowych, a z czasem dopuścił taką niezależność artysty, która pozwalała mu np. do woli zmieniać tekst liturgiczny (także w częściach stałych mszy), zależnie od własnej wizji artystycznej, co oczywiście wykluczało przydatność jego dzieła jako oprawy liturgii.

Dzisiejszą muzykę liturgiczną trapi, obok zagubienia sacrum, także tragiczne obniżenie poziomu artystycznego. W historii zachodniej muzyki liturgicznej to o tyle szczególny przypadek, że w dawnych czasach nawet jeśli tworzona wówczas muzyka była nie najwyższych lotów, to sytuację zawsze ratował chorał gregoriański, który był nieodzownym elementem każdej liturgii. Dzisiaj, mimo oczywistej sprzeczności z zaleceniami Soboru Watykańskiego II oraz nawoływania Benedykta XVI do powrotu do melodii chorałowych, nadal chorał gregoriański można usłyszeć tylko w nielicznych kościołach.

Nie można jednak powiedzieć, że upadek muzyki liturgicznej jest udziałem tylko naszych czasów, pomieszanie sacrum i profanum było przypadłością bardzo często spotykaną i to również w przypadku muzyki będącej prawdziwym arcydziełem z punktu widzenia artystycznego.

Przyglądając się historii zachodniej muzyki sakralnej, można dopatrzeć się wielu okresów takiego wdarcia się świeckich, miejscami nawet nieprzyzwoitych elementów rzemiosła kompozytorskiego, jak chociażby okres *Ars nova*, kiedy to narodziła się sztuka komponowania motetów polegająca m.in. na łączeniu kilku głosów, z których każdemu powierza się inny tekst, czasem każdy w innym języku, z których najwyższy jest całkiem świeckim erotykiem.

Szczególnym przypadkiem muzyki liturgicznej jest ta, pochodząca z epoki zwanej *Ars subtilior*. Zabytki pochodzące z tego okresu wywodzą się w prostej linii z dekadencjonalnej muzyki okresu niewoli awiniońskiej. Dwór papieski w Awinionie skupiał wokół siebie grono artystów i erudytów, wśród których panowała szczególna atmosfera, podsycana modnym wówczas nałogiem palenia opium. Tworzono zatem muzykę niezwykłą, oniryczną, lekko zblazowaną. Najślynniejszym przedstawicielem tego prądu był Solage, który do historii przeszedł dzięki swojemu słynnemu utworowi poświęconemu właśnie paleniu opium — *Fumeux fume par fume*.

Ars subtilior to sztuka przeestetyzowana, prawdziwy owoc epoki jesieni średniowiecza. Okres jej powstawania przypada na koniec XIV wieku, a więc czas Wielkiej Schizmy Zachodniej, czyli głębokiego kryzysu zarówno politycznego, jak i duchowego Kościoła katolickiego. Można zatem powiedzieć, że jest ona zapisem stanu ducha ówczesnych elit, które zajęte były, obok zaangażowania w konflikty religijno-polityczne, dyskusjami na temat sztuki, niezwykle zresztą wysublimowanej. Zwłaszcza muzyka przedstawia wyjątkowo wysoki poziom trudności. Wyszukana, niezwykle skomplikowana rytmika, które dodatkowo czyniły tę muzykę kunsztowną, ale zarazem odrealnioną, niemalże baśniową w odbiorze. Tak wysublimowana sztuka była skierowana głównie do tych, którzy mogli ją właściwie docenić i zrozumieć prawidła, którymi się rządziła. Nawet sam zapis nutowy był dziełem sztuki, popularne w tym okresie było kolorowanie nut, oraz układanie zapisu nutowego w jakiś wzór, np. serduszko.

Szczególne miejsce zajmuje zaś muzyka sakralna tego okresu, która nie wykształciwszy własnego języka, używa wszystkich świeckich środków wyrazu, co więcej,

kompozytorzy tego prądu zupełnie jawnie przekształcali świeckie formy muzyczne na części mszalne. Praktyka ta nosiła nazwę *travestimento spiritualis*, przebranie duchowe. Kompozytor przerabiał istniejące (własne i cudze) świeckie utwory, takie jak caccie, madrygały czy ballaty, dopisując nowe głosy, czy trawestując świeckie pieśni, dostosowywał melodię do tekstu liturgicznego. Stąd niespotykany charakter tych utworów, które mimo przeznaczenia do użytku liturgicznego, zupełnie nie nabierały sakralnego charakteru. Słuchając ich dzisiaj, bez przeszkód możemy rozpoznać ich fantastyczny, bajkowy, a nawet często erotyczny charakter, znany nam ze świeckich utworów tego okresu.

Ta manierystyczna muzyka może powiedzieć nam wiele o stanie ducha w tym czasie i o ogólnej kondycji ówczesnego Kościoła, który zasłynął uwikłaniem w dočasne spory i wyjątkowo często spotykaną wśród duchownych rozwiązłością.

Podobnie dzisiejsza muzyka liturgiczna wiele mówi o kondycji współczesnego Kościoła. Nie wymaga zresztą wielkiego daru obserwacji zauważenie faktu, że dzisiaj prężnie działające ośrodki duszpasterskie bardzo dbają o oprawę muzyczną liturgii i odwrotnie, starannie przygotowana oprawa muzyczna przyciąga wiernych.

Tę zależność pomiędzy kondycją duchową i muzyką liturgiczną można wyrazić również następująco: muzyka jest zapisem stanu ducha, ale też na ten stan realnie oddziałuje.

Wracając do *Ars subtilior*, należy się również zastanowić nad tym, jaki wpływ na wiernych ona miała. Czy budowała cnotę pobożności, czy skłaniała człowieka do kontemplacji tajemnic Bożych, czy ogarniała wszystkie władze ludzkie i skierowywała je na Pana Boga, czy godnie służyła jako oprawa Najświętszej Ofiary? Te pytania stanowią kryterium, które mówi o tym, czy dana muzyka jest muzyką sakralną.

Można odnieść wrażenie, że ten manierystyczny okres miał jednak z punktu widzenia liturgicznego dość destrukcyjne działanie, właśnie przez wprowadzenie licznych elementów profanum do liturgii. Odejście i porzucenie melodyki chorałowej, wręcz naigrywanie się z samej idei kultu dla świętych melodii gregoriańskich i zastąpienie ich melodiami wziętymi z innych utworów, taka muzyka na temat muzyki. Poza tym sam charakter tej muzyki, która miała raczej wprawiać w oczarowanie, wręcz omdlenie, często był bardzo sprzeczny z tym, czym jest liturgia święta. Wreszcie używanie ściśle świeckich form wyrazu, rodem z dworskich utworów muzycznych, skupienie się na udziwnieniu i zadziwieniu słuchacza bogactwem i wysublimowaniem formy. Wszystko to sprawia, że słuchacz może doznawać podczas odbioru tej muzyki rozmaitych uniesień estetycznych, żadne z nich jednak nie mają wiele wspólnego z sacrum.

Muzyka ta sprawia wrażenie owocu poszukiwań granic ludzkich możliwości twórczych, pięknych, jednakże jakoś dziwnie skierowanych nie na chwałę Bożą, lecz ludzką.

Mówi się o sztuce chrześcijańskiej, że fakt Wcielenia spowodował, iż sztuka sakralna mogła przyjąć oblicze prawdziwie ludzkie, stąd cała nowożytność (zwłaszcza

w sztuce Zachodu) przyzwyczała nas do spoglądania na wizerunki Pana Jezusa w ludzkich, odartych z majestatu i blasku sacrum postaciach, a Jego Matkę jako zwykłą karmiącą piersią kobietę. Jednak wzrok wierzącego nauczył się widzieć w tych obrazach Tych, którym faktycznie oddaje on cześć.

Czy podobnie można mówić o muzyce? Z racji wyjątkowej pozycji muzyki, jako tej, która wpływa na człowieka i jego postawy, zwłaszcza podczas liturgii, tego typu muzyka liturgiczna prowokuje raczej pytanie: czy nie jest czasem tak, że muzyka świętująca samą siebie, jest pomnikiem kultu człowieka dla niego samego?

W świetle tego wszystkiego staje się jasne, dlaczego półtora wieku później Kościół ustami ojców Soboru Trydenckiego postanowił zaingerować w praktykę kompozytorską muzyki liturgicznej i jako ideał muzyki prawdziwie sakralnej, spełniającej wszelkie kryteria sakralności, uznał twórczość Palestriny. Krok ten, dla wielu dyktatorski, nie do pomyślenia dla dzisiejszego wolnego stanu artystów, miał na celu oczyszczenie i ocalenie sfery sacrum.