

# Czy śpiew sakralny może być ekspresyjny? Chorał gregoriański w *ars celebrandi*<sup>1</sup>

Dom Hervé Courau

## **Lectio, które każe śpiewać**

**P**oszukiwanie Boga zaprowadziło średniowiecznych mnichów do pewnej kultury Słowa Bożego, lecz aby zgłębić Pismo Święte, a w szczególności Psalmy, *nie wystarczy je wymawiać, konieczna jest muzyka*. Uwagę na to zwraca Ojciec Święty w swoim przemówieniu o kulturze wygłoszonym w odnowionym ostatnio średniowiecznym Kolegium Bernardynów w Paryżu. Następnie, po powołaniu się na śpiew *Gloria* i *Sanctus*, stwierdził że *modlitwy oraz śpiew mnichów powinny odpowiadać wzniosłości i pięknu powierzzonego im Słowa, spełniać wymóg rzeczywistego piękna*<sup>2</sup>.

Śpiew sakralny jest właśnie szczęśliwym owocem owego *smakowania, przemyśliwania (rumination)* przez wieki: to słowo świętego Augustyna zostało później podchwyczone w celu podkreślenia wybornego smaku śpiewu sakralnego. Chorał gregoriański z pokolenia na pokolenie odnawia w ludzkich sercach różne uczucia psalmistów i ewangelii. Tak wczoraj, jak i dziś chorał pozwala zasmakować głębi Słowa Bożego: podziw i szacunek, trwoga oraz powściągliwość przeplatają się w nim z wiarą i nadzieją. Dramatyczna ekspresja jest w nim rzadko teatralna, *ekspresja gregoriańska* zwyczajowo należy do innego porządku. Przeciwnie, otaczający nas dźwiękowy wszechświat coraz bardziej chce nas oderwać od Pascalowskiego znużenia, zarazem potęgując je przez rozmaite frustracje obecne w społeczeństwie konsumpcyjnym. W tej muzycznej kontrkulturze przyszedł Benedykt XVI widział jakiś antykult, wykolejoną ekstazę *à rebours*, upojenie, które pod pozorem uwolnienia alienuje współczesnego człowieka<sup>3</sup>. W przemówieniu skierowanym do świata kultury w Kolegium Bernardynów Papież nazywa to *odejściem do regio dissimilitudinis, krainy, gdzie*

<sup>1</sup> Posynodalna Adhortacja o Eucharystii, *Sacramentum Caritatis*, w której Benedykt XVI przypomina wagę śpiewu sakralnego w *ars celebrandi*. Por. Stéphane Quessad, *Képhas* No 28, Octobre-Décembre 2008, *La Musique Sacrée dans la pensée de Benoît XVI*, p. 80nn.

<sup>2</sup> Benedykt XVI, podróż do Francji, przemówienie w Kolegium Bernardynów, 12 września 2008.

<sup>3</sup> Cardinal Joseph Ratzinger, *L'esprit de la liturgie*, Genève édition Ad Solem 2001, p. 119 s.

<sup>4</sup> Benedykt XVI

w Kolegium Bernardynów,

12 września 2008.

*wszystko jest na opak*. To wyrażenie świętego Bernarda jest surowe, w kontekście źle wykonywanego przez mnichów śpiewu mówi *o upadku oddalającym człowieka od własnej natury, ale tym samym pokazuje, jak poważnie należy traktować tę kwestię*, także w tym, co dotyczy się muzycznego środowiska człowieka współczesnego<sup>4</sup>.

Zagadnienie harmonijnej ekspresji śpiewu nie jest zatem błahe, gdyż winna ona uwolnić duszę od wszelkiego nieumiarkowania (greckie *u r b i j*), przesady, aby pomóc jej wznieść się aż do porządku rzeczywistości niebieskiej. Co prawda, mówienie o *ekspresji* w odniesieniu do śpiewu sakralnego nie brzmi najlepiej w naszych uszach i wydaje się niejednoznaczne: subiektywizm, jaki wtargnął w tę dziedzinę, czyni to pojęcie niestosownym. Bierze się to również z obniżenia poziomu, na którym sytuuje się sztukę. Mniej więcej sto lat temu, w 1896 roku, na słynnej konferencji zorganizowanej w Instytucie Katolickim w Paryżu Dom Mocquereau odpowiedział na ten zarzut. Przyznał – za Platonem – że sztuka jest dla duszy, nie dla zmysłów. *To sztuka*, mówił, *kierując głosem, przenika aż do samej duszy, inspirując ją do umiławania cnoty*. W myśli greckiej *najpiękniejsza melodia to taka, która najdoskonalej wyraża (exprime) dobre cechy duszy*. *Jak sądzono, muzy nauczyły nas harmonii, której poruszenia podobne są do poruszeń naszych dusz, nie po to, by służyła frywolnym przyjemnościom* [potęgowanym przez zmysły i subiektywizm], *ale by* [przeciwnie] *pomóc nam dostosować do niej nieuporządkowane poruszenia naszej duszy... Taki był najwyższy ideał muzyki, jaki stworzyli sobie Grecy*.

Trudno nam się dostosować do tego punktu widzenia. Albowiem od wielu wieków sztuka, a w szczególności muzyka, pragnie raczej naśladować uczucia natury. W ten sposób *ekspresji* grozi popadnięcie w to, co zmysłowe lub wręcz sentymentalne. *Wiele ekspresji*: kiedy mówi się tak o jakimś dziele sztuki, to zwyczajnie rozumie się przez to, że dobrze wyraża uczucie radości lub smutku, trwogi bądź tkliwości. Na tym poziomie sztuka antyczna zawsze wyda się mało ekspresyjna i rozczarowująca, wręcz zbijająca z tropu. Lecz to właśnie skromność tej sztuki, a nawet pustka, jaką narzuca duszy, jest dla tej ostatniej oczyszczająca i daje jej dostęp do tajemnicy, która ją przekracza, otwierając przed nią drogę do prawdziwej ekstazy właściwej liturgii. W niedawnym

artykule o muzyce sakralnej w myśli Benedykta XVI *Musica Sacra* przedstawiona jest jako *charyzma, nowy język Ducha, prawdziwa glosolalia*<sup>5</sup>. Wynosi nas do Boga przez modlitwę, zachęcając duszę do wyzwolenia się z chwilowego poruszenia wrażliwości, *a fortiori* z powszechnej atmosfery pozoru.

### Neumatyka a ekspresja

Trzeba jednak trochę bardziej zagłębić się w szczegóły. Chorał gregoriański dotarł do nas dzięki nieprzerwanej tradycji, zasadniczo ustnej, ale także za sprawą średniowiecznych manuskryptów<sup>6</sup>. Techniczne słownictwo natomiast zostało wymyślone po to, aby oddać neumatyczny zapis manuskryptów. Jest on jednak zaledwie „opakowaniem” momentu modlitwy Kościoła, której opis posiada pewne niejasności. Przywołam tu znany wszystkim muzykologom przykład: *rozdzielenie neumatyczne*. Jest ono ekspresyjne, ale dlatego, że podkreśla daną nutę w syntezie rytmicznej: jej funkcja rytmiczna wyznacza miejsce ustawienia głosu, które hierarchizuje

śpiew kantorów rzymskich został w ten sposób jakby utrwalony, spisany przez kantorów frankijskich. Sam jednak sposób zapisu jest niedoskonały.

W *Nombre Musical* (Desclée 1908, t. I, ss. 11-15) Dom Mocquereau tłumaczy to tak: *Dla muzyków nowożytnych posiadających znakomity system semeiografii może wydać się niezrozumiałe to, że notacja nie jest w stanie klarownie wyznaczyć rytmu swoich melopei, a jeszcze bardziej nieprawdopodobne to, że nie jest nawet zdolna do precyzyjnego zaznaczenia interwałów! Tymczasem to właśnie jest przypadek starodawnych notacji neumatycznych [...]. Trzeba przyznać, że notacja Gwidona z Arezzo [zm. ok. 1050], tak jak notacja akcentowana oraz neumy-punkty, które ją bezpośrednio poprzedzały, była niedoskonała [...]. Obecność mistrza była dla ucznia nieodzowna, zarówno przy śpiewaniu interwałów, jak przy stosowaniu rytmu. Ostatecznie, tradycja ustna była podwójna, tonalna i rytmiczna [s. 14]. Z dobrym mistrzem chóru wszystko szło dobrze; ale przy samych manuskryptach rodziły się wątpliwości [...]. Trzeba wreszcie wyjść z kolein, w których jesteśmy uwięzieni od początków notacji akcentowanej [s. 15].*

Niejednorodność pronuncjacji łaciny liturgicznej, żeby posłużyć się analogicznym przykładem, pokazuje, w jakim stopniu problematyka ta jest delikatna: jeden podręcznik, który wyjaśnia, jak należy wymawiać na przykład dyftong AU albo słowo SANCTUS ze swoim zagęszczeniem spółgłosek, prowadzi do rezultatów odmiennych w krajach germańskich, we Francji i w Rzymie, którego wymowa jest przecież normą oficjalnie obowiązującą. Każdy kontekst językowy i muzyczny musi być respektowany.

Estetyka gregoriańska zatem nigdy nie może być ustalona raz na zawsze, *ne varietur*, gdyż zawsze zależy od danego kontekstu. Niemniej jednak pozostaje jeszcze określenie kilku obiektywnych kryteriów, by uszanowała intencje Kościoła wyrażone przez św. Piusa X i Sobór Watykański II i żeby zasłużyła w ten sposób na godność *modlitwy Kościoła*.

<sup>5</sup> Stéphane Quessard, in Képhas N° 28, Octobre-Décembre 2008, *La Musique Sacrée dans la pensée de Benoît XVI*, p. 72.

<sup>6</sup> Neumy w manuskryptach pojawiają się w IX wieku częściowo jako nieco drobniagowa reakcja frankijskich kantorów (św. Gall, Laon i Metz), którzy nauczyli się śpiewu rzymskiego od posłów wysłanych przez Papieża Szczepana II do biskupów Pepina Krótkiego i od poselstw następnych. Ustny

następstwo nut. Niemniej nie oznacza to, że owa nuta obowiązkowo określa lub wymaga jakiejś innej szczególnej ekspresji. To samo można powiedzieć o neumach zwanych specjalnymi, czyli *salicus*, *strophicus*, *quilisma*, *trigon*... – jakakolwiek byłaby ekspresja, którą kiedyś przypisywano im w ujęciu kultury i wrażliwości specyficznych dla tamtych czasów, to w kwestii stylu dostosowywano się do tego, kto śpiewa *hic et nunc*. Z pewnością neumy te zawierają w sobie część „prawdy” śpiewu, ale tym samym nie mogą być absolutnie zobowiązujące w tym sensie, że były i zasadniczo nadal pozostają jedynie retrospektywnymi hipotezami, które nieustannie poddaje się w wątpliwość. Retrospektywa ta utrzymuje je na poziomie opinii zaadaptowanej do kontekstu chwili, która nie jest wolna od subiektywizmu nawet tam, gdzie opinie pretendują do rangi bezwzględnego obiektywizmu. Co więcej, istnieją jeszcze inne kryteria praktykowania śpiewu sakralnego.

W istocie bowiem godność i służebna rola, jaką chorał gregoriański, *śpiew własny Kościoła łacińskiego*, odgrywa w liturgii, zobowiązują do wysiłku innego rodzaju, co podkreśla Magisterium<sup>7</sup>. A jakież to wysiłki? Są to mianowicie kształtowanie słuchu, ustawienie głosu dostosowane do dzisiejszych warunków życia (które swoją drogą stały się niemal sztuczne), by umożliwić zjednoczenie serc i w ten sposób osiągnąć cel liturgii. Oczekuję, że zostanie przeprowadzone poważne studium oparte na wynikach obiektywnych osiągnięć, dając im możliwość oddziaływania na podkreślaną przez Papieża jakość autentycznej *Musica Sacra* (chodzi o trzy kryteria ustalone za pontyfikatu świętego Piusa X: świętość, piękno i uniwersalność). Co się zaś tyczy niedawnej przeszłości, to wiadomym jest, w jakim stopniu Magisterium nacięło na pogłębienie pojęcia *participatio actuosa*. Sobór zawarł w tym sformułowaniu myśl świętego Piusa X odnoszącą się do roli chorału w liturgii. Wydaje mi się, że hermeneutyka ciągłości ogłoszona przez Benedykta XVI<sup>8</sup> zachęca do badań, o których wspominałem. Wbrew pozorom bowiem myśl soborowa – w tym to, co dotyczy liturgii – nie osiągnęła jeszcze dojrzałości, szczególnie w zakresie śpiewu sakralnego, który umożliwia jej organiczny, pełny i uroczysty rozwój<sup>9</sup>.

Powróć jeszcze do neum. Wszystkie podporządkowane są frazie: nie rozbijając linii melodycznej ani rytmicznej, muszą jej

<sup>7</sup> Św. Pius X, Vaticanum II, Sac. Conc. 116, Chirograf Jana Pawła II, listopad 2003.

<sup>8</sup> Por. przemówienie skierowane do Kurii Rzymskiej z 22 grudnia 2005.

<sup>9</sup> Vaticanum II, Sac. Conc., r. VI.

służyć i przyczyniać się do jej wyrazu. Olivier Messiaen, którego stulecie urodzin niedawno przypomniało o jego zainteresowaniu tą problematyką, mówił o ich *tak niezwyklej rzeczywistości (réalité si extraordinaire)*. Messiaen nie obawiał się porównywać ich do śpiewu hinduskiego lub śpiewu ptaków. Nie robił tego po to, aby umniejszyć ich rzeczywistą rolę lub by zaniedbać ich znaczenie, wręcz przeciwnie. Oto co z entuzjazmem napisał w swoich notatkach wydanych przez panią Messiaen po śmierci kompozytora: *Neum, tej niezwyklej rzeczywistości, nie śpiewa się już w naszych czasach zbyt często, przez ignorancję, z lenistwa lub z lęku przed śmiesznością z powodu ich autentycznej trudności. Są one tymczasem najbardziej niebywałymi środkami akcentuacji, ekspresji i ornamentacji chóru gregoriańskiego*. Dom Mocquereau, którego Messiaen darzył ogromnym szacunkiem, z całkowitym przekonaniem stwierdzał *występowanie tych nut powtarzanych w unisonie w gregoriańskich melopejach jako niezbity fakt*. I cytował Aureliusza z Réomé z IX wieku<sup>10</sup>.

Dla Messiaena, muzyka, który mimo trudnych czasów umiał wykazać się swoim talentem, który zawsze – a teraz bardziej niż kiedykolwiek – posiadał prawo do zabierania głosu, owe uderzenia wokalne powinny powtarzać się szybko i lekko jak odgłos pukania. *Hindusi od wieków praktykują owo gardłowe falowanie, błędnie identyfikowane z flatterzunge flecistów i trębaczy. Ptaki, dzięki specjalnemu organowi, syrinx przylegającemu do krtani, mogą wydawać dźwięki powtarzające się z wielką szybkością i w ten sposób wykonywać nie trele, jak to się często uważa, ale dźwięki reperkutowane tak szybko, że w częstotliwości przewyższają możliwości gardła ludzkiego, artykulacje instrumentów dętych drewnianych lub blaszanych, tremolo skrzypka i tembr kotła*<sup>11</sup>. Jednak Messiaen potrafił dostosować to do głosu dzisiejszych kantorów. Zachęcał ich do wykonywania tych nut reperkutowanych w sposób prosty za pomocą lekkiego *vibrato*, w którym wyczuć można pewien element duszy. Jej liryzm przenika głos w taki właśnie dostępny dla śpiewającego sposób. Chętnie dołączyłbym do wspomnianego *vibrato* dwie proste zasady będące niejako podstawą interpretacji solesmeńskiej, która niezwykle ujęła między innymi Antoine’a de Saint-Exupéry’ego. Chodzi o izochronię nut (lecz całkowicie względną i bez żadnej sztywności) oraz o *legato*, dzięki któremu fraza melodyczna tworzy piękną wstęgę<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, t. IV, p. 11.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Jest tylko jeden problem, jedyny na całym świecie: zwrócić ludziom jakieś duchowe znaczenie. Sprawić, by wylał się na nich deszcz czegoś, co przypomina na przykład chór gregoriański. Gdybym miał wiarę, pewne jest, że nie zniósłbym już niczego, co nie przypominałoby Solesmes [w:] A. de Saint-Exupéry, *Lettre au Général X*, Figaro Littéraire, Juiller 1948.

### Świadek praktyki chorałowej

Po kilkudziesięciu latach **praktyki chorałowej**, mszy i oficjum gregoriańskiego śpiewanych każdego dnia powoli krystalizują się idee pomocne w wyjaśnianiu problemów delikatnych czy wręcz drażliwych związanych ze śpiewem sakralnym w miejscach mniej uprzywilejowanych, gdzie występuje jednak nagła potrzeba tego śpiewu. Nierzadko – tak w klasztorze, jak i w każdym innym miejscu – ciężar dnia, codzienności i odczuwanej konieczności całkowicie osłabiają radość śpiewania. Niemniej zauważyłem, że wysiłek wkładany w wypełnianie obowiązku często odsuwa niechęć i że po zakończeniu oficjum niejednokrotnie wychodzimy, będąc innymi niż wcześniej ludźmi. Dzięki połączeniu głosów, które posiada moc ożywiania życia duchowego, odchodzimy z lekkim sercem.

Owa radość liturgiczna przeznaczona jest dla wszystkich wiernych: biskup w swojej diecezji i proboszcz we własnej parafii odpowiedzialni są za tę równowagę, za owo kojące „wcielenie” pobożności w śpiew sakralny, który jest w tym sensie jednym z najważniejszych punktów roztropności pastoralnej. W wymiarze niewidzialnym wkład ludzi jest pośredni, często niewyrażony, ale wymowny w kontekście faktu, że każdy daje to, co ma najlepszego ze swojej wiedzy i doświadczenia. A tego nie wytłumaczy żadna książka ani żadna wspólnota – religijna lub nie – bowiem to nie jest uniwersytet. Wiedza przejawia się tu inaczej. Nic byśmy nie zyskali na przeciwstawianiu danej metody innej metodzie, ale – szczególnie w naszych czasach, kiedy przekazywanie dziedzictwa kulturowego napotyka rozmaite trudności – miejsce, w którym odbywa się regularna praktyka chóru (w klasztorze czy w parafii), staje się punktem, gdzie śpiew promieniuje w sposób czysty poprzez swój charakter egzystencjalny, który swoje źródło ma raczej w życiu niż w przemyślanej formule.

Ma wtedy miejsce to, co zalecał święty Benedykt, czyli harmonia między głosem a duszą (to jest pomiędzy głową a sercem, które są ze sobą związane), *mens nostra concordet voci nostrae*<sup>13</sup>. Po zakończeniu owych godzin łaski zdarzało mi się porównywać żywe wykonanie, w którym jednogłośnie łączyła się modlitwa mnichów, ze średniowiecznymi neumami. Jakaż to radość móc stwierdzić, że muzykalność, taka jak się ją dzisiaj rozumie, spon-

<sup>13</sup> Reg. c. XIX.

tanicznie splata się ze starodawną muzykalnością w takiej mierze, w jakiej paleografia czyni ją dla nas dostępną. Wyrażenie *una voce dicentes* z rzymskiej prefacji, która jednoczy współczesną wspólnotę ze wszystkimi modyfikacjami wynikającymi z różnic pomiędzy epokami, łączy się z wielką muzyczną przeszłością Kościoła<sup>14</sup>.

Do tego świadectwa z Triors chciałbym jeszcze dodać dwa inne miejsca. Prawie dziesięć lat temu w naszym opactwie gościł **chór koptyjski** z zamiarem zaprezentowania swojego starodawnego śpiewu o początkach sięgających czasu faraonów, lecz obecnie zorientowanego na Chrystusa i oczyszczonego z wszelkich „ekscesów” pogańskich poprzez prawie całkowite zlikwidowanie akompaniamentu instrumentalnego. Wśród chórzystów byli przede wszystkim diakoni, kilku kapłanów, a nawet jeden mnich. Ich koncert przeniósł nas w dźwiękowy klimat – z oczywistych względów – bardzo egzotyczny dla zachodniego ucha, a zarazem czarujący i fascynujący. Ich występ w kościele został zaakceptowany pod warunkiem, że w jego trakcie – w jakimkolwiek momencie – miał się również pojawić śpiew gregoriański. Postawa Koptów w stosunku do nas była pełna szacunku: zupełnie nie starali się uchodzić za nauczycieli emisji głosu.

Jednak najpiękniejszy, a zarazem zaskakujący moment nastąpił dopiero nazajutrz, przed ich wyjazdem, po wspólnym uczestnictwie w Mszy konwentualnej – nabożeństwie tygodniowym poświęconym nieznanym starożytnym męczennikom – w prawie całkowicie pustym kościele. W trakcie Mszy pozostawali dziwnie milczący wobec śpiewu przeplatanej ciszą i modlitwami kapłana. Potem, tuż przed wyjazdem, przy hałasie autokaru i ładowania bagaży przed kościołem, dyrygent nagle mnie zapytał o znaczenie jakiegoś szczegółu liturgicznego. Po wyjaśnieniu tej kwestii wielu gości upadło na kolana, prosząc mnie o błogosławieństwo. Pełen wzruszenia, dałem im je bardzo chętnie, a wtedy chórzysta wyznał

<sup>14</sup> W Triors od dwóch lat schola śpiewa przy poszerzonym pulpicie z pięcioma skopionymi egzemplarzami melodii. Fotokopie zaopatrzone są w uwagi, takie jak: *crescendo* i *decrescendo*, *alerte* lub *grave*, *piano* bądź *forte* itd. Mistrz chóru zapisuje je według własnego uznania wynikającego po pierwsze z jego zmysłu muzycznego, który czyni z niego *mistrza*, z jego znajomości chóru, a także po to, by wyklarować niuanse wskazane w paleografii. Wykonanie tylko zyskuje dzięki postawie wyprostowanej na wprost pulpitu zamiast pochylonej z głowami skierowanymi w stronę partytury. Ta bardzo prosta praktyka okazuje się skuteczna, jeśli chodzi o czystą ekspresję wokalne

wspólnoty. Równowaga między subiektywnością a obiektywnością bierze się właśnie z takich praktycznych szczegółów. W historii muzyki sakralnej występuje wiele etapów i poszukiwań w celu osiągnięcia oraz zachowania tej równowagi, owego *wcielenia* pobożności. Jednym z nich był szczególnie przypadek pojawienia się polifonii: papiestwo awiniońskie broniło jej przed Sorboną, która uważała ją za szkodliwą dla pobożności. Por. Jan XXII i Philippe de Vitry, *Musicae Sacrae Ministerium* 2000/2001, C.I.M.S., p. 39 [w:] Max Lütolf, *Die Consitutio DOCTA SANCTORUM PATRUM* 1324, von Papst Johannes XXII.

mi pewną rzecz. Powiedział, jak bardzo było mu przykro, że sami nie celebrowali Mszy w naszym kościele, *gdyż wtedy wczuliby się w atmosferę naszego sanktuarium i mogliby w ten sposób dać koncert w białych albach*, co byłoby autentycznym śpiewem na cześć naszej wspólnej wiary, a nie cokolwiek folklorystycznymi pieśniami odśpiewanymi przed półpoganami, za których nas uważali. Śpiew sakralny w swoim rzeczywistym kontekście ukazał im naszą wspólną religię o wiele lepiej niż jakakolwiek skomplikowana debata, w której dobrotliwe uśmiechy nie dotykają serca nieustannie i z dystansem pozostającego w swoich uprzedzeniach. Przypomniały mi się wtedy słowa Jana Pawła II o ekumenizmie milczącym, ale skutecznym, czyli ekumenizmie modlitwy mnichów, owym ideale monastycznym, który zgodnie przeżywają Wschód oraz Zachód<sup>15</sup>.

A oto drugie cenne wspomnienie dotyczące zdarzenia mającego miejsce w Polsce. Kilka lat temu miałem wziąć udział w debacie na temat śpiewu gregoriańskiego organizowanej w Poznaniu przez Dominikanów. Po obecności mnicha spodziewano się poszerzenia pola wymiany. Najpierw uczestniczyłem w konferencji warszawskiego wykładowcy, z której nie zrozumiałem nic prócz imion mnichów z Solesmes zajmujących się „odgrzebywaniem” – od roku 1860 po dziś dzień – repertuaru gregoriańskiego. Później nastąpiła prezentacja: mówca poprosił młodą kobietę o dobrze uformowanym głosie o zaintonowanie Ofertorium *Ave Maria*, moim zdaniem zaśpiewanego trochę teatralnie. Mówca ten, sądząc, że poprawia jakość chorału, robił wiele uwag, od których zbladłem, i zadręczał coraz bardziej biedną kobietę. Według niego starodawne neumy średniowiecznych manuskryptów powinny wyrażać całe mnóstwo niuansów, które im przypisywał, lecz po czterech czy pięciu powtórzeniach jego wersja, wraz z coraz mniej wyrazistą melodią, stała się groteskowa. Mistrz wydawał się nareszcie usatysfakcjonowany, ofiara całkowicie zawstydzona, a ja byłem zaszokowany sposobem, w jaki traktuje się śpiew i śpiewających. Z pewnością nie tego chciał święty Pius X i bez wątpienia nie tak gloryfikuje się Matkę Kościoła, modląc się do swojego Boga – nie na tym polega piękno liturgii.

Po tym intrygującym przedstawieniu zdecydowałem, że w trakcie mojej własnej konferencji o *Śpiewie mnichów i chorałach parafial-*

<sup>15</sup> Monastycyzm zawsze stanowił samo serce Kościołów Wschodnich. Pierwsi mnisi chrześcijańscy pojawili się na Wschodzie, a życie monastyczne było integralną częścią wschodniego *lumen* przekazanego na Zachód przez wielkich Ojców niepodzielnego Kościoła. Silnie zaznaczające się wspólne rysy, które łączą doświadczenie monastyczne Wschodu i Zachodu, czynią z tego doświadczenia wspaiały pomost braterstwa: jedność istniejąca w tej dziedzinie jaśniej bardziej, niż można to dostrzec w dialogu między Kościołami. Zob. Jan Paweł II, List Apostolski z 2 maja 1995, *Oriente Lumen*, 9.



nym zaprezentuję słuchaczom nagranie z Triors, do którego będę dyrygował metodą chironomii<sup>16</sup>. W tym przypadku dyrygowanie było oczywiście symboliczne, ale sam gest wystarczył. Jeden Polak pogratulował mi po francusku, doceniając rolę dyrygującej ręki wtedy, kiedy tylko ma zastosowanie, a następnie znieśnacka zaczął wychwalać śpiew koptyjski, który według niego jako jedyny może przyczynić się do nawiązania do pierwotnych intuicji śpiewu wczesnego średniowiecza. Powiedziano mi na ucho, że był to polski Pérès...<sup>17</sup> Dzień zakończył się Mszą w dawnym rycie dominikańskim. Z punktu widzenia muzyki był to tym razem nieodnowiony chorał dziewiętnastowieczny. Z łatwością rozpoznawałem melodie, a pobożność tłumu – na kolanach, z różańcem w rękę i ze łzami w oczach – uspokoiła mnie: modlono się tutaj w rodzinie, w wielkiej rodzinie Kościoła.

W trakcie wieczornego poczęstunku kobieta, która intonowała Ofertorium *Ave Maria*, zadała mi pytanie, jak należy śpiewać, żeby brzmiało to jak na mojej płycie. Obiecałem, że wyślę jej teksty o czcigodnej *Méthode de Solesmes* opracowanej przez owych gigantów, jakimi byli Dom Mocquereau (†1930) oraz genialny Dom Gajard (†1972), zapraszając ją – bez większych nadziei – do odwiedzenia nas w Triors. Dokumentacja została wysłana tuż po moim powrocie, lecz tak „jak butelka w morze” – minęły dwa lata bez żadnej odpowiedzi. Jednak ta młoda kobieta, rzeczywiście chcąc uczestniczyć w naszej letniej szkole (a także w kolejnych seminariach), przyjechała razem ze swoim chórem żeńskim trzy lata później. Większość chórzystek była z wykształceniem uniwersyteckim i chciała poświęcić życie nauczaniu dzieci śpiewu. Pierwszy kontakt był nieco ostrożny, ale liturgiczna atmosfera opactwa usunęła wszelkie bariery. Oto świadectwo zredagowane przez ich tłumaczkę:

Mimo że nasz zespół wykonuje na koncertach głównie muzykę średniowieczną i polifonię początku renesansu, to chorał gregoriański często włączony jest w program. Jednak nie zgadzamy się na traktowanie go jak muzyki świeckiej, tak samo zresztą jak w przypadku innych śpiewów sakralnych. Wierność chorałowi jako wyrazowi modlitwy stanowi zarazem punkt wyjścia i punkt docelowy

<sup>16</sup> Chironomia umożliwia dyrygowanie ręką za sprawą strumienia rytmicznego i sprawia, że wszelkie niuanse układają się we właściwym porządku.

<sup>17</sup> Opierając się na lokalnych tradycjach, które się zachowały (na przykład Korsyka czy Malta), Marcel Pérès proponuje interpretację chorału gregoriańskiego bez nawiązania do prac Solesmes i zaleceń św. Piusa X.

<sup>18</sup> Czyli na dwóch  
średniowiecznych  
manuskryptach *Graduale*  
*Triplex*, nie licząc druków  
(Solesmes 1979).

dla naszych chórzystek, tym bardziej że teraz śpiewamy podczas świętej liturgii. Czasem nawet wykonujemy w Poznaniu śpiew liturgiczny na Mszy trydenckiej (ogłoszonej dzisiaj nadzwyczajną formą rytu rzymskiego). Długo poszukiwaaliśmy odpowiedniego sposobu wykonywania chorału, opierając się na trzech systemach notacji<sup>18</sup> i na wkładzie semiologii. Jednak rezultat nie był dla nas satysfakcjonujący, tym bardziej że rozumialiśmy, iż chorał ma autentyczny sens jedynie w liturgii.

To właśnie wtedy z pomocą przyszło do nas zaproszenie z Triors, ale jako prawdziwa transgresja z punktu widzenia uniwersytetu i jego drobiazgowych badań [...]. Umieszczenie chorału gregoriańskiego w jego kontekście liturgicznym pozwoliło dość łatwo dokonać pewnej zmiany na poziomie interpretacji. Śpiew mnichów, który słyszałyśmy, nie przypominał bowiem tego, co mogłyśmy usłyszeć aż do teraz, ani tego, co same mogłyśmy wykonać. Ich śpiew jednoczył i przypominał Kościół! Kursy w Triors dały nam argumenty i zachętę do niepoprzestawania na odkryciach semiologii, ale do oparcia się o wypróbowaną metodę, bazując na fundamentalnym rytmie melodii (podwójnym i potrójnym) i na rytmie słownym (w inkantacji psalmów i czytań).

<sup>19</sup> Pedagogika melodyczno-rytmiczna opracowana przez panią Justine Ward (†1970), która spontanicznie skupia się na chorale gregoriańskim. Pani Ward udoskonaliła swoją pedagogikę poprzez kontakty z Solesmes i Domem Mocquereau'em w okresie międzywojennym.

Chór uczestniczył też w Poznaniu w formacji Ward<sup>19</sup> prowadzonej przez panią Lebon, dawną dyrektorkę Scholi Świętego Grzegorza w Mans. Pomimo zmęczenia, jakie niesie ze sobą owa „transhumancja” do Triors z małymi dziećmi, każdego lata powracają do Polski ze *świętym płomieniem* i głębokim przeświadczeniem, że chorał gregoriański stanowi bogactwo Kościoła, które musi powrócić do liturgii.

Narzuca się tutaj pewna konkluzja. Wiążę ją ze słowem *transgresja*, które te kobiety, świadkowie gorliwości liturgicznej, same znalazły. Jak sędzę, mówi ono o koniecznej i śmiałej propozycji rozwikłania problemu związanego ze współczesnym śpiewem sakralnym. *Transgresja* w sensie etymologicznym, o jakim prawdopodobnie myślała tłumaczka, nie jest ani agresją, ani regresją. W naszym kontekście nie chodzi oczywiście o uchybienie praw-

dzie, ale raczej o przekroczenie pewnych prawd relatywnych, o pójście gdzieś *dalej*. Łaska wyprzedza w ten sposób naturę, wiara jest *transgresją* rozumu, a Jezus *transgresją* prawa, które wypełnia. Bez pretensji do bycia instrukcją *ne varietur* do chorału gregoriańskiego, metoda solesmeńska stała się w przeciągu całego półwiecza praktyką niemal powszechną w Kościele, pozostając w zgodzie z zasadami ogłoszonymi przez Magisterium po restytucji melodycznej z XIX wieku dostosowanej do naszych czasów. W tym znaczeniu została zrodzona w celu bezpośrednio kościelnym i w służbie liturgicznego apostołstwa, nawet jeśli jest *transgresją* (ale rozsądną!) *semiologii i punktu widzenia uniwersyteckiego po prostu* utrwalonego od pięćdziesięciu lat.

Chętnie porównałbym niektóre trudności związane ze śpiewem sakralnym do błędnej dialektyki pomiędzy egzegezą a Magisterium, a biorącej się z odrzucenia przez egzegezę określenia przez Magisterium jej wewnętrznych ograniczeń, ustępując miejsca śmiertelnej skłonności do swobodnych badań wbrew Matce Kościołowi. Dane *odkrycie* nigdy nie powinno uchybić nieomyłności Magisterium, która należy do o wiele wyższego rzędu. Dlatego egzegeta nauczający małe dzieci katechizmu musi dokonać *transgresji* swojej wiedzy, aby osiągnąć prawdy całkowicie prostej i przystępnej. Egzegeza jest dobra, ale katecheza jest lepsza w przekazywaniu wiary. Katecheza uwzględnia egzegezę, dokonując jej *transgresji*, ta druga podporządkowana jest pierwszej, przy czym odwrotność jest nieprawdziwa. Semiologia jest rzeczą dobrą, ale lepszą jest praktyka liturgiczna przy ołtarzu, kiedy ekspresja śpiewu sakralnego wypływa z daru pobożności.

### **Zakończenie**

Jak widać, pochwała zawarta w tym śpiewie sięga daleko. Uznano ją za autentyczną i przystępną odpowiedź na bezcelowy akt samowoli (*acte gratuit*) ateistycznego egzystencjalizmu. Egzystencjalizm wymaga, aby owego aktu dokonywać w sposób arogancki i zimny, podczas gdy pieśń Oblubienicy skierowana do boskiego Oblubieńca odpowiada mu z prostotą i z pokorą, na sposób pewny i właściwy, *vere dignum et iustum est*: tak jak miłość, pochwała Boga nie wypływa z porządku użyteczności, jest czynem bezinteresownym w tym sensie, że celebruje Akt czysty i bierze w nim

<sup>20</sup> Por. Paissac, *Attendre Dieu*, Cerf 2001, artykuł o *Louange de Dieu*, p. 165-167. Zob. namaszczenie w Betanii, Mt 26, 13.

swój udział, jako że Bóg zaprasza ją do swojej bliskości. Wtedy dusza śpiewa tak samo jak Maria obmywająca pachnidłem stopy Pana – jedynie w celu wyrażenia miłości<sup>20</sup>. W cytowanej już konferencji Dom Mocquereau podkreślał ową *prostotę chorału gregoriańskiego, która czyni go prawdziwie artystycznym*: prawda, piękno i dobro nie mogą być inne niż proste. Śpiew sakralny instynktownie odrzuca wszystko, co teatralne i nadęte. Nie oznacza to, że ma być banalny i dziecinny. Jest prosty z zasady i z konwencji, lecz w sposób bardzo wymagający dla dusz. Nie należy pomijać wielkiego wysiłku głębokiego nawrócenia serca do Pana, nie wolno w niczym umniejszać ambicji pochwały. Tak, pochwała zawarta w śpiewie naprawdę odpowiada świętym tajemnicom i tym, którzy się do nich przybliżają, by wynieść je aż do obszarów duchowych. Do tej pochwały nie przedostaje się nic kłopotliwego czy zbrukanego; posiada ona świeżość i czystość całkowicie dziewiczą. Chorał gregoriański, modlitwa Kościoła, wymaga takiej zasadniczej ekspresji. W tym mieści się właściwy charakter owej modlitwy, to jest właśnie oznaka jej geniuszu.

Na końcu tych rozważań warto być może wspomnieć o nieporozumieniu dotyczącym pojęcia *ekspresji*. Jego potoczne użycie spontanicznie zwraca się w stronę pewnego fałszu, myląc *ekspresję* z *impresją*. Trudność muzyczna wynika z tego, że muzykę stawia się w roli oskarżonego, któremu zarzuca się powiązanie z takim lub innym nurtem, który dzisiaj nic dla nas nie znaczy. Wycofujemy się wtedy z wszelkiej debaty, a każde wykonanie skazane jest na pewien karygodny upór, w którym próżność zastępuje dialog. Niektóre *kaplice* gregoriańskie narażone są wówczas na praktykowanie modlitwy faryzeusza współzawodniczącego ze swoim sąsiadem, gardzącego prostą pobożnością celnika<sup>21</sup>. A poza tym moralnym i zawinionym błędem – czy to wszystko nie wynika z pomieszania subiektywnego z obiektywnym, ekspresji lirycznej z impresją, serca z głową? Oto wielka debata, na progu której czytelnik zostaje pozostawiony przez te linie, debata delikatna, która postuluje zdrowe pojęcie poznania. Jakkolwiek by nie było, liturgia bierze człowieka jak małe dziecko – za rękę, za ucho (głowę) i za serce, aby obiektywnie zaprowadzić go przed święte tajemnice.

Sądzę, że myśl oraz czyny Benedykta XVI wskazują na ową całościową realizację jak na autentyczne zastosowanie soboru w tej

<sup>21</sup> Por. przypowieść z Łk 18, 9-14.

materii. Znamy jego ambicję związaną z uczestnictwem wiernych w świętych tajemnicach. Chorał gregoriański *nadzwyczajnie* ożywia świętą liturgię, a także pokornie, żeby zarazem nie odwieść od *zwyczajnych* wysiłków w tej dziedzinie. To, co mówi, osiąga ze stanowczością, prostotą i jasnością. Oby chorał gregoriański wyszedł ze swoich katakumb i ożywił, odnowił chrześcijańską pobożność w jej najróżniejszych odmianach. *Te decet laus*, trzeba wielbić Boga, głosi Pismo, a psalterz kończy się tymi słowami: *Wszystko, co żyje, niech chwali Pana*<sup>22</sup>. W obliczu pilnych potrzeb społeczności ludzkiej bezinteresowny akt śpiewanej modlitwy wydaje się śmieszny dla płytkiego spojrzenia. Ale w oczach wiary nasz ubogi trud, by *modlić się w oparciu o piękno*, przyłącza się do Naszej Pani, która usilnie, acz łagodnie zachęca nas do wzięcia udziału w jej *Magnificat*.

<sup>22</sup> Ps 64, 2 oraz Ps 150, 6.

■ tłum. Jan Kaznowski