

# Grać Straussa jak w Wiedniu, śpiewać chorał jak w Rzymie

Bartosz Izbicki

**P**od koniec XIX wieku na łamach Kuriera Warszawskiego zamieszczono następującą notatkę:

Jeden z książąt niemieckich za bytności swojej w Rzymie miał sposobność usłyszenia kompozycji Palestryny, wykonanej przez kapelę sykstyńską. Zachwycony uprosił papieża o odpis partytury, który mu przesłano do kraju. Jakież jednak było zdziwienie księcia, gdy to, co u siebie usłyszał, niczem nie przypominało kompozycji, o którą chodziło. Zawiadomił więc Ojca św., iż zapewne przez pomyłkę odebrał inną partyturę. Papież wezwał do siebie Mustafę<sup>1</sup> i oto pokazało się, że partytura była ta sama, wykonać jej tylko nie umiano jak się należy. Kapelmistrz papieżki zażądał więc, aby do Rzymu zjechał dyrygent orkiestry książęcej i na miejscu nauczył się pojmować Palestrynę.

Stało się wedle woli Mustafy i muzyk niemiecki, powróciwszy z Włoch, łacno przekonał księcia, iż źródłem rzekomej pomyłki było poprostu niezrozumienie ducha kompozycji.

Pokazuje się z tego, iż w Rzymie tylko i jedynie pod batutą Mustafy rzetelnego usłyszeć można Palestrynę<sup>2</sup>.

Powyższa anegdota<sup>3</sup> obrazuje pewną prawdę, często dziś lekceważoną, iż notacja nie przekazuje wszystkich informacji koniecznych do prawidłowego wykonania dzieła muzycznego. Według autora notatki potrzebne jest jeszcze „zrozumienie ducha kompozycji”. Warto się nad tym zagadnieniem pochylić.

<sup>1</sup> Domenico Mustafa (1829-1912) – śpiewak (sopranista), kompozytor i dyrygent. W latach 1860-1902 kapelmistrz papieski, czyli dyrygent chóru Kaplicy Sykstyńskiej.  
<sup>2</sup> „Kurier Warszawski” nr 103, [cyt. za:] „Muzyka Kościelna”, r. XI, nr 5. Poznań 1891, 38-39. (pisownia oryginalna).

<sup>3</sup> Cytowana notatka jest najprawdopodobniej echem prawdziwej historii. Cesarz Leopold I (1640-1705) poprosił papieża o kopię słynnego dzieła G. Allegriego *Miserere* i zaszło nieporozumienie podobne, jak opisane w notatce prasowej [za:] B. Byram-Wigfield, *Miserere mei, Deus. Gregorio Allegri. A Quest for the Holy Grail?*, 1998, s. 16.

<sup>4</sup> N. Harnoncourt  
(ur. 1929) – austriacki  
wieloncelista, dyrygent  
i muzykolog, profesor  
Mozarteum w Salzburgu,  
pionier wykonawstwa  
muzyki dawnej  
w sposób „historycznie  
poinformowany”.

<sup>5</sup> N. Harnoncourt,  
*Muzyka mową dźwięków*,  
Warszawa 1995, 30.

<sup>6</sup> Tenże, *Dialog muzyczny*,  
Warszawa 1999, 144.

<sup>7</sup> Tamże, 145.

Poruszając w jednym z wykładów problem notacji, Nikolaus Harnoncourt<sup>4</sup> zwraca uwagę, że mimo iż zapis muzyczny od wielu stuleci jest niemal taki sam, to istnieją dwa zasadniczo odmienne sposoby jego pojmowania. Pierwszy polega na tym, że przedmiotem zapisu jest dzieło, a notacja nie oddaje szczegółów odnoszących się do jego odtworzenia. Drugi zaś traktuje wykonanie jako przedmiot zapisu i wówczas notacja staje się zbiorem wskazówek wykonawczych (zgodnie z zasadą: „należy grać tak a tak, a dzieło zaistnieje samo przez się podczas odtwarzania”). Harnoncourt przyjmuje, że co najmniej do końca XVIII wieku muzykę zapisywano zgodnie z pierwszą zasadą, a od XIX stulecia – zgodnie z drugą<sup>5</sup>.

Słuchając dziś utworów Mozarta czy walców Jana Straussa, wydaje się, że ich zapis nie powinien kryć w sobie szczególnych tajemnic, jednak Harnoncourt miał z partyturami tych kompozytorów ciekawe doświadczenia.

W wielu częściach utworów instrumentalnych Mozarta albo w ogóle nie ma oznaczeń artykulacyjnych, albo jest ich bardzo niewiele i tylko w miejscach niezwykłych. Prowadzi to do sytuacji, że w pewnych fragmentach jego dzieł (a konkretnie w miejscach gdzie Mozart zapisał bardzo mało łuków), gdy gra się je na sposób dzisiejszy, czyli „tak jak napisano”, „spada na nas istny deszcz ósemek”. Muzyka staje się mało czytelna, chaotyczna. Jednak dla ówczesnych muzyków, zgodnie z wypracowaną od wielu pokoleń tradycją wykonawczą, było oczywiste, że w artykulacji należy się opierać na powszechnie znanych figurach – i jeżeli w tych samych miejscach potraktujemy zapis tak, jak to było w owym czasie przyjęte, powstaje wyraźny porządek rytmiczny, przez co dzieło staje się czytelne<sup>6</sup>. Wnioskiem z tego jest, iż „granie utworów Mozarta bez artykulacji zniekształca go, zatem interpretacja, która dochowuje wierności nutom, nigdy nie będzie wierna utworowi”<sup>7</sup>.

Podobne obserwacje czyni Harnoncourt, opisując problemy dotyczące wykonawstwa wiedeńskiej muzyki tanecznej XIX wieku:

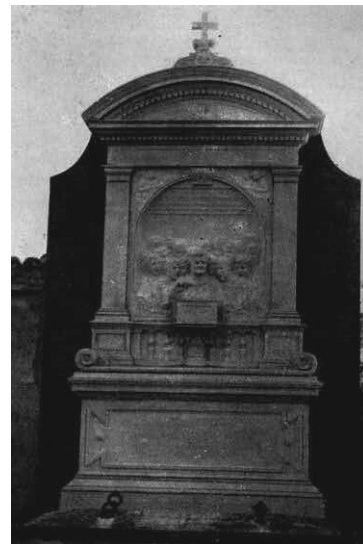
Jan Strauss usiłował zapisać w nutach to, co jego zdaniem było niezbędne siedzącym przed nim muzykom; ci z kolei doskonale wiedzieli, co to jest walc czy polka i jak

należy je grać. Gdyby dać te nuty do zagrania muzykom pozbawionym tej świadomości, nie znającym tych tańców i wiernie odgrywającym tylko to, co jest zapisane, rezultat miałby niewiele wspólnego z walcem czy polką. Tego rodzaju muzyki tanecznej nie da się zapisać dokładnie tak, jak powinna być ona grana (często trzeba jakiś dźwięk zagrać troszkę wcześniej lub później, troszkę dłużej lub krócej, niż to wynika z zapisu itp.). Skoro więc właściwe odczytanie partytur Jana Straussa następuje już takie problemy, mimo iż tradycja wykonywania jego utworów nie została nigdy przerwana, to cóż rzec o dziełach mistrzów dawnych epok. Założmy, że utworów Straussa nie grano przez sto lat i że następnie „odkryto” je na nowo, uznając tę muzykę za interesującą. Lepiej sobie nie wyobrażać, jak by to brzmiało!<sup>8</sup>

Powyższe przykłady ukazują, że znajomość tradycji wykonawczej pozwala najlepiej „zrozumieć ducha kompozycji”. To właśnie dzięki poznaniu tradycji wykonawczej chóru Kaplicy Sykstyńskiej niemiecki kapelmistrz mógł po powrocie z Rzymu zaprezentować swojemu księciu Palestrinę, który nareszcie brzmiał „jak Palestrina”.

W XIX wieku śpiewacy Sykstyny wciąż używali, ustawionych na centralnie umieszczonym pulpicie, partytur dawnych mistrzów zapisanych w notacji menzuralnej. Różni się ona znacznie od współczesnej m.in. w sposobie zapisu rytmu – używane były głównie „białe nuty” oznaczające dziś długie wartości rytmiczne, które w wykonaniu są o wiele krótsze, niż ich współczesne odpowiedniki<sup>9</sup>. Jednak dla kantorów papieskich, mimo iż kształconych i na co dzień śpiewających z zapisu współczesnego, nie stanowiło to problemu – śpiewali bowiem stale niemal ten sam repertuar, a nowicjusze uczyli się od starszych „ze słuchu”. Tak do dziś wygląda nauka swojej partii w wielu chórach amatorskich, a znajomość czytania nut jest pomocna, lecz nie niezbędna, by stać się wartościowym chórzystą.

O komplementarnej roli zapisu wobec najlepszej „nauczycielki” śpiewu, którą była żywa praktyka liturgiczna<sup>10</sup>, świadczą również przypadki tzw. kodeksów bliźniaczych, czyli dwóch lub trzech



Nagrobek Domenico Mustafy w Montefalco – kapelmistrz i otaczający go chórzysty

<sup>8</sup> Tenże, *Muzyka* [...], 32.

<sup>9</sup> Do dziś przypomina to nazwa wartości równej dwóm całym nutom – brevis (łac. krótka).

<sup>10</sup> J. Kubieniec, *Czy zakonnicy w średniowieczu śpiewali z ksiąg muzycznych?*, „Orfeo”, nr 1-4, r. 2001, 2.

ksiąg chorałowych przeznaczonych dla śpiewających równocześnie zespołów, czy raczej części jednego zespołu, rozmieszczonych w różnych, często oddalonych od siebie, miejscach chóru kościoła. W tych „bliźniaczych” księgach zauważono wiele drobnych odmian melodycznych, które w żaden sposób nie mogły ze sobą współbrzmieć. Mimo użytkowania kodeksów różnice te nigdy nie zostały usunięte, co wskazuje na fakt, że wykonawcy korzystali z zapisu, nie troszcząc się o jego szczegółową zgodność ze znaną im z tradycji ustnej wersją śpiewu<sup>11</sup>.

Zapis chorału na liniach był dziedzicem wczesnośredniowiecznych notacji *in campo aperto*, jednak nie oddawał całego bogactwa zawartych w nich niuansów (np. zanikły takie neumy jak: *quilisma*, *salicus*, *gutturalis* itp.). Muzykolodzy odnaleźli sporo źródeł, nawet dość wczesnych<sup>12</sup>, które starają się oddać w notacji chorałowej na liniach – już to wartości rytmiczne, już to chromatyzmy, a w późniejszych czasach elementy ornamentacji, a nawet różne wskazówki dotyczące dynamiki i tempa – jednak zabiegi te nigdy nie stały się obowiązującą praktyką. Zapis chorału pozostał w zasadzie zapisem melodii. Sposób wykonania tej melodii był już sprawą tradycji konkretnego miejsca – klasztoru, parafii, chóru, szkoły śpiewu. Lokalne tradycje chorału nie były identyczne, lecz różnice dotyczyły szczegółów, co wynikało, jak zauważył Józef Sikorski w 1859 roku, z „natury tradycji, która rzeczy główne zachowuje wiernie, podrzędne przemienia”<sup>13</sup>. Stąd ogólny obraz śpiewu chorałowego był wszędzie podobny i każdy mógł „zrozumieć jego ducha” ucząc się go podczas liturgicznego *continuum*.

Przykładem takiej tradycji był chorał wykonywany przez chór Kaplicy Sykstyńskiej w XVIII i XIX wieku. Oto fragment podręcznika chorału *Les vrais principes du chant gregorien* z 1845 roku, autorstwa N. A. Janssena, profesora śpiewu seminarium w Malines (Mechelen)<sup>14</sup>:

Zamieszczamy poniżej hymn *Pange lingua*, ale wykonywany w inny sposób, w Rzymie, w kaplicy Sykstyńskiej w Wielki Piątek. Śpiewa się go w tempie allegro, by wyrazić w ten sposób triumf krzyża, ale bez ścisłego metrum<sup>15</sup>. Mimo to, z wartości jakie nadaje się dźwiękom, appoggiaturom, trylom, itd. powstaje wyrazisty rytm. Nie jest

<sup>11</sup> P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, 17.

<sup>12</sup> Np.: John Bergsagel, *Some early examples of rhythmic notation in plainchant sources*, [w:] *Il canto fratto. L'Altro gregoriano*, red. M. Gozzi, F. Luisi, Rzym 2005.

<sup>13</sup> J. Sikorski, *Muzyka kościelna choralna i figuralna używana przy obrządkach kościoła Rzymsko-katolickiego*, wyd. R. Zientarski, [w:] „Ruch muzyczny”, r. 1859, 22.

<sup>14</sup> Przykład muzyczny pochodzi z dzieła ks. Jana Baptysty Martiniego z 1775 roku *Dubbio sopra il saggio di contrapunto*.

<sup>15</sup> Oryg. sans mesure.

możliwe przedstawienie oczom czytelników tego hymnu w taki sposób, w jaki wykonuje się go według tradycji. Poniższy zapis daje wszakże pewne o tym wyobrażenie (znak „+” oznacza appoggiaturę, „tr” oznacza tryl, a „w” pół-tryl):<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Tłum. J. Kubieniec



Kolejne świadectwo o praktyce wykonawczej chóru papieskiego zachowało się w traktacie Giuseppe Bainiego<sup>17</sup> napisanym w roku 1806<sup>18</sup>. Oprócz sztuki dodawania głosów do chorału, autor opisuje różne sposoby zdobienia melodii podczas śpiewu lekcji, lamentacji i intonowania. Oto kilka przykładów:

<sup>17</sup> Giuseppe Baini (1775-1844) – kapłan, śpiewak (bas), kompozytor, dyrygent, krytyk muzyczny. Przełożony chóru Kaplicy Sykstyńskiej w latach 1814-1844.

<sup>18</sup> G. Baini, *Regole circa il modo di cantare secondo lo stile osservato dai capellani cantori della Capella Pontificia*, [w:] A. de la Fage, *Essais de diphterographie musicale*, Paryż 1864, 428-469.

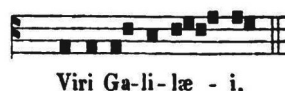
zapis:

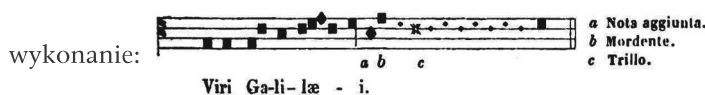


wykonanie:



zapis:





Uczeń Bainiego – francuski ksiądz Adrien de la Fage, w podręczniku chorału z 1855 roku napisał:

Nie będziemy się w tym miejscu zatrzymywać przy problemie wprowadzania do chorału pewnych nut-pasoży-tów. Nie będziemy też rozpatrywać szerzej formuł tego rodzaju, które stosuje się w wielu przypadkach w kapeli papieskiej. Są to stare tradycje i istnieją powody by je tam zachowywać. [...] Stosuje się je zresztą tylko w tych od-cinkach nabożeństw, które są śpiewane przez pojedyncze głosy, nigdy zaś nie używa się ich w chórze<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A. de la Fage, *Cours complet de plain-chant*, Paryż 1855, 152 (tłum. J. Kubieniec).

Powyższe przykłady są dowodem, że choć w zapisie chorału obok rytmu i chromatyizmu nie uwzględniano również ornamen-tacji, nie znaczy to, że jej całkiem nie używano. Jak stara była to praktyka, trudno dziś ocenić. Warto jednak przytoczyć opinię angielskiego badacza Bena Byrama-Wigfielda na temat ornamen-tacji w słynnej kompozycji *Miserere mei, Deus* Gregoria Allegrie-go. Uważa on, iż tradycja zdobienia była starsza niż sam utwór, a twórca tak komponował swoje dzieło, aby pasowało ono do standardowych formuł ozdobnych (*abbellimenti*) wykonywanych przez śpiewaków „z żywej tradycji”, czyli z pamięci. W *Miserere* Allegriemu udało się ukazać owe „muzyczne kombinacje” w ich najbardziej ekstrawaganckiej formie<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> B. Byram-Wigfield, dz. cyt., 17.



Edycja Le Coffre'a z 1855 roku

Z całą pewnością nikt współcześnie, mając przed oczyma taki zapis chorału, nie wykonałby go jak papiescy śpiewacy z XIX wieku. Dominującym problemem obok rytmu jest kwestia ornamentacji – elementu będącego domeną tradycji ustnej, nie zaś zapisu. Również kompozytorzy przed rokiem 1800 zwykle nie zapisywali ozdobników, wróćmy więc na moment do spostrzeżeń Harnoncourta:

Leopold Mozart pisze w swej *Szkole skrzypcowej*, opublikowanej w roku 1756, że przednutki stosuje się po to, by śpiew, pieśń uczynić interesującymi i zabarwić dysonansami. Twierdzi, że żaden wieśniak nie zaśpiewałby ludowej piosenki bez przednutek i jako przykład podaje pewną melodię z przednutkami, „jakie zaśpiewałby każdy chłop”. Pokazywałem ją paru wykształconym muzykom zawodowym, którzy nie pochodzili ze wsi – i żaden z nich nie dodał do niej tych przednutek. Można by więc z tego wynioskować, że wieśniak czasów Mozarta był bardziej muzyczny niż muzyk dzisiejszy albo przynajmniej, że sprawy wówczas oczywiste, dzisiaj takimi być nie muszą<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka* [...], 158.

Ma rację Harnoncourt, pisząc, że sprawa ornamentacji w muzyce nie jest dziś oczywista, a chorału dotyczy to w szczególności. Dodawanie jakichkolwiek ozdobników jest uważane za dziwactwo i odejście od „oryginału”, co więcej, większość muzykologów opowiada się przeciwko interpretowaniu nawet tzw. „neum ozdobnych” (takich jak różne formy *pressus* i inne neumy zawierające *quilismę* i *oriscus*) jako jakiegokolwiek formy ozdobników.

Peter Jeffery wskazał na następujące zjawiska muzyczne charakteryzujące przekaz ustny śpiewu liturgicznego, co do których wszyscy badacze są zgodni: użycie standardowych formuł melodycznych, obecność w repertuarze „melodii-typów”, tropowanie (podkładanie dodatkowych sylab), melizm, ornamentowanie melodii i „improwowaną polifonię”, a więc dodawanie do melodii dodatkowych głosów. Zauważył, że niewłaściwym byłoby traktowanie ich jako „procesów”, co sugerowałoby, że są one powodowane naturalnymi siłami, z kolei pojmowanie ich jako „strategii” oznaczałoby, że są w pełni kontrolowane przez czło-

<sup>22</sup> P. Jeffery, *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of gregorian Chant*, Chicago 1992, 87.

wieka, dlatego użył terminu „możliwe środki przekazu ustnego”<sup>22</sup>. O ornamentacji w ustnej tradycji śpiewu sakralnego Jeffery pisze:

W wyłaniającej się z zapisów muzycznych historii śpiewu bizantyjskiego występuje zjawisko wzbogacania melodii ornamentami. Począwszy od IX wieku wyraźnie prowadziło to do wykształcenia się stylu kalofonicznego charakterystycznego dla wieków XIV i XV. Melodie śpiewu neo- lub metabizantyjskiego, które są wykonywane przez prawosławnych Greków dziś, czasem zdają się być mocno ornamentowanymi wersjami prostszych melodii zachowanych w średniowiecznych rękopisach. Jednak greccy muzycy kościelni kategorycznie odrzucają transkrypcje ze średniowiecznej notacji wykonane przez zachodnich badaczy, twierdząc, że niezapisana praktyka wykonawcza, polegająca na ornamentowaniu na współczesny sposób, była zawsze częścią tradycji. Niewątpliwie pogląd ten znajduje pewne potwierdzenie we współczesnej greckiej muzyce ludowej, w której tradycyjny szkielet melodii (*skeletos*), nigdy nie występuje jako taki, ale zawsze w rozwiniętej, ornamentowanej formie, która wyróżnia każde wykonanie i jego szeroko pojęty kontekst.

Podobny proces miał miejsce również na Zachodzie. W późnym średniowieczu, w pewnych ośrodkach, chorał gregoriański był wykonywany w sposób bardzo odległy od naszego dzisiejszego wyobrażenia o nim. Otóż melodia była śpiewana bardzo powoli i jednocześnie była bardzo mocno ozdobiana. Taka praktyka została udokumentowana w katedrze w Toledo od co najmniej 1448 roku do 1851, gdzie była nazywana śpiewem eugeniańskim (*Cantus Eugenianus*) na cześć biskupa toledańskiego z VII wieku. Podobna praktyka we francuskich katedrach, zwana *machicotage*, jest udokumentowana od roku 1391 do co najmniej XVIII wieku. Średniowieczne melodie, które przetrwały w Dalmacji, są również czasami mocno ornamentowane. Inny interesujący przypadek prawdopodobnie tego samego procesu można zaobserwować w hiszpańskich



pieśniach śpiewanych podczas *Misterium z Elche*, tradycyjnej ceremonii uważanej za ostatni zachowany średniowieczny dramat liturgiczny. Również w niektórych bardzo konserwatywnych wspólnotach protestanckich występuje praktyka śpiewania tradycyjnych melodii hymnów w manierze wysoce ornamentowanej, którą nazywają oni „starym sposobem śpiewania”. Zjawisko stopniowego wzbogacania melodii ornamentami miało zapewne miejsce w śpiewach pewnego odłamu japońskich buddystów, co możemy obserwować od najwcześniejszych rękopisów (datowanych na rok 1238), które pokazują jedynie to, co jawić się może jako „melodia-szkielet”, do melizmatycznych melodii zanotowanych w źródłach XV-wiecznych i śpiewanych do dnia dzisiejszego.

Tego typu praktykę zdobnictwa, rozumianą jako sposób zachowania czy przekazywania tradycyjnej melodii przez otaczanie jej ornamentami, można przyrównać do rzadkiego klejnotu przechowanego w kunsztownej, lecz młodszej oprawie lub starożytnego tekstu otoczonego *glossami*. Warto podkreślić, że co najmniej w kilku z tych tradycji lud rozpoznaje różnicę pomiędzy ornamentalną praktyką wykonawczą, a „prostym” wykonaniem „prawdziwej” melodii, np. śpiew eugeniański był odróżniany od śpiewu gregoriańskiego, czy – u wspomnianych wyżej protestantów – „stary sposób śpiewu” od „zwykłego sposobu”. Uzasadnia to uznanie takich praktyk za powszechne i ważne sposoby ustnego przekazu lub zachowywania starożytnych melodii.<sup>23</sup>

Powyższy fragment pozwala spojrzeć na utarte schematy z nowej perspektywy. Zwykle uważa się ornamentację za element wtórny, destrukcyjny dla prostoty melodii, jak również prowadzący (przez przerost elementu popisowego) do deformacji całego dzieła. Peter Jeffery uznaje ornamentowanie za zjawisko służące zachowaniu melodii, by przekazać ją następnym pokoleniom<sup>24</sup>. Tego typu podejście było obce benedyktynom z Solesmes – XIX-wiecznym inicjatorom reformy chorału w oparciu o najstarsze źródła. Dom

<sup>23</sup> P. Jeffery, dz. cyt., 110-111.

<sup>24</sup> Należy podkreślić, że zaprezentowane w tym artykule przykłady, a także inne świadectwa, udowadniają, że chór Kaplicy Sykstyńskiej nie śpiewał chorału w wersji medycejskiej. Być może były to warianty melodyczne sięgające czasów budowy Kaplicy Sykstyńskiej.

<sup>25</sup> Cyt. za R. Bernagiewicz, *Wokół wydania krytycznego Graduale Romanum*, [w:] *Additamenta Musicologica Lublinensia*, Lublin 2008, 36.

<sup>26</sup> Tamże, 47.

<sup>27</sup> Według relacji Dom

J. Claire'ego, ich autor

Dom Mocquereau wcale

o to nie zabiegał. [za:]

R. Bernagiewicz, dz. cyt., 46.

<sup>28</sup> Jako rzekomego autora

Edycji Medycejskiej.

<sup>29</sup> Edycja Medycejska

– wydanie chorału

gregoriańskiego

przygotowane po Soborze

Trydenckim (autorami

byli m. in. F. Anerio

i F. Suriano), w którym

dokonano znaczących

ingerencji w melodie

chorałowe, kierując

się renesansowymi

założeńiami estetycznymi

i filologicznymi. Obecnie

przez większość badaczy

jest uważane za mało

wartościowe (przyp. red.).

Mocquereau we wstępie do serii *Paléographie musicale* pisał, że rękopisy „same w sobie zawierają wszystko to, co chcielibyśmy wiedzieć o wersji, modalności, rytmie i notacji melodii gregoriańskich. [...] Przekazują one za pośrednictwem pisma to, o czym (starożytni) mistrzowie nauczali i co wykonywali, a zatem dla tych, którzy potrafią czytać i rozumieć taką notację, stanowią najdoskonalszy obraz kantyleny liturgicznej”<sup>25</sup>. Zastana tradycja wykonawcza chorału (a właściwie tradycje wykonawcze) została *a priori* uznana za wypaczoną, a jednym z zadań reformy była jej gruntowna odnowa. Ta „odnowa” polegała jednak na wprowadzeniu zupełnie nowej tradycji wykonawczej.

Problemy wynikające z aplikacji zasad teorii rytmu do „realnego chorału gregoriańskiego” miały ukazać się z całą ostrością w codziennej praktyce wykonawczej, a poligonem doświadczalnym miał być chór solesmeński.<sup>26</sup>

Traktowanie zapisu muzycznego (nawet tego starożytnego) jako jedyne normatywnego wyznacznika muzyki można przyrównać do zastosowania zasady *sola scriptura* w interpretacji Pisma Świętego. Do czego takie podejście prowadzi, przekonał się kapelmistrz niemieckiego księcia: Palestrina zupełnie nie brzmiał jak Palestrina.

Patrząc wstecz na reformę chorału gregoriańskiego zapoczątkowaną w Solesmes widać wyraźnie, że podjęto ją i przeprowadzono w oparciu o zapis muzyczny. Jednak powołana przez św. Piusa X komisja, dając Kościołowi w Edycji Watykańskiej odrestaurowane, autentyczne (na ile wówczas było możliwym) melodie, początkowo nie wprowadziła w niej solesmeńskich znaków interpretacyjnych<sup>27</sup>. Być może zamysłem Stolicy Apostolskiej było, aby sposób wykonania tych melodii w jakimś stopniu zależał od tradycji miejsca, co jednak w praktyce okazało się skomplikowane.

Historia chorału w XIX wieku była burzliwa, a „reformatorzy” i „tradycjonaści” nie przebiegali w środkach. Na szali położono autorytet Palestriny<sup>28</sup>, autorytet benedyktynów, a nawet autorytet Stolicy Apostolskiej. Święta Kongregacja Obrzędów w 1871 roku aprobowwała i uznała Edycję Medycejską<sup>29</sup> za autentyczną i zale-

caną, co było w następnych latach kilkakrotnie potwierdzane wbrew opiniom francuskich badaczy chorału (głównie benedyktynów). W brewe *Romanorum Pontificum sollicitudo*, po kongresie w Arezzo w 1882 roku, udzielono nagany „wielu czcicielom muzyki kościelnej, którzy przekroczywszy granice badań, porwani zbyt uciążliwym umiłowaniem starożytności, zdają się lekceważyć polecenia Stolicy Apostolskiej”, co jednak nie spowodowało zaprzestania pracy przez solesmeńczyków, przekonanych o słuszności swojej sprawy. W roku 1894, gdy już niemal cały „świat gregoriański” przekonany był o słuszności odnowy solesmeńskiej, chorał neo-medycejski zyskał ostatecznie status śpiewu obowiązującego<sup>30</sup>. Jednak po niecałej dekadzie papież Pius X w motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* wezwał do zreformowania ksiąg liturgicznych, a tym samym dotychczasowy *cantus legitimus* okazał się „fałszywym chorałem”. Wszystko to nie było bez znaczenia dla tradycji śpiewu kościelnego i tak osłabionej przez różne czynniki zewnętrzne (redukcja uposażeń duchowieństwa, kasaty klasztorów – tradycyjnych miejsc śpiewu całodobowego oficjum), a także destrukcyjny wpływ nowego, porewolucyjnego, modelu kształcenia muzycznego (konserwatoria).

24 maja 1900 roku z okazji kanonizacji św. Rity i św. Jana Baptisty de la Salle chór Kaplicy Sykstyńskiej śpiewał pod kierunkiem Domenica Mustafy, który starał się ów występ uczynić tak „tradycyjnym, jak to tylko możliwe”<sup>31</sup>. Było to ostatnie udokumentowane wykonanie chorału „po staremu”, czyli z harmonizacją na sposób *falsobordone* i najprawdopodobniej z użyciem charakterystycznej dla śpiewaków papieskich ornamentacji. O tym, jak mógł ten śpiew brzmieć, może świadczyć nieco wcześniejsza relacja Dom Mocquereau:

Głosy śpiewaków są wspaniałe, a muzyka [polifoniczna] wykonywana z wielką perfekcją, jednak chorał jest „wbijany jak młotkiem”, z ciężkim rytmem i wykrzyczany. Trudno uwierzyć, że to ci sami artyści.<sup>32</sup>

Oslabiona i ośmieszona tradycja wykonawcza chorału nie wytrzymała konkurencji w postaci śpiewu szkoły solesmeńskiej i Edycja Watykańska niemal wszędzie została wprowadzona właśnie

<sup>30</sup> R. Bernagiewicz, dz. cyt., 36.

<sup>31</sup> N. Clapton, *Moreschi. The Last Castrato*, Londyn 2004, 113.

<sup>32</sup> P. Combe, *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*, Waszyngton 2003, 128.



Liber Usualis,  
czyli Edycja Watykańska  
z solesmeńskimi  
znakami  
interpretacyjnymi

zgodnie z jej założeniami. Jednak stworzenie nowej tradycji okazało się nietrwałe. Sobór Watykański II wprawdzie uznał „śpiew gregoriański za własny śpiew Kościoła rzymskokatolickiego”, ale szerokie wprowadzenie do liturgii języków narodowych wyparło z niej łacińskie śpiewy. Nowa tradycja chorału nie zakorzeniła się na tyle, by stać się własnym śpiewem ludu katolickiego i pozostała czymś ekskluzywnym.

Dziś przeobraziła się i szkoła solesmeńska. Trwają prace nad przygotowaniem edycji z jeszcze bardziej autentycznym śpiewem gregoriańskim (*editio magis critica*) i, jak zwykle, podstawą ich przygotowania są najstarsze zapisy muzyczne. Ewoluuje też sposób wykonania chorału – ostatnie wydawnictwa przygotowane w Solesmes nie zawierają ictusów i kropek! Teorie ekwalistyczne<sup>33</sup> dawno powędrowały do lamusa, a ich miejsce zajęły ich modyfikacje. Mnożą się też różne eksperymenty – próby implantowania do śpiewu chorałowego przeróżnych „żywych tradycji”, czy aplikowania zasad kolejnych traktatów – „na nowo odczytanych”. Wydaje się wręcz, że owe eksperymenty dają obraz tej muzyki bardziej przekonujący niż wykonania „zgodne z zapisem” lub zaśpiewane według metody solesmeńskiej. Jedno jest niestety pewne – chorał bezpowrotnie stał się domeną obowiązywania zasady *sola scriptura*, ponieważ żadna jego prawdziwa, odziedziczona po świętych ojcach i potwierdzona wiekami trwania, tradycja wykonawcza nie istnieje. To zaś, że „muzyka zachowana za pośrednictwem pisma (*mediante scriptura reservata*) pozostaje dziś najważniejszym, najbardziej autentycznym i zarazem najbardziej „bezpośrednim” świadectwem dawnej sztuki muzycznej”<sup>34</sup>, jest zaiste niepowetowaną stratą. Warto mieć tego świadomość. ■

<sup>33</sup> Ekwalizm – teoria, według której neumy (śpiewane w rytmie swobodnym) są równe pod względem długości; przeciwieństwo menzuralizmu, według którego neumy mają ściśle określone, proporcjonalne wartości rytmiczne (przyp. red.).

<sup>34</sup> E. Witkowska-Zaremba, *Wprowadzenie*, [w:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*, Kraków 1999, 9.