

# Muzyczna droga do prawdy, dobra i piękna

Rozmowa Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej i Bartosza Izbickiego

## ROZMOWY „CHRISTIANITAS”

**A.K.-Z.:** Porozmawiajmy na temat naszych sposobów odbioru muzyki. Domyślałam się, że są one mocno odmienne. Ja wychowywałam się na tzw. „muzyce poważnej”, to znaczy w moim domu rodzinnym słuchało się niemal wyłącznie standardów, czyli tego, co zazwyczaj można usłyszeć w filharmoniach – repertuar od Beethovena do Debussy’ego. To oczywiście jest repertuar mocno zawężony do jednego typu przeżywania muzyki, mianowicie nazwałabym ten typ „romantyzującym”, czyli ukierunkowanym na zobrazowanie wewnętrznych przeżyć kompozytora, które znajdują (bądź nie) swoje odbicie w słuchaczu. Jednak nawet taki wycinek muzyki zachodniej, który poznałam w dzieciństwie, ukształtował moje postrzeganie muzyki w ogóle – jako sztuki, która pod zewnętrzną warstwą dźwiękową odzwierciedla w sobie znacznie więcej, niż to się może z pozoru wydawać.

Długo szukałam odpowiedzi na pytanie, jaką to rzeczywistość muzyka może w sobie zawierać. Nie zaspokajały mnie spływające teorie na temat tego, że muzyka jest rodzajem muzycznego malarstwa (a więc dźwiękami maluje obrazy

rzeczywistości widzialnej) albo że oddaje ona uczucia (oczywiście zazwyczaj uczucia, które w chwili tworzenia przeżywa kompozytor). Zwłaszcza że jeszcze w czasach liceum dokonałam swoistej „transgresji” na muzykę dawną, która już nie dała się tak łatwo wtłoczyć w schematy „muzycznego malarstwa” czy nawet muzyki opisującej uczucia (te wesołe czy te smutne), a to chociażby z tej przyczyny, że muzyka dawna, z racji operowania innymi rodzajami tonacji (modi) wywodzący się jeszcze ze skal greckich, opisywała znacznie więcej rodzajów stanów i uczuć, a więc operowała znacznie większą gamą zapisów dźwiękowych stanów ludzkiej duszy.

Jak więc można dopasować te nasze współczesne sposoby objaśnienia muzyki do tzw. muzyki dawnej? Ano są to zupełnie niewspółmierne rzeczywistości.

Na trop tego, jak rozumieli muzykę starożytni, a za nimi całe średniowiecze i później, właściwie aż do czasów romantyzmu, trafiłam, czytając książkę *Muzyka sfer* Jamiego Jamesa. Ta książka mocno uporządkowała także moje rozumienie muzyki.

Od tamtej pory jestem zwolenniczką tego rodzaju postrzegania muzyki, które traktuje warstwę dźwiękową, choćby nawet w najdoskonalszym nagraniu (czyli swego rodzaju zamrożeniu dźwięków, np. na płycie), jako nadal niedoskonały zapis doskonałych dźwięków-idei. A więc każde nagranie (czy czasem koncert, chociaż z reguły jest on jeszcze mniej doskonały z racji swojej przypadkowości) zmierza jedynie ku doskonałości, daje przedsmak tego, co zawiera zapis nutowy (który też jest jakimś tylko uaktualnieniem, przybliżeniem doskonałej harmonii, liczb i proporcji – niesłyszalnych, bo istniejących wyłącznie w świecie idei).

Dlatego właśnie jestem zwolenniczką raczej sterylnego wykonania utworów muzyki dawnej autorstwa Paula Van Nevela i jego zespołu Huelgas Ensemble (niż np. wykonań Ensemble Organum, który to zespół raczej bazuje na jak najbardziej naturalnym brzmieniu), chociaż raczej nie mam złudzeń co do tego, że taki rodzaj muzyki „w przyrodzie” nie istnieje. Nagrania tego zespołu dążą bowiem do absolutnej perfekcji, graniczącej niemal z sonoryzmem. Tak na pewno nie wykonywano tej muzyki w czasach, gdy powstała, bo to jest po prostu niemożliwe, nawet technicznie. Niemniej taki rodzaj dopieszczenia każdego współbrzmienia daje pojęcie o muzyce właśnie jako o **dźwiękach-ideach**, o **liczbach** – doskonałych, czystych, wiecznych.

**B.I.:** I to jest dla mnie właśnie zupełnie bez sensu. To już lepiej oglądać tę muzykę

w zapisie. Albo odegrać na organach. Nie ma bowiem śpiewu bez indywidualności – każdy ma taki głos, jaki ma, ewentualnie jaki sobie wypracował. Ten „sterylny” śpiew to jakieś kuriozum. Nie po to Bóg dał człowiekowi głos, aby przekształcał go w aparat do wydobywania bezosobowego dźwięku. Sugestia, że inne zespoły (choćby Ensemble Organum) nie „dopieszczają” każdego współbrzmienia, jest niesprawiedliwa.

Poza tym nie mogę się zgodzić ze spojrzeniem na muzykę np. Ciconii jako na ciąg następujących po sobie pionów harmoniczných. Piony wynikają z melodii. Nałożone na siebie melodie tworzą pionny. Mistrzostwem jest to pogodzić – ale tak na wstępie zrezygnować z jednego z tych elementów? Melodia jest nawet ważniejsza. Mój zespół śpiewaczy przede wszystkim śpiewa na jeden głos. Możemy dodać współbrzmienia, ale funkcjonalność zapewnia nam ten jeden głos, w śpiew którego mogą się ewentualnie włączyć wierni podczas nabożeństwa i który w razie absencji śpiewaków mogą wykonać sam. To rzecz praktyki, życia, codzienności.

**A.K.-Z.:** Ludzki głos jest najdoskonalszym instrumentem, każdy instrument stworzony przez człowieka naśladuje go tylko w większym lub mniejszym stopniu. Także wydaje mi się, że właśnie ludzkim głosem można najlepiej oddać każdą melodię. I oczywiście wcale nie uważam, że śpiew ludzki może być pozbawiony indy-

widualności. Miałam kiedyś taki pomysł, żeby wykonać *Die Kunst der Fuge* J. S. Bacha na kwartet wokalny po to, żeby nadać surowemu brzmieniu tego cyklu indywidualność ludzkich głosów. Ale do tego są oczywiście potrzebni bardzo dobrzy wykonawcy, bo to po prostu bardzo trudna muzyka dla wokalisty.

Nie uważam, że Huelgas Ensemble dąży do osiągnięcia ideału bezosobowego głosu. Jest taka ich płyta pt. *O Gemma Lux* zawierająca komplet motetów izorytmicznych Guillaume’a Dufaya, zwłaszcza motet pt. *Salve flos Tusce gentis* jest mistrzowsko na niej wykonany. Z jednej strony absolutna perfekcja wykonawcza, a zarazem głosy bardzo charakterystyczne, wcale nie bezosobowe, każdy odrobinę inny, każdy z drobnym mankamentem, jeśli chodzi o barwę lub emisję, jeden odrobinę przyciężki, drugi odrobinę może za bardzo gardłowy, a zarazem cudownie się wszystkie dopełniają i stapiają w jedną ciężką, „mosięzną” barwę. To głosy realnie istniejących ludzi, a zarazem doskonale obrazujące doskonałą harmonię.

Pamiętam taką wypowiedź o. Błażeja Matusiaka OP, że nasze wyobrażenia śpiewu anielskiego (a więc również manieri wykonawczej śpiewu liturgicznego) są jakoś powiązane z przedstawieniami Aniołów w sztukach plastycznych. Dlatego bizantyjskie przedstawienia postaci Aniołów na ikonach jako walecznych mężów korespondują z potężnym, męskim śpiewem chóru w liturgii bizantyjskiej. Za to sole-

smeńskie, mocno zniewieściałe, eteryczne wykonania chorału gregoriańskiego oddają XIX-wieczny nurt prerafaelickich czy secesyjnych przedstawień Aniołów, które charakteryzują się właśnie takimi samymi cechami.

Nie sugeruję, że Ensemble Organum nie dopieszcza brzmienia, uważam tylko, że celowo jest tam użyte brzmienie jak najbardziej naturalne; głos Langianniego<sup>1</sup>, zwłaszcza we wczesnych nagraniach, jest nieszkolony, chropawy, niemal dziki i eksponowany specjalnie dlatego, że brzmi tak naturalnie wraz ze wszystkimi niedoskonałościami. Pérès postawił właśnie na tę naturalność, autentyczność. Co oczywiście nie dziwi, skoro jednym z jego głównych postulatów było poszukiwanie zerwanej tradycji oralnej wśród naturszczyków.

Wracając do spraw bardziej ogólnych, zdaję sobie sprawę, że moje podejście do muzyki to jest oczywiście czysty platonizm, ale jestem w sferze muzycznej wyznawczynią teorii platońsko-pitagorejskich. One również dobrze tłumaczą, o co chodzi tak naprawdę z uczuciami w muzyce. Muzyka porusza w naszej duszy pewne struny na zasadzie rezonansu, muzyka płacziwa może w nas wywołać płacziwy nastrój etc.

Takie postrzeganie muzyki utrudnia mi oczywiście odbiór muzyki na koncercie, bo rozprasza mnie wtedy to, co inni z ko-

<sup>1</sup> Jean-Etienne Langianni – śpiewak z Korsyki współpracujący z Ensemble Organum.

lei odbierają jako zalety muzyki żywej, czyli pewna chropawość, niedoskonałości różnego rodzaju czy to, co Ty możesz rozpatrywać w kategoriach prawdy w muzyce (w opozycji do tego, co Ty rozumiesz jako „fałsz w muzyce” czy pewną sztuczność).

Jestem ciekawa Twojego rozumienia pojęcia „muzyki prawdziwej” czy „prawdy w muzyce”.

**B.I.:** Prawdziwa muzyka? Łatwiej byłoby pewnie określić, co nią nie jest. Chopin np. powiedział o koncertach, że nie są nigdy prawdziwą muzyką i na pewno nie usłyszysz się na nich tego, co najpiękniejsze w sztuce. (Zapewne można to stwierdzenie rozciągnąć na muzykę nagrywaną w studio i tworzoną za stołem mikserskim.) Ale to niewiele wyjaśnia. Nie do końca potrafię to wyrazić – jest to taka moja intuicja. Ale jest coś jeszcze – ja tę prawdziwość w muzyce po prostu słyszę! Albo inaczej – słyszę każdą fałszywość, pretensjonalność, przedrzeźnianie, i to na pewno nie jest muzyka prawdziwa! Poza tym uważam, że ta intuicja to nic nadzwyczajnego – jak się dobrze przysłuchać, to każdy to usłyszysz.

Wiem, że to ryzykowne – twierdzić, że się słyszy „prawdę w muzyce”. Od razu rodzi się wątpliwość, czy nie jest to obciążone subiektywizmem. Czy może to, co mi się podoba, uznaję za prawdziwe, a co nie podoba, za fałszywe? Czy przypadkiem nie absolutyzuję swojego gustu? Przecież, wedle często powtarzanego sloganu, „o gustach się nie dyskutuje”. Ja stoję na

stanowisku, że gust jest jak sumienie. Tak – gust należy odpowiednio kształtować, o swój gust należy dbać. Tak na początek – radio i telewizja w tym nie pomagają, trzeba je wyłączyć – przywrócić należne miejsce ciszy. A co dalej? U Norwida znajdujemy taką myśl, że *pięknym nie jest to, co się podoba, lecz to, co się podobać powinno* i jest to według mnie zaproszenie do kształtowania gustu przez rozum i moralność. Dostrzegam tu pesymizm w ocenie gustu (obecnej kondycji) człowieka, ale zarazem optymizm, że człowiek może to zmienić. Rozumiem to w ten sposób, że przylegając swoją wolą do prawdy i dobra, spodoba się też nam i to prawdziwie piękno. Ja wierzę, że jest to możliwe. A im bardziej wysublimujemy swój gust, tym bardziej będziemy mogli już tu, na ziemi, doświadczyć piękna. I prawdy. Nawet w muzyce. Właśnie w muzyce.

Św. Pius X w swoim *motu proprio*<sup>2</sup> z 1903 roku wskazał cechy charakterystyczne prawdziwej muzyki kościelnej: świętość, doskonałość formy i wynikająca z nich powszechność. Nawet jeżeli tę świętość będziemy rozumieli jako sakralność, to nadal pozostaniemy w kręgu stwierdzeń bardzo ogólnych, dalekich i trudnych do spełnienia. W 1955 roku Pius XII w encyklice *Musicae Sacrae Disciplina* napisał, że sztukę i jej utwory należy osądzać według tego, czy jest zgodna i znajduje się w całkowitej harmonii z ostatecznym celem człowieka. I znowu jest to bardzo trudne

<sup>2</sup> *Inter pastoralis officii sollicitudines.*

wymaganie. Ale ta trudność nie zwalnia nas od dążenia jego spełnienia. Tak więc czasem to tylko jakiś jeden element będzie piękny – prawdziwy. Choćby śpiew. Mamy jakąś błahą melodyjkę, której daleko do doskonałości formy. I nagle słyszymy ją zaśpiewaną w sposób pozbawiony pretensjonalności, zaśpiewaną po prostu, zaśpiewaną normalnie (jakie to dziś trudne!). I to nas zachwyca. I jest tam prawdziwość. To trudne to opisania. Ktoś może np. powiedzieć: „proszę więc zaprezentować nam ten prawdziwy śpiew”. Ja tego nie potrafię i mam nadzieję, że to stwierdzenie powinno brzmieć „jeszcze nie potrafię”. Dlatego obecnie śpiewam z konieczności, po prostu służąc, i nie zastanawiam się, jak ktoś to odbiera. Z grania jestem nieco bardziej zadowolony, ale cóż – nie mam zmysłu polifonicznego, nie zaimprovizuję fugi...

Wspomniałaś o swojej drodze do muzyki. U mnie zetknęła się przemożna chęć grania muzyki (zamiłowanie do muzyki) i miłość do Kościoła, do katolicyzmu. Musiało się to więc skończyć śpiewem gregoriańskim. A śpiew ten to tajemnica – w zajmowanie się chorałem wszedłem jak w poszukiwanie Świętego Graala – starożytnie notacje, nierozwiązany problem rytmu etc. (Teraz widzę, że nierozwiązywalny w sposób, jaki nam by się wydawało, gdyż jest to sprawą o wiele głębszą – sięgającą relacji zapisu muzycznego do wykonania, a wykonania sakralnego zaśpiewu to już w ogóle.) Przywołam tu jeszcze pewien charakterystyczny topos popkulturowy – film *Amadeusz* Miloša Formana. Ja do-

strzegam w sobie takiego Salieriego – Bóg dał mi zdolność usłyszenia piękna, ale uczynił mnie w pewien sposób niemym. W końcowej scenie filmu *Salieri* (przenikliwy do bólu) objawia się jako patron miernot wszystkich czasów. I ja widzę w sobie miernotę, ale jestem przekonany, że i miernota rozpoznawszy prawidłowo swoje ograniczenia, może pokusić się o przekroczenie swojej mierności. Koniec Formanowskiego *Salieriego* był tragiczny, ale przecież nie musiało tak być – on zafiksował się na byciu twórcą – kompozytorem, dziś mógłby być genialnym krytykiem muzycznym albo łowcą talentów. Weźmy choćby przykład z naszej historii – oto Chopin i Kolberg. Obaj genialni? A gdyby zamienili się miejscami? Chopin biegający z kajetem po wsiach i notujący mazury i chodzone oraz swoje ulubione „żydki” (taki taniec na 2/4), a Kolberg kontynuujący komponowanie pieśni z akompaniamentem (o których – tak przecież życzliwy mu Chopin – napisał „za wąskie plecy”, „styl gegetowsko-parafialny” i „podorabiane nosy”)? Otóż to. Bo inna jest droga geniusza, a inna miernoty. I dziś mamy wiele miernot aspirujących do bycia twórcami – ich cechy charakterystyczne to epatowanie sobą, skandalizowanie czy „działalność artystyczna” zamiast prawdziwego kunsztu.

Ja widzę to tak. Powołaniem geniusza jest pielęgnowanie i rozdmuchanie Bożej iskry w nim złożonej. Miernota zaś nie może swojej mierności eksponować, bo zawsze okaże się to pretensjonalne i nudne, ale

ma się otworzyć, stać się przekaznikiem Bożego głosu, Bożej muzyki. Potrzebne do tego jest rozeznanie i autentyczne życie łaską, czyli inaczej świętość. No i jest jeszcze droga tradycji. Podążanie za tradycją – wchłonięcie i przekazanie mądrości, muzyki pokoleń; nieco upraszczając: nie każdy organista musi komponować fugi, może wystarczy, że zagra fugę napisaną przez Bacha albo Muffata.

**A.K.-Z.:** Wracając do tego, co nazywasz prawdą w muzyce, przychodzi mi na myśl, że może mówisz o tym, co w niej obiektywne. Przyszło mi to na myśl, gdy wspominałeś o chorale gregoriańskim. Właśnie chorał gregoriański dąży do tego ideału, który można rozpoznać także w sprawowaniu tzw. rytu trydenckiego, czyli podaniu ludzkiej natury pewnego rodzaju upokorzeniu, bo człowiek bardzo lubi być w centrum zainteresowania. Ryt trydencki to wyklucza, z założenia stawia bowiem w swoim centrum Tego, kto jest Adresatem całej liturgii, czyli Boga. Stąd w rycie trydenckim nie ma mowy o pokazywaniu naszej czy także samego kapłana odprawiającego ten ryt indywidualności. Przeciwnie – ta indywidualność jest schowana po to, by lepiej można było w liturgii zobaczyć, usłyszeć i spotkać Boga. Chorał także cechuje się tym, że nie ma w nim miejsca na naszą własną indywidualność, nawet niekiedy w bardzo trudnych, skomplikowanych utworach solistycznych. Chorał ma być tym, co ułatwia zobaczenie piękna-nie-z-tego-świata. Piękna obiektywne. Zresztą myślę, że w kwestii mu-

zyki sakralnej zgadzamy się co do tego. Nadal jednak nie jest dla mnie do końca jasne, co masz na myśli, gdy mówisz o prawdzie w muzyce w ogóle.

**B.I.:** Mówię o prawdzie w odniesieniu do muzyki sakralnej i wyrażającej duchowość, bo w niej dostrzegam największą konieczność prawdziwości. Niemożliwym jest według mnie wykonywanie tej muzyki bez osobistego doświadczenia wiary (tak jak miłosnej arii nie wykona przekonująco ten, kto nigdy nie był zakochany). W innym przypadku wykonywanie jej pozostaje li tylko przedrzeźnianiem i stylizacją na religijność. Rozumiem, że takiemu podejściu można zarzucić „błąd Styki”, że malowanie na kolanach nie zapewni dziełu piękna. Ale gdy przyjrzeć się dokładniej, jest to zarzut bardzo powierzchowny. Nie chodzi tu bowiem o żadną zewnętrzną pozę, ale o głębokie, autentyczne, wewnętrzne doświadczenie. Prawda o Bogu zawsze będzie też piękna. Apoteoza doskonałości formy i utożsamienie jej z pięknem to pułapka, którą można nazwać estetyzmem. (W przewyciężeniu go pomaga wyeliminowanie słuchania muzyki z płyt CD – wychuchanych i dopieszczonych na pulpicie mikserkim. Porywające nagrania świetnego zespołu Graindelavoix powstawały po kawałku – na płycie słuchamy całości. Gdy sobie to uświadomiłem, zrozumiałem, dlaczego zespół ten tak słabo zabrzmiał na koncercie w Jarosławiu.) Moją odpowiedzią na zarzut elitaryzmu takiego podejścia (bo któż w dzisiejszych czasach miałby być tak święty?) jest

znowu tradycja. Wystarczy tylko być na tyle pokornym, by ją przyjąć za własną, a gdzie zasiejemy pokorę, tam wszędzie i świętość. Co więcej, jestem przekonany, że osobista świętość wykonawcy jest w stanie uzupełnić braki, załatać wiele mankamentów, ale nie podejmuję się tu wytłumaczenia tego racjonalnie. Niech wystarczy spostrzeżenie, że niektórzy wykonawcy znakomicie brzmią na żywo i słuchacze są porwani ich muzyką, a potem odsłuchując nagranie, bezskutecznie szukają, co było w tym nadzwyczajnego. Natomiast odnośnie do chorału, należy się wyjaśnienie. W chorale, jak w każdej muzyce, jak najbardziej jest miejsce na indywidualność! Wymaga tego szczerota przekazu: nie mogę śpiewać głosem kogoś, kim nie jestem – udawać czy przedrzeźniać kogoś innego. Niemniej niedopuszczalne są według mnie przeróżne formy popisywania się, np. często spotykane teatralne ściszenie końcówek czy epatowanie np. dykcją (choćby była nienaganna). Konieczna jest największa z możliwych do osiągnięcia naturalność, prostota. Co do obiektywności chorału – jego piękno ma tę cudowną właściwość, że działa samo z siebie. Przebija się nawet przez niedoskonałości wykonawcy. Dlatego to muzyka na wskroś liturgiczna – szkoda, że dziś stała się raczej domeną melomanów i koneserów. To zaprzeczenie powszechności. Dlaczego tak się stało? Otóż tradycja wykonawcza chorału została przerwana i niejako stworzono go na nowo. To stworzenie – pozornie obiektywne – było skazane gustem epoki czy może pewnym wy-

obrażeniem charakterystycznym dla epoki – mówiłaś wcześniej o tych prerafaelickich Aniołach. Dziś zmieniła się epoka i gusta, i wyobrażenia i ponadczasowa kantylena gregoriańska w standardowym wykonaniu wydaje się być tak elitarna, tak wyobcowana, że odnosi się wrażenie, że należy ją odrzucić. Według mnie nieśmiertelne melodie gregoriańskie należy dziś odczytać na nowo. Ale myliłby się ten, kto to zadanie złożyłby w ręce muzykologów. Muzykologia może być jedynie pewnym punktem odniesienia. Wskreszenie chorału należeć powinno do ludzi Kościoła – chłonących katolicką tradycję, chcących nią żyć i ją przekazywać. A więc do ludzi pokornych. No i oczywiście w pierwszym rzędzie ta odnowa ma należeć do ludzi świętych. Do wskreszenia chorału bardziej potrzeba rzeszy świętych miernot niż jakiegoś chorałowego geniusza, który odnalazłby legendarny chorałowy Święty Graal – czyli zasady rytmu.

**A.K.-Z.:** No proszę, taki postulat: „więcej świętych wśród muzyków kościelnych niż muzykologów” przypomina nieco zdanie Jana Pawła II, że Kościół współczesny bardziej niż teologów potrzebuje świętych. Zdanie to jednak wprowadza niepotrzebny chyba antagonizm pomiędzy świętymi i teologami, a przecież jedno nie wyklucza drugiego, przeciwnie, obie rzeczy nawzajem się wspierają. Podobnie chyba rzecz by się miała z muzyką: dobrze, by muzycy mieli dobre przygotowanie muzykologiczne, a do tego by dbali o uświęcenie siebie i innych.

Zetknęłam się kiedyś z pięknym ujęciem, że chorał gregoriański ma te same cechy co Kościoł: jedność, świętość, powszechność i apostołskość. Chorał gregoriański jest jeden (z takimi wyjątkami jak np. chorał ambrozjański itp.), czyli podkreśla jedność Kościoła; **święty, a więc wyjęty z powszedniego użycia, przeznaczony wyłącznie do użycia liturgicznego; powszechny, czyli dostępny dla całego Kościoła powszechnego; wreszcie apostołski, czyli przejęty w sukcesji od poprzednich pokoleń Kościoła jako gwarantujący godną oprawę liturgiczną.**

Niestety gdy uważniej przyjrzeć się tym cechom, to widać wyraźnie, że w dużej mierze zostały one przez chorał utracone. Chorał gregoriański częściej można w tej chwili usłyszeć w zupełnie świeckim kontekście niż na liturgii. O powszechności też można raczej tylko pomarzyć. Wreszcie to, o czym wspomniałeś, czyli zerwanie tradycji, i to nie tylko wykonawczej, ale również pewien rodzaj stworzenia chorału od nowa, stawia pod znakiem zapytania zagadnienie jego apostołskości...

Wracając do ujęcia klasycznego, muzyka sakralna zatem, zgodnie z Twoim spojrzeniem, ma być tworem człowieka, który sam w sobie szuka porządku i zharmonizowania (władz), czyli mówiąc językiem wiary – stara się żyć w łasce. Zatem to są bardzo wysokie wymagania, zarówno dla twórcy (muzyka), jak i dla samej muzyki. Bo muzyka ta ma również zadanie wpływania na ludzką duszę, ma być narzędziem pomocnym do tego, by po-

dejmować łaskę i w niej żyć. To tak na zasadzie analogii do ujęcia platońskiego, które w muzyce upatrywało skutecznego narzędzia kształtowania i wychowywania dusz ludzkich. Platon miał na myśli muzykę świecką, ale to się odnosi także do muzyki sakralnej.

Jednak czy takie same wymagania (a więc życie w łasce **jako przywracanie pierwotnego ładu, harmonii duszy i ciała, a więc przywarcie do Prawdy**) można kierować do muzyka i muzyki świeckiej? Od strony ontycznej każda muzyka, jeśli chce być prawdziwa, powinna nakierowywać na porządek obiektywny, a więc jakoś odzworowywać w sobie Bożą harmonię.

Wydaje mi się, że kategorię prawdy rozciągasz chyba na wszystkie rodzaje muzyki. Czy tak ją rozumiesz?

**B.I.:** Nie ma takiego postulatu – ten antagonizm jest niepotrzebny. Muzykologia powinna być punktem odniesienia – mapą, planem budowy. Ten, kto podróżował, potwierdzi, że mapa to nie wszystko, a ten, kto budował dom, wie, że plan to jedno, a wykonanie to drugie. Ale skoro to zgłębiamy, to dopowiem, że jestem gorącym zwolennikiem łączenia praktyki muzycznej z wiedzą i na odwrót. Ale nie wiedzą z podręcznika – to może być jedynie punkt wyjścia. Otwieram taki podręcznik i **czytam, że chorał to „jednogłosowy śpiew w języku łacińskim”**. I czy już coś wiem? Niestety nie. Nic nie zastąpi studiowania poszczególnych mo-



nografii, słuchania nagrań „z żywej tradycji” i przeróżnych „rekonstruktorów”, no i najważniejsze – kontaktu ze źródłami. To dopiero daje odpowiednie spojrzenie i przede wszystkim uczy pokory. Tego wciąż nam, ludziom, brakuje. Studiowanie źródeł pozwala wciąż sobie uświadamiać, jak niewiele wiemy. Bardzo ważny jest też kontakt z żywą liturgią, śpiew podczas całorocznego continuum liturgicznego. Takie doświadczenie pozwala zrozumieć wiele spraw. Dlaczego chorał w XIX-wiecznych zapisach jest tak pokaleczony (ucięte melizmy, poskracane teksty)? A jak wygląda dziś psalm responsoryjny między lekcjami? Ilu organistów (choć według przepisów powinni go wykonywać psalterzyści) śpiewa wszystkie zwrotki?

Podzielę się też kilkoma gorzkimi uwagami o muzykologach. Czymże jest chorał przy symfonii Beethovena? Melodyjką. Można ją zagrać jednym palcem na fortepianie. Pewien profesor wciąż powtarzał, jaką to fundamentalną rolę odegrał chorał i bez niego nie byłoby fugi Bacha i symfonii Beethovena – filarów zachodniej muzyki, ale zajęcia wciąż rozpoczynał opowiadaniem, czego słuchał dnia poprzedniego – a to Schuberta, a to Beethovena, a nigdy nie pochwalił się, że słuchał chorału. Bo też może i chorał nie jest muzyką do słuchania, ale to inna kwestia. Chodzi mi o to, że badacze wykonawstwa chorału muszą chyba czuć jakiś kompleks wobec muzyki (na pierwszy rzut oka) o wiele bardziej skomplikowanej, takiej, której nie da się zagrać tym jednym palcem na piani-

nie. Objawia się to w pisaniu mnóstwa „bardzo naukowych” opracowań. Tam podstawowe figury melodyczne złożone z trzech nut mogą być opisywane takim żargonem – *salicus* zanikający w drugiej formie (czyli zawierający likwescencję dyminutywną) i tak cały czas. Przez 300 stron, przez trzy tomy, przez magisterium, doktorat, habilitację. Te dzieła obejmujące setki stron już dawno przekroczyły objętość, którą zwykły badacz chorału mógłby sobie przyswoić w czasie kilkuletnich studiów. Każde zdanie tych publikacji zdaje się obwieszczać – **chorał to rzecz niezmiernie trudna, skomplikowana, niemożliwa do pojęcia dla zwykłego śmiertelnika**, a wszystkie symfonie Beethovena nie wyczerpują głębi prostej gregoriańskiej antyfony (to akurat czasem może być prawdą). A my, wtajemniczeni w *torculus initio debilis*<sup>3</sup> i inne subtelności (reperkutowane bistrophy, tristophy<sup>4</sup> etc.), jesteśmy jedynymi osobami, które mogą tę głębię dostrzec, opisać, ukazać laikom i przy okazji uwiarygodnić swój stopień naukowy. To fatalne nieporozumienie. Chorał oczywiście nie należy do łatwych zagadnień, ale jest to muzyka aspirująca do powszechności, a więc dostępna dla każdego. Znaczy to, że każdy odnajdzie w niej swój poziom

<sup>3</sup> Neuma złożona z trzech dźwięków, z których pierwszy jest zanikający. Występuje najczęściej w formułach inicjalnych.

<sup>4</sup> Neumy złożone z dwóch lub trzech dźwięków o tej samej wysokości. Dawnej wykonywano je jako jeden długi dźwięk, obecnie przeważa tendencja do ich oddzielania – reperkutowania.

wrażliwości, wiedzy etc. Dla jednego będzie to słodycz melodii, inny zachwyci się głębiej sięgającymi subtelnościami. A głębia tej muzyki jest niemal niewyczerpana – choćby przez to, że zwykle jest związana z biblijnym tekstem.

Albo inni – też w swym mniemaniu uczeni. Naszej rozmowy nie przeczytają z prostej przyczyny – rozmawiamy o chorale. A jak wiadomo, chorał to nazwa błędna. Powinno się mówić „śpiew gregoriański”. Tak więc rozmawiając o „chorale”, ukazujemy tylko swoją ignorancję. Przyrównałbym to tylko do problemu K+M+B – z niewyjaśnionych przyczyn najważniejszym postulatem katechetyki i przewodnim motywem kazań na święto Epifanii stała się zamiana K na C. Wróćmy jednak do problemu prawdziwości w muzyce.

Wciąż mówimy o jakiejś nieokreślonej „muzyce”. Ktoś powie „kocham muzykę” albo „muzyka to coś pięknego”, i już powinniśmy domyślić się, że to osoba wrażliwa etc. Tymczasem kluczowe pytanie to: „jaką muzykę kocham?”. Ja też zawsze kochałem muzykę, ale najpierw była to muzyka poważna i jazz usłyszane w domu, następnie rock i heavy metal, a dopiero splot sprzyjających okoliczności sprawił, że niejako odkryłem chorał, a zaraz po nim tzw. muzykę dawną i muzykę tradycyjną (muzykę polskiej wsi, śpiew śródziemnomorski). Tymczasem „muzyka” – muzyka radiowa, telewizyjna, filmowa, po prostu masowa – otacza nas w sposób niespotykany dotychczas

w historii. I są to w przeważającej mierze dźwięki niesłyszane do tej pory. To nie może się dobrze skończyć. Albo inaczej – nie wiemy, jak to się skończy, ale intuicja podpowiada mi, że źle.

Pięknie i prawdziwie mówisz, że muzyka ma odwzorowywać w sobie Bożą harmonię. Ja nie mam skłonności totalitarnych i tego, co wybrałem za moją drogę, nie narzucam innym. Dla mnie muzyka świecka jest o tyle ważna, o ile uczy mnie czegoś potrzebnego do wykonywania muzyki sakralnej. Nauczyłem się np. grać na skrzypcach wiele polskich melodii tanecznych – po pierwsze, gdyż mnie poruszają i są piękne, po drugie, dało mi to kontakt z żywą muzyką przekazywaną bez zapisu muzycznego, ze specyficzną manierą, ozdobnikami. Podobnie pieśni ludowe – repertuar Stanisława Brzozowego, Walerii Żarnochowej z Kurpiów czy innych śpiewaków utrwalonych m.in. na nagraniach terenowych IS PAN – to kopalnia archaicznych zwrotów melodycznych, ozdobników, manier wokalnych. Ale też tamten świat właśnie w jakiś sposób – w moim mniemaniu – odwzorowywał tę Bożą harmonię.

A dziś? Otacza nas subkultura muzyczna. Albo może tak – żyjemy w świecie wielkiej różnorodności muzycznych subkultur. Czymże jest opera, muzyka w filharmonii, muzyka w radiu, muzyka w kinie? Okazuje się, że dobra jest muzyka wprowadzająca niepokój i chaos, bo dobrze oddaje ducha obecnego czasu etc. I na swój

sposób jest to jakaś prawda. I ta „prawdziwość” potrafi być niewątpliwą zaletą. Dzieci „prawdziwie” wykonują najbanalniejsze piosenki przy gitarce. Młodzież „prawdziwie” wyraża swoje frustracje etc. przy gitarze elektrycznej, a dorośli prawdziwie przeżywają swoje wspomnienia przy tangach, ewentualnie piosenkach Kabaretu Starszych Panów czy przebojach „Koncertu życzeń” etc. A i tak wszystko to nic przy subkulturze disco polo – to chyba satanizm w czystej postaci. A za moment – dopuszczając przeciętny gust na grunt kościelny – mamy to wszystko w kościółkowych piosenkach. I jest to jak najbardziej „prawdziwe”, jak najbardziej świeckie, a jak najmniej sakralne, ale znowu jak najbardziej rzeczywiste i realne. I nic się nie da zrobić. Albo inaczej, kto próbuje coś z tym zrobić, płaci wysoką cenę. I to jest nawet uczciwe – dokonanie jakiegokolwiek dobra musi przecież kosztować.

**A.K.-Z.:** To ciekawe, co mówisz o kulturze disco polo. Numer 68 „Frondy” sporo miejsca poświęca tej kulturze, próbuje ją w jakiś sposób odzyskać albo też pokazać, że ona zawsze była „nasza” („nasza”, czyli że może być i była nośnikiem tradycyjnych wartości). Jest tam też ciekawy artykuł Dagmary Jaszewskiej, w którym mowa jest o tym, że obecna sztuka, zwłaszcza sztuka sakralna, to najczęściej absolutny kicz. Ale też nie można tego kiczu potępiać, to jest taki etap w historii sztuki, w którym kicz staje się pełnoprawnym elementem, a nawet, przenosząc sprawę na grunt teo-

logiczny, jest pewnego rodzaju naśladowaniem samego Chrystusa w Jego kenozie, czyli uniżeniu i ogołoceniu. Kościół kiczowatą sztukę sakralną w stylu liceńsko-sacropolowym kultywuje na zasadzie naśladowania tamtego uniżenia Chrystusa, więc dlatego właśnie należy dostrzec w tej nędzy prawdziwą Bożą chwałę, tak jak dostrzegamy ją w ukrzyżowanym i umęczonym Chrystusie.

Głęboko się z tą tezą nie zgadzam. To równie dobrze możemy posunąć się dalej i powiedzieć, że im bardziej Kościół grzeszny, tym bardziej widać w nim chwałę Bożą, więc nie można tej grzeszności potępiać. Trochę takie odwrócenie kota ogonem, tak jak w protestantyzmie: „grzesz ciężko, kochaj mocniej”. Po prostu uważam, że upadek jest upadkiem (tu akurat mówimy o upadku sztuki, w tym muzyki) i nie ma co do tego dorabiać ideologii o kenozie.

Niedawno zauważyłam, że jeśli włączy się jakiegokolwiek radio, może za wyjątkiem Programu II Polskiego Radia, ewentualnie jakichś niszowych stacji, to popularnym gustem rządzi jeden niemalże rodzaj muzyki, mianowicie dawniej nazywano go „muzyką młodzieżową”, ks. prof. Pikulik<sup>5</sup> nazywał ten rodzaj żartobliwie „gitarozaurami”. Zewsząd słychać tylko ten gatunek muzyczny. Ciekawe, czy to może mówić

<sup>5</sup> Ks. prof. dr hab. Jerzy Pikulik – wybitny polski muzykolog mediewista. Założyciel muzykologii kościelnej na ATK (obecnie UKSW).

coś o kondycji społeczeństwa, o jego postępującej infantylnizacji. Gatunek, który kiedyś (w latach 50., 60.) był marginesem, odbiorców znajdował tylko wśród nastolatków, teraz wyparł wszystko inne i stał się niepodzielnie rządzącym na rynku muzycznym. Wszyscy – i młodzi, i starzy – słuchają dzisiaj „muzyki młodzieżowej” (niezależnie od tego, że można w jej ramach rozróżnić pewnie ze sto najrozmaitszych odmian).

Wracając do tego, co nazywasz chaosem i niepokojem w muzyce, to ja upatruję wyraźnej cezury w rewolucji romantycznej, która postawiła w centrum zainteresowania muzyki wewnątrz człowieka, jego przeżycia i stany emocjonalne. Skoro zaś w człowieku harmonia ta jest kompletnie zaburzona, muzyka ta jest więc od tego czasu obrazem chaosu wewnątrz człowieka.

Nie przypadkiem św. Augustyn np., zgodnie z antyczną tradycją, opisuje stan duszy ludzkiej w kategoriach muzycznych. W swoim dialogu *O muzyce* wiele uwagi poświęca relacji pomiędzy ciałem i duszą, która to relacja w wyniku naruszonej harmonii ma często bardzo dramatyczny przebieg. Wszystkie władze w człowieku są bowiem poddane chaosowi. Augustyn użył platońskiego porównania duszy ludzkiej do państwa, dusza grzesznika jest państwem, w którym władzę całkowicie przejęły namiętności; ten, kto powinien rządzić, czyli myśl, jest w rzeczywistości zniewolony. Ten stan rzeczy jest zarówno

no skutkiem grzechów, jak i karą za nie. Idealnym stanem byłby powrót do takiej harmonii, który postulował Platon, czyli powrót do całkowitego panowania duszy nad ciałem, ale to, jak wiemy z nauki Kościoła, jest w tym życiu do końca nieosiągalne.

Jednym słowem, w tym sensie, o którym mówisz, muzyka dzisiaj jest prawdziwa o tyle, o ile świetnie oddaje stan ludzkiej kondycji. Ale czy na tym ma się kończyć jej „prawdziwość”? Czy muzyka, naprawdę dobra, nie powinna raczej oddawać tego, co wieczne i niezmienne, co jest „większe” od człowieka, co daje poczucie, że ponad tym, co przygodne i przemijające, jest coś, do czego warto przylgnąć, ku czemu warto się zwrócić, bo to daje szansę na odzyskanie wewnątrz siebie utraconej harmonii, a przynajmniej na zobaczenie, jak bardzo w nas samych jej brakuje? Czy nie to właśnie czuć i słyszeć w tej muzyce tradycyjnej?

**B.I.:** Muzykolog w muzyce wsi polskiej znajdzie prawdziwe perełki, dużo przeciętności i szmirę również. I wszystko tak niefrasobliwie przemieszane. Tak więc repertuar ten zaprasza do przebycia drogi. Drogi do rozróżnienia, a to pozornie wydaje się proste. Z upływem czasu okazuje się bowiem, że coraz więcej melodii zaliczamy do pereł. Tak.

Cóż pociągało mnie w muzyce ludowej? Było to jak najbardziej realne podobieństwo do chorału. Nie to udowadnianie na

setkach stron i w dziesiątkach analiz, lecz proste, słyszalne dla mnie podobieństwo. Kiedyś z kolegą (dziś już profesorem) zgodziliśmy się, że gdyby melodie zapisane przez ks. Skierkowskiego<sup>6</sup> pozbawić tekstu, pozbawić rytmu i wykonać według metody solesmeńskiej, to wyszedłby chorał. Albo coś, czego nie tylko laik, ale i muzyk od chorału by nie odróżnił.

Uważam, że sprawa muzyki jest przegrana. Absolutnie przegrana. Tradycja nie ma żadnych szans ze zmasowanym atakiem mass mediów. Wszyscy mamy mózgi zapchane tonami muzycznej papki serwowanej nam od maleńkości. I nie ma tu różnicy, czy to rock, pop, heavy metal, disco polo, czy jazz. Jeden satanizm. Komu bowiem służy sztuka, która nie kieruje człowieka ku Bogu, a przeciwnie, stara się ze wszech miar zakotwiczyć go w świecie doczesności – zmysłów i płytkich uczuć?

**A.K.-Z.:** Skoro jesteśmy przy muzyce tradycyjnej, to ciekawa jestem, jak ewoluowało Twoje zapatrywanie się na dzieło odnowy wykonawstwa chorału gregoriańskiego dokonane przez Marcela Pérèsa. Pamiętam jeszcze w latach 90. na festiwalu w Jarosławiu rzesze jego wielbicieli, którzy zupełnie bezkrytycznie próbowali naśladować to, co on robił. Były to, tak jak to

<sup>6</sup> Ks. Władysław Skierkowski – ur. w 1886 r., zamordowany przez hitlerowców w 1941. Autor dzieła *Puszcza Kurpiowska w pieśni*. Wydano 790 zebranych przez niego pieśni, w rękopisach pozostało 1490.

rozumiem, próby ratowania zerwanej tradycji. Tam, gdzie nie ma ciągłości tradycji ustnej, a zamiast niej jest XIX-wieczny twór zgodny z gustami i wyobrażeniami z tamtej epoki, tam Pérès próbował sięgnąć do zasobów muzyki tradycyjnej, w której tradycja ustna trwa nieprzerwanie wiele wieków, podpatrzeć sposób wykonywania tej muzyki i przenieść niejako tamtą tradycję wykonawczą na sposób wykonywania chorału.

To w moim przekonaniu jednak próba zacerowania ziejącej dziury. A już to, jak próbowano realizować postulaty Pérèsa, czyli *de facto* przenieść manierę i emisję korsykańską na polskie realia, to było, moim zdaniem, takim stworzeniem nowej jakości zgodnej z kolei z dzisiejszymi gustami zafascynowanymi muzyką folkową różnego rodzaju i próbą zaszczepienia. To chyba nie miało szans przyjęcia się, bo także nie jest wynikiem tradycji, jest nowym tworem. Może moje spojrzenie jest zbyt krytyczne, ale właśnie takie miałam odczucia w latach 90. ubiegłego wieku w Jarosławiu.

**B.I.:** Dzieło odnowy to zbyt wielkie słowo. Rozmiar dzieła Marcela Pérèsa jest nieporównywalny do tej jedynej w historii Wielkiej Odnowy dokonanej w Solesmes w końcu XIX wieku. **Jednak już na początku lat 90.,** przedstawiając teorie dotyczące rytmu i wykonawstwa chorału, nawet ks. prof. J. Pikulik sytuował Pérèsa jako odrębną drogę. Byli ekwaliści (wraz z kontynuatorami, takimi jak Dom Cardin), men-

zuraliści i Marcel Pérès. Tak więc nawet przeciwnicy Pérèsa zdawali sobie sprawę z doniosłości jego propozycji – a było to jeszcze przed współpracą z Korsykanami. Przełomem była płyta z 1984 roku ze śpiewem starorzymskim – po raz pierwszy chorał zachodni śpiewał grecki kantor – L. Angelopoulos. Można to opisać jako próbę tchnięcia „żywej tradycji” innej niż nasza zachodnia, ale bliskiej geograficznie, na skostniałe zapisy, które same w sobie są jedynie melodią lub jej szkieletem. Zamysł ten nie był ideą Pérèsa (już Jacques Chailley próbował zwrócić uwagę badaczy chorału na jego paralele z tradycją kantorów flamenco), ale to Pérès go w sposób artystycznie przekonujący urzeczywistnił. Poszczególne projekty rekonstrukcji tradycji śpiewu kolejnych katedr były realizowane przy udziale śpiewaków będących łącznikami z żywą tradycją (Rzym, Mediolan, Benewent, Auxerre, Paryż). Było to czasami dyskusyjne – L. Angelopoulosa z Rzymem i Benewentem powiązał język grecki napotykanym w rękopisach. A jak powiązać s. Marię Keyrouz<sup>7</sup> z Mediolanem? Zawsze jednak efekt był (nawet dla przeciwników na gruncie historii i estetyki) artystycznie przekonujący. I w końcu przyszedł czas na próbę rekonstrukcji sakralnego śpiewu z rękopisów korsykańskich. Pérès tradycję Korsyki badał już od dłuższego czasu i materiał ten wypadł wybitnie przekonująco i nikt już nie mógł się przyczepić nawet do metodologii. Ale od tej pory wszyst-

kie projekty nagraniowe realizował Pérès przy znaczącym udziale śpiewaków z Korsyki. To w pewien sposób zrozumiałe. Oto naturszczycy, którzy sami wiedzą, jak zaśpiewać. Nie trzeba ich uczyć emisji, ornamentacji, frazowania. Oni to wchłonęli z górskim powietrzem i wyszali z mlekiem matki. Oczywiście w ich śpiewie też zachodzą zmiany. (Inny jest Langianni z roku 1991, a inny z 2006 – jakiś taki łagodniejszy?) Ale obserwatorowi z boku wydaje się, że korsykańska maniera zawładnęła warsztatem interpretacyjnym Pérèsa – dość wspomnieć *Messe de Notre Dame* Guillaume’a de Machauta. I cóż z tego, że każda nowa płyta przynosi odczytanie nowych traktatów, czasem nowe pomysły na rytm czy frazowanie w chora-le. Słyszymy wciąż korsykańską emisję i ta powierzchowność sprawia, że wrzucamy wszystko do jednego worka – Korsyka. To tak jak wszystkie szkoły wyrosłe z Solesmes – szkołę Mocquereau i kontynuatorów, szkołę Dom Cardine’a<sup>8</sup>, a nawet innych klasztorów (Silos) czy zakonów (cystersi) – rozpoznajemy jako Solesmes, choć co do podstaw odczytywania zapisu muzycznego różnią się diametralnie (teoria iktusów, semiologia).

Pérès w moim przeświadczeniu jest genialny. Jest wybitnym instrumentalistą – organistą. Ma doskonały warsztat kompozytorski, świetny słuch. Jego intuicje są wizjonerskie. Zostawił innych „rekon-

<sup>7</sup> Maria Keyrouz – zakonnica z Libanu, śpiewaczka i muzykolog.

<sup>8</sup> Dom Eugène Cardin OSB – mnich z Solesmes, twórca semiologii gregoriańskiej.

struktorów” daleko w tyle. Tak daleko, że nikt nie ośmiela się, nie jest na tyle kompetentny, by zakrzyknąć: „Sprawdzam!”. Mamy więc mniej lub bardziej udolnych naśladowców Pèrèsa. I ten brak bezpośredniej, konkretnej i kompetentnej krytyki sprawia, że dochodzi się do momentu, gdy już trudno coś nowego, odkrywczego wymyślić, i wtedy okazuje się, że dzieło Pèrèsa to „nowy sposób widzenia muzyki religijnej, znak ekumenizmu i międzyreligijnego dialogu”. Jeśli tak, to ja dziękuję, to nie dla mnie. Jak to rozumieć w kontekście prawdy w muzyce sakralnej, o której tu debatujemy? Chyba że zaangażowanie bractwa sufickiego do śpiewania chorału mozarabskiego było subtelną próbą działania ewangelizacyjnego.

Tymczasem tu, w Polsce, mamy wciąż istniejącą tradycję śpiewu ludowego – wiejskiego. Ten śpiew jest dziś dla większości już egzotyczny. Ale pokolenie naszych babć nie umie inaczej śpiewać! Przeciągle, otwartym gardłem, nisko (kobiety). Ten rodzaj śpiewu najlepiej oddaje czasownik: zawodzić. Nie muszę dodawać, że ma on dziś pejoratywne znaczenie. Ale ten śpiew ma w sobie sakralność, której próżno szukać u przedrzeźniaczy, którzy nauczyli się kilku ozdobników od Korsykanów i to zastępuje im cały świat – frazy, artykulacji, wymowy samogłosek, spółgłosek, łączenia ich etc. Kluczem do śpiewu jest mowa, artykulacja poszczególnych głosek. Musimy się tego szybko uczyć, zanim ostatni świadkowie autentycznej praktyki odejdą.

**A.K.-Z.:** To, co mówisz o tym, że Pèrès zmonopolizował rynek chorałowy, jest bardzo interesujące. Jednak jak to się stało, że nagle Pèrèsa okrzyknięto awangardą ekumenizmu? I jaki Ty widzisz tu związek z zagadnieniem prawdy w muzyce, tej prawdy ontycznej? Warto wrócić tu znowu do pojęcia prawdy ontycznej w muzyce. No chyba że mamy nadal trochę różne rozumienie prawdy w muzyce.

Jakie zatem widzisz rozwiązanie, pomijając to, że ogólnie mówiąc, jesteś pesymistą co do misji ratowania tradycji muzycznej, zarówno tej dotyczącej chorału, jak i reszty?

**B.I.:** „Rynek chorałowy” już dawno został zmonopolizowany przez Solesmes i naśladowców. Wystarczy zrobić sondaż – co jest rozumiane przez *gregorian chant*. Pèrès zajął miejsce kontestatora i stał się ikoną antysolesmeńskości. Tak jak zwolennicy Pèrèsa zwykle nie rozróżniają niuansów kolejnych szkół wywodzących się z Solesmes, tak solesmeńscy nie rozróżniają kolejnych projektów Pèrèsa. Ci, którzy rozróżniają, zarzucają mu, że z płyty na płytę zmienia sposób śpiewania. Jednak spotkałem się też z inną postawą. Można ją zawrzeć w następującym pytaniu: „Czy nie można chorału zaśpiewać NORMALNIE???”. Normalnie – nie takimi cieniutkimi głosikami jak solesmeńscy i bez orientalizowania „na wzór Pèrèsa”. Ale jak – jak operę, jak piosenkę? Ja uważam, że się da, choć i tak zaraz pojawią się głosy, że to dziwne. Bo cóż znaczy dziś za-

śpiewać „normalnie”? U siebie, w Brochowie, śpiewam tak, jak się śpiewa w Brochowie. Usłyszy to krakowianin i zapyta: „a cóż to za dziwaczna maniera śpiewu?”. Pamiętam, że gdy pierwszy raz usłyszałem Dominika Vellarda<sup>9</sup>, pomyślałem: „cóż za orientalizujący zaśpiew!”. Gdy pierwszy raz usłyszałem nagrania wiejskich śpiewaczek, pomyślałem: „Mongolia!”. Tak. Jesteśmy wykorzeni z własnej tradycji śpiewu. Pociąga nas skończone dzieło, a trudno łączyć elementy układanki.

Nie wiem, jak do tego doszło, że retoryka Pèrèsa jest taka. Faktem jest, że poznanie recytacji koranicznych może pomóc lepiej zrozumieć pewne aspekty śpiewu tradycyjnego niż słuchanie muzyki dawnej z końca XIX wieku<sup>10</sup>. Myślę jednak, że warto się od tego powstrzymać. Ta muzyka (choć być może przejęta przez Arabów od podbijanych przez nich chrześcijan) zbyt długo służy przekazywaniu treści niechrześcijańskich czy antychrześcijańskich. Ale jak mówiłem wyżej, ja nie narzucam swoich metod innym. Za to na pewno warto poznać muzykę, śpiew Koptów, Etiopczyków i innych chrześcijan żyjących na Wschodzie. Nawet w środowisku benedyktynów był projekt udania się do Syrii, by studiować tamtejsze oralne tradycje chrześcijańskiego śpiewu,

<sup>9</sup> Dominik Vellard – śpiewak i muzykolog francuski. Twórca Ensemble Gilles Binchois. Do 1985 r. współpracował z Marcelem Pèrèsem.

<sup>10</sup> Tak M. Pèrès żartobliwie określił śpiew wg szkoły benedyktynów z Solesmes.

ale prace postulującego to Dom Julesa Jeannina nie miały większego wpływu na szkołę solesmeńską. Otrzymaliśmy za to *Le nombre musicale* Dom Mocquereau, a wraz z tym dziełem teorię iktusów. To był rodzaj „instrukcji obsługi” do edycji watykańskiej. Efekty były z początku imponujące, ale dziś to wszystko pokrył kurz i uczą się o tym (o tym, nie tego!) jedynie studenci muzykologii kościelnej.

Przywołam tu Jana Pawła II, który pisał o wierze, że umacnia się w procesie przekazywania<sup>11</sup>. Ja to przekonanie przenoszę na grunt śpiewu. Proces przekazywania nie musi być koniecznie zanieczyszczeniem. Nie przeciwstawiam tu przekazu ustnego zapisowi, jak mówi o tym jeden z polemistów (Ralph V. Williams: *Nietoperzoocy muzykolodzy [...]. W ich opinii zapisane słowo jest nieskazitelne, a tradycja ustna omylna. Ale prawda jest taka, że mnich przy kopiowaniu mógł popełniać błędy, podczas gdy pamięć niepiśmiennego wieśniaka jest pewna*), uważam jednak, że tradycja śpiewu, tak jak wiara, umacnia się w procesie przekazywania, a nad tym czuwa, jeśli nie Duch Święty, to co najmniej św. Cecylia. Należy to połączyć – do śpiewu potrzebny jest i zapis muzyczny, i sposób na jego odcyfrowanie, odczytanie, interpretację.

Pamięć i wrażliwość poszczególnych ludzi różnią się i w tradycji niewątpliwie zachodzą zmiany, ale nie możemy patrzeć na

<sup>11</sup> Encyklika *Redemptoris missio*, 2.



„proces przekazywania” jako na coś, co oddala nas od ideału, wzorca „bo kiedyś było lepiej” albo „bo zatraciliśmy zamysł kompozytora”. A może to predestynowana mądrość pokoleń wzbogaca nasze spojrzenie? Zerknijmy na historię chorału: już w XI wieku cystersi stwierdzili, że chorał jest w stanie upadku i należy go odnowić. W XI wieku! Dziś często uznaje się śpiewy *Ordinarium Missae* za monodię w „stylu chorałowym”, a więc już nie chorał (a przynajmniej nie „klasyczny” chorał gregoriański). I okazuje się, że światowa wizytówka chorału gregoriańskiego *Missa de Angelis* chorałem nie jest – *Gloria* tej Mszy powstała w XVI wieku!

Ja widzę to w ten sposób – gdy tradycja słabnie (proces przekazywania się załamuje), a śpiewać trzeba (dziś Kościołowi nie brakuje tradycji chorału, bo i tak chorału nie używa, więc nikt na to nie zwraca uwagi), to miejsce tradycji ustnej, która pomagała zapis odczytać, coś musi zająć. Na początku XIX wieku we Francji wydano kilkanaście, jeśli nie więcej, różnych szkół, podręczników do śpiewania chorału. Solesmes wydało swoje – Dom Gontier, potem Dom Pothier. Ale i to było mało. Teoria Dom Mocquereau odwołująca się do badań nad językiem, do greckiej teorii (*arsis-thesis* etc.) była według mnie próbą zapewnienia tej pustki. I tak zapis muzyczny potraktowano najpierw wedle zasady *sola scriptura*, a następnie użyto do jego odwzorowania w czasie (czyli do wykonania) czegoś w rodzaju gnozy. Potem nadeszły czasy kolejnych gnoz. Przeciwnicy

Solesmes też mają takie gnozy, np. śpiew według traktatu Hieronima z Moraw. To może być na swój sposób pożyteczne, użyteczne. Ale nie tędy wiedzie droga do prawdziwego śpiewu. A którędy wiedzie? Na pewno nie tego typu skrótem. W dodatku rodzi się wątpliwość, czy śpiewający według iktusów bądź pauz rzeczywiście podążają drogą pokory. Podobnie jest z emisją głosu. Bezbłędnie rozpoznają osoby po kursie emisji głosu – w ich głosie słychać, że są po takim kursie.

**A.K.-Z.:** Jakie to analogiczne do dziejów badań nad Biblią. Wiek XX był świadkiem powstania – najpierw w ramach teologii protestanckiej, ale później również i katolickiej pod wpływem postulatów badania Pisma Świętego jako również dzieła ludzkiego, czyli podlegającego takim samym procesom twórczym jak każde inne dzieło mające wielu autorów i powstające na przestrzeni wielu wieków – wielu metod badawczych. Były to m.in.: *Formgeschichte* – czyli historia form biblijnych, *Traditionsgeschichte* – historia form z okresu ustnego przekazu, czyli z tradycji, *Redaktionsgeschichte* – historia kolejnych redakcji tekstu etc. To też pewien rodzaj gnozy, który właściwie, mimo słusznego założenia, że aby poznać dobrze Pismo Święte, należy studiować kulturę, w której ono powstało, potraktował je właśnie tak – zgodnie z zasadą *sola scriptura*. Utracono kompletnie z oczu to, co jest głównym nośnikiem Pisma Świętego – duch czy też – Ducha, zatrzymując się wyłącznie na literze, zapominając przy tym, że przecież

Kościół przechowuje Pismo Święte u siebie już dwa tysiące lat i przez ten czas je nieustannie wykładał, objaśniał i komentował, a więc to nie jest tak, że nagle pojawiła się jakaś nowa „wiedza wlna”, która dostępna jest tylko wtajemniczonym, ale właśnie Kościół jest miejscem, gdzie to Pismo jest objaśniane. I próżno szukać we współczesnej biblistyce prawdziwej wiary czy też sensu duchowego Słowa Bożego, czyli właśnie tego, czym Pismo Święte jest, choć niewątpliwie same w sobie te metody są ciekawe, pożyteczne etc.

**B.I.:** Takich analogii pomiędzy chorałem a innymi dziedzinami jest wiele. Przyjrzymy się jeszcze metodzie oraz poglądom, które znalazły zastosowanie przy wielkiej odnowie chorału w Solesmes. Założeniem było, że istnieje idealny wzorzec – legendarny Antyfonarz św. Grzegorza. Nawet w 1848 roku została opublikowana we Francji przez o. Lambillotte’a reprodukcja rękopisu zatytułowana *Antiphonaire de St. Grégoire* – a było to *Cantatorium* z Sankt Gallen ms. 359 z notacją bezliniową. I oto benedyktyni z Solesmes odcyfrowali to. Wydawało się, że dotarli do źródła. Z naukowego punktu widzenia źródło okazało się mieć niewiele wspólnego ze św. Grzegorzem, gdyż zostało napisane w IX wieku, nie jest to jednak tak istotne, gdyż i tak udało się dotrzeć możliwie najdalej wstecz. Uważa się w dodatku, że ten zapis jest przejawem upadku chorału, bo jakby kwitł, to nie trzeba by go zapisywać. A więc kiedyś, zanim chorał zapisano, miał on okres „klasyczny”, taki

złoty wiek. A potem? Potem – najpierw powolny upadek, a później gwałtowny upadek. I wreszcie cudowne wskrzeszenie przez Solesmes. Ale jak już wspominałem wyżej, odcyfrowano jedynie melodie – inne aspekty pozostały tajemnicą. (Czy sytuacja w architekturze nie była podobna? Te grube tynki to przecież bagaż wieków – trzeba było je skuć. Ale co zrobić ze ścianami – pomalować na biało albo żółto? A dziś wiemy, że tak naprawdę wewnątrz średniowiecznej katedry to była feeria barw) Nie potrzeba wielkiej przenikliwości, by stwierdzić, że taki model nie może być prawdziwy<sup>12</sup>. Co więcej, jest krzywdzący dla wielu generacji muzyków kościelnych. Zresztą nie pierwszy raz w historii posłużono się taką argumentacją. Zmiany w chorale, które usiłowano wprowadzić po Soborze Trydenckim, argumentowano tym, że średniowieczni kantorzy zdeformowali barbaryzmami klasyczną łacinę i należy przywrócić jej prawdziwą relację do melodii. Efektem tego przywracania było największe nieszczęście w dziejach chorału (według Solesmes, zaś moim zdaniem nie aż takie, a to ze względu na ograniczony zasięg) – tzw. edycja medycejska. Opisana wyżej idea czystego źródła i coraz mętniejszej, w oddaleniu od niego, wody jest według mnie mocno ułomna.

<sup>12</sup> W świetle tego kuriozalne wydaje się przeświadczenie, że doniosłość dzieła benedyktynów wynika chociażby z długiego trwania tradycji ufundowanej przez Solesmes. To tak jakby twierdzić, że nieprawda przez jej długotrwałe powtarzanie stanie się prawdą.

Szczególnie dla chorału – tym bardziej, że nie udało się dotąd wskazać jego autora-kompozytora. Ja (za P. Jefferym<sup>13</sup>) proponuję porównanie chorału do drogiego klejnotu. Zawsze będzie piękny sam z siebie. Można go jednak kunsztownie oprawić. I takie dzieło może być równie piękne i dopiero indywidualny gust rozsądzi, co się bardziej podoba. Można go też oprawić bez smaku, choć w drogiego materiału etc. Generalnie oprawa będzie dobra, gdy nie będzie przysłaniać piękna klejnotu i przyczyni się do jego zachowania bez szwanku.

Pracuję na co dzień w Brochowie. Tutejszy kościół jest wyjątkowy nie tylko ze względu na jego obronny charakter. Otóż na romańskim planie bazyliki postawiono gotyckie ściany z przyporami i zwieńczono je półokrągłym renesansowym sklepieniem kasetonowym. I to wybudowano w latach 1551-1561. Wnętrze stanowiła kompilacja elementów barokowych, klasycystycznych i neogotyckich, które były wkładem następujących po sobie pokoleń katolików. Czy tak trudno wyobrazić sobie taką sytuację na gruncie muzyki? I taka całość naprawdę może być piękna, choć złożona z jakże odmiennych stylistycznie elementów.

Idąc dalej, moja propozycja drogi do chorału czy może drogi do prawdziwego chorału to nie cudowne teleportowanie się

do „źródła św. Grzegorza”, tylko powolne kroczenie wstecz. Najpierw do granicy wspomnień naszych dziadków, później z pomocą tego doświadczenia do chorału XIX-wiecznego (przedsolesmeńskiego i przedcecyliańskiego) – jakoś przecież udokumentowanego (kiedyś Pères w rozmowie ze mną określił XIX wiek mianem „klucza do zrozumienia chorału”). Potem można by pokusić się o próby rekonstrukcji chorału potrydenckiego – z różnych lokalnych źródeł etc.

Chciałbym tu podkreślić, że nie neguję sensowności badania od korzeni, badania najstarszych traktatów, najstarszych zapisów etc. Jestem za połączeniem sił, żeby się w którymś momencie spotkać. Jedna droga może weryfikować wyniki drugiej. Jest zaś bezsens, gdy docierając do najstarszego przekazu, negujemy całą późniejszą historię, bo znaleźliśmy. Ale co znaleźliśmy? W przypadku traktatów problemem jest przede wszystkim język. Czytałem pierwszy podręcznik do chorału z 1809 roku napisany po polsku – każdemu radzę spróbować: *nóty zalane w średzini* – i naprawdę, mimo dobrych chęci, niczego istotnego się nie dowiedziałem. W przypadku zapisów muzycznych problemem zawsze będzie notacja. Ostatnio jakiś kształcony muzyk zwrócił mi uwagę, że źle śpiewam antyfonę pogrzebową *W krainie życia*, bo jest ona zapisana w śpiewniku Siedleckiego ósemkami i tak właśnie, równiutko, powinienem zaśpiewać, a nie (o zgrozo!) wydłużać niektóre. A przecież

<sup>13</sup> Peter Jeffery – muzykolog, wykładowca Harvardu i Princeton.

ten zapis – zapis melodii (tylko melodii!) gregoriańskiej – był i jest umowny!

I już ostatnia sprawa. Zwykle nie docenia się zachowawczości tradycji ustnej. A ta tendencja jest bardzo silna. Tę właściwość doskonale widać na przykładzie naszej ludowej kultury – tej prawdziwie wiejskiej. Weźmy wielbicielkę tang (wspomnienie młodości), 18 godzin na dobę słuchającą „Jedynki”, czasem w dwugłosie z telewizorem, a i tak gdy zaśpiewać *Dobry Jezu* (ale powoli, przeciągle), to bezbłędnie wchodzi w te słowa *oto my dziś prosim za niech*. A przecież od lat trwa zmasowana akcja śpiewników, rzutników, księży i or-

ganistów, że się śpiewa *Dobry Jezu, a nasz Panie, daj im wieczne spoczywanie*. Takie przykłady można mnożyć – „obietnice Panachrystusowe”, teksty powszechnych pieśni nabożnych – inne w śpiewniku, a inne w śpiewie.

Na koniec wypadałoby to wszystko jakoś podsumować. W dodatku chciałoby się powiedzieć coś o wyraźnie optymistycznym wydźwięku. Spróbuję więc: mimo wszystkich niewesołych zjawisk, które tu przywołaliśmy, mimo trudnej historii i pułapek teraźniejszości wierzę, że Bóg nie dopuści, aby jego umiłowany śpiew, śpiew własny jego Kościoła całkiem szczeł. Amen. ■