

O estetyce chorału gregoriańskiego. Refleksje i zalecenia praktyczne

Gabriel M. Steinschulte

Śpiewana cisza

Latem 2016 roku prefekt watykańskiej Kongregacji Kultu Bożego (pro Culto Divino), kardynał Robert Sarah, w swojej najnowszej książce pt. *Moc ciszy* przypomniał starą mądrość chrześcijańskiego monastycyzmu: właściwym, należytyym „językiem” spotkania nas, stworzeń, z Wszechmocnym jest pokorne, modlitewne milczenie.

Wszelka prawdziwie sakralna muzyka musi być zatem zrodzona z ciszy i znów do niej prowadzić; co więcej, powinna nadawać kształt milczeniu z dala od wszelkich nieporadnych słów. Tylko wtedy, gdy to potrafi, jest czymś stosownym w liturgii. W przeciwnym razie należy nad muzykę przedkładać święte milczenie.

Należna adoracja stojącego przed Bogiem człowieka wymaga od nas postawy niewinnego dziecka: pokornej, pełnej miłości, radosnej, szczerzej, intymnej. Powinniśmy śpiewać chorał gregoriański a) jak dziecko i b) jak dla (małego) dziecka. Kto zda sobie z tego należycie sprawę, może w dużym stopniu uniknąć uchybień i fałszywych tonów. Podstawowym wyrażeniem musi być „Ty” zamiast „ja”. Nie chodzi tu o własny, mniej lub bardziej piękny głos (bel canto), o muzyczne „ego”, w duchu którego wychowuje większość szkół śpiewu.

Dlatego należy też przyjmować inną postawę ciała niż ta, która cechuje pewnego siebie, słynnego tenora. Zamiast zapewniać sobie mocne oparcie, kantor gregoriański powinien przyjąć postawę polegającą na balansowaniu na przedniej połowie stopy, nie przesuwając punktu ciężkości na piętę. Postawa ta wyraża pełną miłości gotowość służenia, jakby gotowość do skoku, w przeciwieństwie do zwykłego stąpania. Jest ona zatem swoistym przeciwieństwem żołnierskiego kroku marszowego. Kantor

nie odpoczywa, polegając na własnych siłach, lecz pozwala się zachwycić, napełnić Duchem i oderwać. Traci on w pewnej mierze kontakt z podłożem, ponieważ serce i duch chcą się wyrwać ku Bogu. Taka postawa ciała pozwala przede wszystkim na lekkość i uważną wrażliwość na bogactwo niuansów linii melodycznej tej jednogłosowej muzyki, która swoją złożoność rozwija w całości w tonalnej linii poziomej, czyli w chronologicznym następowaniu po sobie kołysań płynnego rytmu, uporządkowanego w tajemniczy sposób i wciąż nowego.

Wielka amerykańska pedagog muzyki, Justine Bayard Ward, wyraziła powyższą myśl w następujący sposób:

Gdy mówimy o „rytmie”, mamy na myśli wielkie fale dźwięku, które podnoszą się i opadają, zawsze poruszając się w uporządkowany sposób, niczym fale morskie, niczym noce i dnie, niczym pory roku.

Wiemy już, jak przedstawiać w muzyce falę rytmiczną z jej *arsis* i *thesis*... Rytm, jak wiemy, składa się z sekwencji fal dźwięku – elastycznych, płynnych, giętkich – które podnoszą się i opadają pełnymi wdzięku łukami, zawsze poruszając się, zawsze zmieniając, zawsze z cichą, naturalną gracją.

Na powierzchni rytmicznych łuków unoszą się lekko zawieszona słowa, a głęboko pod powierzchnią rytmu odczuć można pulsowanie podwójnych i potrójnych grup, **podobnie jak bicie wielkiego serca, które czujemy, mimo że go nie słyszymy**¹.

¹ J. B. Ward, *Music Fourth*

Year: Gregorian Chant

According to the Principles of Dom André Mocquereau of Solesmes, Washington D. C.

1923, s. 45, 97.

Zamiast w sposób pyszny poszukiwać rezonansów dźwięku, kantor gregoriański staje się **struną duchowej harfy, poruszaną przez plektron Ducha Świętego**. Musimy bowiem mieć jasność w następującej kwestii: Sami z siebie nic nie możemy; jedynie *per Ipsum, cum Ipso et in Ipso* (przez Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie) jesteśmy w ogóle w stanie modlić się lub śpiewać. Dlatego powiada święty Augustyn: *Christus in Ecclesia cantat* (Chrystus śpiewa w Kościele). Każda nowoczesna myśl o tzw. samorealizacji musi w tym kontekście wydać się absurdalna i niepoważna.

Między śmiechem a łzami

Każdy kantor, który odebrał jakieś wykształcenie, wie, że niewiele rzeczy jest bardziej niebezpiecznych niż pokusa, która każe płakać lub śmiać się. W obu przypadkach – z punktu widzenia psychologii zachowania – jesteśmy bardzo podatni na zranienia, słabi. W pewien sposób tracimy kontrolę nad samymi sobą. Lecz szczerłość tych emocji można podać w wątpliwość. Głębsza analiza pozwoli nam stwierdzić, że nastrój, ogarniający nas w tych dwóch wyjątkowych sytuacjach, determinuje w dużym stopniu tę postawę, którą pokorny i ufnie modlący się człowiek powinien przyjmować podczas modlitwy przed Bogiem.

Pobożny kantor wie, że wielkie, głębokie poruszenie z jednej strony nadaje pieśni rzadko osiągalną siłę wyrazu, aż do kruchego, małego tremolo, z drugiej strony może ono stać się **drogą prowadzącą stopniowo** do brzegu katastrofy, załamania głosu. W pewien sposób człowiek czuje się bezsilny i wie, że jedynie siła wyższa może uratować kantylenę – jeśli tego zechce. Jest to moment całkowitego oddania się, dopuszczenia możliwej *brutta figura*. Nie na darmo Aniołowie od czasów gotyku chętnie przedstawiani są w przestrzeni chórowej jako postaci uprzejme i uśmiechające się.

Uśmiechająca się twarz jest z muskularno-fizjologicznego punktu widzenia twarzą odprężoną i mniej napiętą, która również u przeciętnych śpiewaków bez wykształcenia muzycznego automatycznie umożliwia wydobywanie **wysokich tonów** wyższej jakości i uzyskanie jaśniejszego, lżejszego i bogatszego dźwięku. Tworzenie dźwięków odbywa się mianowicie bardziej w obrębie maski twarzowej. Górna warga wyciąga ton bardziej **do przodu**, tam, gdzie zgodnie z włoską manierą jedzenia odgryzane jest spaghetti. Jest to bez wątpienia bardzo zmysłowa i ekstrawertyczna forma konsumpcji pożywienia, przeciwieństwo skrępowania i zahamowań. I znów jesteśmy przy przykładzie swobodnych, radosnych, miłych dzieci.

„Chorał gregoriański należy umieć tańczyć” (Dom Eugène Cardine OSB, Solesmes)

Chorał gregoriański przeniknięty jest duchem stylu romańskiego, zakorzenionego w antycznej tradycji, nietkniętej jeszcze przez

subiektywizmy gotyku. Kluczowym elementem architektury romańskiej są łuki i kopyły w wielu różnych układach, wariacjach i wielkościach. Dlatego wszystkie linie melodyczne z zasady tworzą linię łuku, szczególnie z dynamicznego punktu widzenia.

Szczególnie psalmy są idealną szkołą tego subtelnego, rytmicznego przebiegu z falującymi łukami napięcia, *accelerandi* (przyspieszania), *ritardandi* (zwalniania), z kołyszącymi się pauzami (np. między obiema częściami wersu danego psalmu i odpowiedzią w formie *attacca*, czyli zdecydowania w kolejnym wersie lub w samej antyfonie – muzyce, która zdaje się być skomponowana z myślą o wieczności). W istocie w ten sposób zanurzamy się w nieustanną chwałę Bożą i wynurzamy się z niej jak w jazzie: *fading in* i *fading out*. W wyśpiewywanej chwale Bożej włączamy się niejako online w uwielbienie niebiańskiej liturgii.

Nie można przespiać niezwłocznych responsów antyfonalnego śpiewu psalmowego. Jest on niczym dach, który musi pozostać szczelny i którego dachówki powinny się nieco nakładać; jest on niczym litanie; dzięki niemu również słuchacz doświadcza swoistego, pozytywnego napięcia. Ponadto nie powinniśmy nigdy zaniedbywać różnorodnego wyrażania tonów psalmu, nie są to jakiegokolwiek modusy, nadają one wyraz całemu utworowi! Pomyślmy choćby o szturmującym niebo „królewskim tonie VII” (Gastoué), majestatycznym tonie I, mistycznym tonie IV, raczej rzadkim, archaicznym tonie III lub fanfarowym tonie V itd., i o końcowych zwrotach (*differentiae*), dzięki którym sami możemy wzmocnić pożądaną efekt. I nie zapominajmy, że niektóre psalmy należy śpiewać w sposób hymniczny.

Uwagi na temat wymowy łacińskiej

Wszyscy wiemy, jak różnorodna była i jest wymowa łacińska od czasów antycznych we wszystkich krajach kultury łacińskiej. Nie przeszkadzałoby to znanemu, gdybyśmy w chorale gregoriańskim nie mieli do czynienia z repertuarem, który wymaga konkretnej wymowy, aby móc rzeczywiście zrozumieć tę muzykę z całym jej potencjałem i aby przywrócić go do życia. Nie bez powodu Pius XI – niezależnie od wszystkich filologicznych narzekania – prawnie usankcjonował wymowę w liturgii, zgodnie z tradycją rzymską, której nie należy mylić z włoskimi manierami. W każdym razie

– w przeciwieństwie do sterylne go uporu anachronistycznych, antykizujących filologów – owa oficjalna wymowa żywej łaciny tradycji kościelnej daje nam organiczny dostęp do wielu fenomenów chorału gregoriańskiego.

Zacznijmy od **pięciu samogłosek**, pięciu, nie więcej, ponieważ nie ma różnych „a”, „e”, „o”, np. **otwartego „o”**. Ułatwia to nie tylko wyśpiewanie różnych fraz, ale chroni przed nienaturalną afektacją („Ameeee...n”), kojarzącą się raczej z protestanckimi pastorami.

„T” jest **suche** (jak w przypadku kataru, bez utraty powietrza), jak greckie „tau”, w przeciwieństwie do „thety”, która przypomina angielskie „th”.

Każde „r” powinno być wymawiane **przedniojęzykowo „rrr”**, co poprawia ogólny efekt.

Przełtosy powinno się wyraźnie rozdzielać na dwa tony: *lla-u-date*. Często „i” jest osobną sylabą, wręcz słowem, a nie tylko swoistym smarem między dwiema innymi samogłoskami.

Przede wszystkim zaś nazwa spółgłosek wywodzi się z tego, że współbrzmia: *con-sonantes*. Na przykład przy *Alleluja* powinniśmy naprawdę słyszeć podwójne „l”, nawet jeśli przez to brzmi ono trochę orientalnie. Wszak takie jest właśnie pochodzenie chorału. **Podwójne „s”** nie prowadzi do przyspieszenia, ale do zaakcentowanego zatrzymania.

Należy unikać gardłowych zwarć krtaniowych, np. *Ag-nus Dei*, które powinno wybrzmiewać naturalnie, jako „**Anjus**”. Nie bez powodu *sanctus*, ze swoimi problematycznymi trzema spółgłoskami w środku, zostało przerobione w innych językach na *santo* lub *saint*. Lecz chorał gregoriański używa w takich przypadkach pewnego tricku, czyli **zanikających neum**. Przy pomocy „**likwescencji**”, małego akcentu nutowego (w formie rodzyнки), zaznaczona zostaje bezdźwięczność tej noty, dzięki czemu problem z *sanctus* zostaje zminimalizowany: „sa-nk-tus”. Również przy następstwie „**nt**”, np. przy *e-den-tes* – w które chce się wcisnąć prawie nieuniknione „h” („e-de-hen-tes”), likwescencja przychodzi z pomocą i czyni „n” bezdźwięczną głoską, dzięki czemu większa uwaga kierowana jest na „tes”, co dodatkowo nadaje wyrazu linii melodycznej. Teraz rozumiemy też, dlaczego wyrażenie LIQUESCENTES nosi to właśnie miano.

Podobna zasada stosowana jest do greckich cytatów, jakie zachowały się w chorale gregoriańskim, lub do zlatynizowanych greckich wyrazów, np. *ego te baptizo*, wymawianego miękko „bapti-dz-o”, podobnie jak grecka zeta. „Hagia Sophia” w tradycyjnym starogreckim wymawiana jest jako „Aia Sofia”, podobnie jak „Aios o Theos” (Hagios o Theos). W przypadku *Kyrie* już od dawna istnieje porozumienie między światem greckim i łacińskim, aby wymawiać je „Kirie”, by uniknąć nieestetycznej parady nie stosownych samogłosek, które czasami słychać, np. „Kü-a-rie”.

Ergo:

Dzięki prawidłowej cielesnej postawie, opanowaniu łacińskiej wymowy i notacji kwadratowej (dla której istnieją proste metody mnemotechniczne) oraz dzięki wewnętrznej gotowości otwarcia się na ten inny, rytmiczny świat również kulturalny laik muzyczny może osiągnąć wystarczająco wysoki poziom w wykonywaniu tej muzyki. **Alfą i Omegą jest przy tym rosnące z czasem wycucie dla wyszukiwania melodyczno-rytmicznych klejnotów**, które użyczają śpiewowi charakterystycznego brzmienia i ułatwiają codzienną orientację w niezmiernym morzu chorału gregoriańskiego z jego ponad 4000 utworów. Jest to wzbogacająca droga życiowa ze „śpiewaną biblią”. ■

Tłum. Izabella Parowicz