

To nie jest śpiew w rajtuzach

Rozmowa z Robertem Pożarskim, kantorem, rekonstruktorem polskiej muzyki liturgicznej, inicjatorem projektu „Castrum Doloris”

„Christianitas”: *Co to jest chorał sarmacki? Nigdy nie słyszałem o czymś takim.*

Robert Pożarski: No właśnie. Chorał sarmacki to jest taki termin, który ukuliśmy z Maćkiem Frączakiem, naszym przyjacielem. Zrobiliśmy to, żeby propagować polski chorał. Dlatego też nazwaliśmy go sarmackim. Pochodzi z polskich ksiąg wydawanych u schyłku okresu sarmackiego, czyli wtedy, kiedy Rzeczpospolita była Obojga Narodów.

„Ch”: *Skąd się wziął ten chorał?*

RP: Z ksiąg liturgicznych wydawanych w Polsce po Soborze Trydenckim. Księgi te nazywane są księgami piotrkowskimi i stąd chorał ten zwany jest chorałem piotrkowskim.

„Ch”: *Dlaczego taka nazwa?*

RP: Księgi były wydawane w Krakowie jako zbiór liturgii obowiązujących w katedrze wawelskiej w tamtych czasach. Ale nie tylko – znalazł się w nich także repertuar gnieźnieński. Mówiąc krótko – były to kanoniczne księgi dla diecezji polskich.

„Ch”: *Dlaczego zatem piotrkowskie?*

RP: Ponieważ wydawał je drukarz krakowski Andrzej Piotrkowczyk pochodzący z Piotrkowa (Andrzej Piotrkowczyk – ojciec, a potem Andrzej Piotrkowczyk – syn, który przejął po ojcu ten interes). Księgi były publikowane od 1599 aż do 1678 roku, kiedy pojawiło się ostatnie oryginalne wydanie. Potem jeszcze Uniwersytet Jagielloński robił przedruki do roku 1725. Były one wydawane jako oficjalnie zatwierdzone przez Rzym księgi liturgiczne dla polskich diecezji. Drugim powodem, dla którego mówimy o chora-le piotrkowskim, jest repertuar, który się w tych księgach znalazł. Jest on efektem Synodu Piotrkowskiego, który po Soborze Trydenckim do Piotrkowa zwołał prymas Uchański. Tam zjechali się biskupi wszystkich diecezji polskich i pod przewodnictwem prymasa ustalili agendę liturgiczną, czyli zebrali to, co się w tych księgach powinno znaleźć – żeby z jednej strony było to zgodne z reformami Soboru, a z drugiej, co bardzo ważne i ja to zawsze podkreślam, aby zgadzało się z polską tradycją. Wiadomo, że Kościoły lokalne miały swoje własne celebracje, które się przez wieki

tworzyły i rozwijały, a potem wchodziły do kanonów liturgicznych. Nawet poszczególne diecezje bardzo się między sobą różniły w tradycjach tych celebracji. Wiemy też, że klasztory wykazywały między sobą spore różnice w kwestii liturgii, zwłaszcza repertuaru liturgicznego. Postanowienia Synodu Piotrkowskiego z 1577 roku, które potem jeszcze na dwóch Synodach były potwierdzane – w Gnieźnie i Płocku – nakazały sporządzić taką agendę, która miała sankcjonować, po pierwsze, reformy Soboru, a po drugie, odrębność polskiego repertuaru liturgicznego. To było bardzo istotne i wynikało z ksiąg piotrkowskich, a zwłaszcza z procesjonarza, w którym jest mnóstwo rubryk, fantastycznych opisów ceremonii nieznanych z rzymskich ksiąg. Polski ceremoniał liturgiczny był bardzo skomplikowany, zawierał m.in. wiele procesji – każda niedziela roku miała swoją własną procesję. Nie mówiąc już o uroczystościach, które też posiadały własne procesje. Owe procesje z pewnością były praktykowane, a wiemy o tym z kancjonałów, np. XIX-wiecznych, a nawet XX-wiecznych, przygotowanych m.in. przez nieocenionego badacza ks. Jana Siedleckiego. Przechował on mnóstwo takich materiałów. Procesje, które znajdują się w procesjonarzu piotrkowskim z 1621 roku, możemy odnaleźć jeszcze w śpiewniku ks. Siedleckiego wydanym w 1952. Nie aż tak dużo, ale jednak tam były. To było, o ile pamiętam, ostatnie przedsoborowe wydanie tego śpiewnika, które pokazywało jednoznacznie, że chorał piotrkowski kultywowany był jako lokalny zwyczaj.

Przetrwał on ponad trzysta lat. Jednak potem został usunięty z tej samej przyczyny, z jakiej usunięto z liturgii chorał łaciński. Stało się to w wyniku reform po Soborze Watykańskim II.

„Ch”: *Jeszcze przed Soborem część z tych śpiewów istniała.*

RP: Do Soboru największe celebacje znane z ksiąg piotrkowskich były kultywowane i znajdowały się w śpiewnikach. Propagator chorału solesmeńskiego, czyli rzymskiego, ks. Surzyński, przywiózł do Polski ten repertuar, ale do Soboru on się nie przyjął. Ks. Surzyński na początku XX wieku wydał jeden albo dwa kancjonały, w których znajdował się ów repertuar rzymski. Jednak nie były one zbyt popularne, dlatego że dominowały u nas kancjonały ks. Pawła Rzymskiego, kancjonał, który ostatnio drukowany był w Wilnie w 1871 roku przez Józefa Zawadzkiego – bardzo podobny do kancjonału ks. Rzymskiego – oraz wspomniane kancjonały ks. Jana Siedleckiego. Dodam, że nie mówimy jeszcze o śpiewnikach z polskimi pieśniami, ale o księgach zawierających repertuar łaciński.

„Ch”: *Oprócz specyficznie polskich ceremonii co jest rzymskiego, a co sarmackiego w tym chorale?*

RP: Rzymski jest repertuar. Duża część zawartości muzycznej i tekstowej tych ksiąg zgadza się z kanonem rzymskim – są one w jakimś sensie typiczne. Natomiast sar-

mackie są przede wszystkim dyferencje melodyczne, czyli po prostu melodie, które są tam zawarte. W jakimś stopniu są one podobne do rzymskich, jednak czasem zdarzają się bardzo inne, a niekiedy prawie takie same, z tym że różnią się szczegółami. Według mojej nieudowodnionej teorii są właśnie sarmackie. Czyli tak, jakbyśmy porównali muzykę barokową z różnych krajów – barok francuski był taki, jakby go grano w rajtuzach, znowu barok włoski był bardzo kwiecisty, a polski barok był muzyką w kontuszu z szablą u pasa i podkręconym wąsem. To słysząc u Gorczyckiego, u Mielczewskiego, u Pękiela – w tej muzyce jest takie charakterystyczne słowiańsko-sarmackie zacięcie. Z pewnością nie jest to muzyka w rajtuzach – raczej w solidnych butach. Podobnie jest z tym chorałem – tamta melodyka, powiedziałbym, świetnie nadaje się do przekształcenia w pieśń. Z zapisu można wywnioskować, że jest dość rytmiczna, że nie ma takich niekończących się niebiańskich fraz, które zresztą w chorale łacińskim przed dziełem mnichów z opactwa Solesmes prawdopodobnie nie występowały. Zapisy pokazują, że to najpewniej tamtejsi mnisi benedyktyńscy w XIX wieku wpadli na ten pomysł, zdaje się, że wcześniej takie formy się nie pojawiały. Początkowo muzyka ta była silnie związana ze swoimi korzeniami, czyli m.in. z chorałem bizantyjskim, który przybył do Europy Zachodniej co najmniej w czasach karolińskich. Wiemy o tym, mamy tego świadectwo w postaci przekazu przypisywanego Notkerowi Jąkale. W największej

benedyktyńskiej szkole kantorskiej, czyli w Metz, wykładali kantorzy bizantyjscy – znamy ich listy, które pisali do swoich zwierzchników z Konstantynopola. Żalili się w nich, że cała ta ich misja jest na nic, bo ci zachodni mnisi to w ogóle nie potrafią śpiewać. Takie mamy informacje na temat związku chorału bizantyjskiego z kulturą zachodnią. Wiemy również, że cała liturgia gallikańska pierwotnie zbudowana była w oparciu o greckie księgi i dlatego mocno się różniła od liturgii rzymskiej. Ale wiemy też, że stare księgi rzymskie, tzw. starorzyskie, były wyraźnie odmienne od tego, co stworzyli benedyktyni w XIX wieku, zresztą wyłączając je z przyjętego kanonu źródeł. Z zapisu wynika, że ten starorzyski chorał był mocno ozdobny i również przypominał struktury muzyki bizantyjskiej. Ze sławnego (lub niesławnego) w niektórych kręgach traktatu Hieronima z Moraw dowiadujemy się, że dominikanie w XIII wieku śpiewali bardzo ozdobnie i stosowali takie ornamenty, które – kiedy dzisiaj próbujemy je rekonstruować – przypominają chorał bizantyjski, obecnie nader często mylony z muzyką arabską. Nie jest to oczywiście to samo.

„Ch”: *Ale jest mylony.*

RP: To jest takie najprostsze skojarzenie człowieka z Europy Zachodniej – że coś, co trąci Wschodem, pewnie pochodzi ze świata arabskiego. W śpiewach sarmackich nie mamy tych ozdobników, zapis przekazuje nam raczej prostsze struktury. Fi-

guracje wyglądają na konstruowane „na chłopski rozum”. Wydają się prostsze, bo z jednej strony jest to zapewne skutek mocno uproszczonej notacji Huffnagelschrift, ale z drugiej, posiadają także charakterystyczne zaśpiewy, których nie znajdziemy w romańskich źródłach. Formuły inicjalne tonów – każdy ton modalny ma własną specyficzną formułę – które znamy ze źródeł włoskich, francuskich czy hiszpańskich, bywają zupełnie inne od tych, które znajdujemy w chorale piotrkowskim. Na ten temat sporo rozmawiałem z ks. Piotrem Paćkowskim, który jest patronem naszej inicjatywy i który otworzył nam zbiór tych zapisów. Pokazał nam, „gdzie co leży”. Dobrze poznał te źródła, ponieważ pisał doktorat na temat procesjonarza piotrkowskiego. Przekazał nam ponadto swoje przypuszczenia odnośnie do pochodzenia tych rozbieżności. Takie odmienne figury można znaleźć m.in. w katolickich księgach pochodzenia niemieckiego. W 1577 roku katolicyzm w Niemczech był w odwrocie – luteranie zwyciężyli wtedy zdecydowanie, ale owe księgi przybyły do Krakowa wcześniej, gdy przyjechali do nas kolonizatorzy niemieccy, czyli w czasach Kazimierza Wielkiego lub Władysława Łokietka. Takie mamy przypuszczenia.

Osobiście dokonałem pewnego odkrycia. W procesjonarzu, zupełnie zniszczonym od używania, na kartach dotyczących Wielkiego Tygodnia znalazłem ciekawe informacje. W *Kyrie* litanijnym śpiewanym w Wielkim Tygodniu istnieją rubryki: w tym miejscu chłopięta śpiewają taki oto

sekwens. I dalej podane są w języku polskim strofy znane z polskich pieśni pasyjnych, co oznacza, że nie jest prawdą, jakoby w tamtym czasie nie śpiewano podczas liturgii po polsku. Nie chodzi o Różaniec czy Godzinki, ale o liturgię. Zatem, jak widać, śpiewano, o czym świadczą owe rubryki.

„Ch”: *Na czym polega projekt „Castrum Doloris”*

RP: Nasz projekt miał już dwie edycje. Pierwsza z nich odbyła się w roku 2012. Ja sam nie byłem pierwotnie do tego pomysłu przekonany. Kiedy zobaczyłem, że polskie kancjonały potrydenckie z XIX wieku są drukowane „medycejką”, pomyślałem – „to niczego dobrego nie wróży”. Tak drukowane były przedruki opracowań palestrinowskich. Potem jednak okazało się, że to wcale nie jest prawda, że to nie ma nic wspólnego z Palestriną, a pierwsze wydania ksiąg piotrkowskich drukowane były w zupełnie innym stylu. Zresztą, jak się okazało, te opracowania palestrinowskie ostatecznie nigdy się nie ukazały. Wspomniany już kard. Uchański, zwołując Synod do Piotrkowa, był zniecierpliwiony brakiem ksiąg z Rzymu. Sobór Trydencki już się dawno skończył, a ksiąg wciąż nie było. To jedna z przyczyn, dla których te agendy w ogóle powstały – polskie indeksy świąt i przypisanego do nich repertuaru.

„Ch”: *Wróćmy do ksiąg drukowanych medycejką i Waszego projektu.*

RP: O tym, że nie są to księgi medycejskie, przekonał mnie ks. Piotr Paćkowski, który przekazał mi zdjęcia, które zrobił procesjonarzowi Piotrkowczyka. Zdjęcia były fatalnej jakości, ale pozwoliły mi zorientować się w repertuarze. Pierwszą rzeczą, jaka mnie uderzyła, było dziewięć różnych tonów lamentacyjnych na Wielki Tydzień. W kanonach liturgicznych, jakie do tej pory poznałem, czyli we franciszkańskim, dominikańskim, cysterskim i rzymskim, zawsze był przepisany jeden ton. W zależności od pochodzenia mogły mieć różne formy, ale w ramach Ciemnych Jutrznii określonej tradycji to był zawsze jeden i ten sam ton dla wszystkich kolejnych lamentacji. Wszystkie lamentacje, od pierwszej do ostatniej, śpiewało się w tym samym tonie. I teraz otwieram procesjonarz piotrkowski z 1621 roku i widzę, że każda kolejna lamentacja jest w innym

tonie. Osiem lamentacji jest w ośmiu różnych tonach i w dziewiątym, jeszcze innym, jest Oracja Jeremiasza na *Matutinum* Wielkiej Soboty. Wtedy pomyślałem, że należy dokładnie przejrzeć całość ksiąg piotrkowskich.

W pierwszej edycji projektu podeszliśmy do chorału sarmackiego jeszcze dość ostrożnie. Tematem pracy był Grzegorz Gerwazy Gorczycki i jego *Missa Rorate*, *Completorium* i *Salve Regina*, którego autor nie łączy z *Completorium*, ale z *Conductus Funebris*. Było przy tym sporo trudności. *Missa Rorate* musieliśmy skompilować z dwóch cykli, które można znaleźć w opracowaniu Zygmunta Szweykowskiego. Pierwszy z nich składa się z *Introitu* i kompletnego *Ordinarium*, a drugi, w którym znajduje się także *Introit*, tylko inny, zawiera całe *Proprium*. Pomyślałem, że pewnie te dwie Msze mogą być tak naprawdę jedną Mszą w dwóch tomach – w jednym *Ordinarium*, a w drugim *Proprium*. Było kilka możliwości rozwiązania tej układanki. Mogliśmy wziąć pierwszą Mszę – tam jest *Introit* zbudowany na dokładnie cytowanym *cantus firmus Rorate caeli*, potem śpiewamy *Ordinarium* z tej Mszy, a *Proprium* dodajemy chorałowe, jednogłosowe. Druga możliwość była odwrotna. Bierzemy drugą Mszę, tam mamy *Introit*, który nie jest zbudowany wprost na *cantus firmus* chorału, ale ma swoją własną melodię wziętą z pieśni adwentowej, a potem śpiewamy *Propria*, uzupełniając je ordynariami z chorału. Ostatecznie wybraliśmy trzecią drogę –

STOWARZYSZENIE SCHOLA GREGORIANA SILESIENSIS ZAPRASZA NA KONCERT


CASTRUM DOLORIS

CHORAL SARMACKI STAROPOLSKIE CEREMONIE POGRZEBOWE

WYSTĄPIA

BORNUS CONSORT
KWARTET WOKALNY TEMPUS CONCERTUM ANTECHORALE
SCHOLA GREGORIANA SILESIENSIS
CHÓR SARMACKI IM. GRZEGORZA GERWAZEGO GORCZYCKIEGO

ROBERT POŻARSKI KIEROWNICTWO MUSYKALNE



KOŚCIÓŁ ŚW. BARTŁOJEMIA OSTRÓW TUMSKI
W PRZYJĘCIU KOŚCIÓŁA ŚW. KRZYŻA
18 LISTOPADA 2013 R. GODZ. 17.30

WSTĘP WOLNY

SPONSOR: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

PARTNERZY: [Logos of partner organizations]

WYKONAWCY: [Logos of performers]

skompilowaliśmy Msze Gorczyckiego, opatrując je elementami chorału tam, gdzie było to konieczne – czyli przede wszystkim intonacjami chorałowymi, tak żeby nie trzeba było podawać dźwięków przed śpiewaniem – intonacja w tej sytuacji była zadaniem kantora.

„Ch”: *Zatem Waszym celem jest liturgiczne wykonanie tego repertuaru?*

RP: Najistotniejszym zamysłem, który przyświeca całemu temu projektowi, którego trzecią edycję realizujemy w tym roku, jest rekonstrukcja (choć to nie jest najlepsze słowo) tego, co mogło się dzieć w czasie celebracji liturgicznych w XVII i XVIII wieku w jakimś ważnym polskim kościele. Można przypuszczać, że tak mogło być w katedrze wawelskiej, gdzie przychodzili możni tego świata i oczekiwali uroczystych celebracji. W naszym projekcie pojawiają się tacy kompozytorzy jak Gorczycki, jak Damian Stachowicz. Ten ostatni to bardzo ciekawa postać – pijar z Łowicza, który prowadził tam chór chłopięcy i miał takie zasługi na tym polu, że magistrat łowicki zaofiarował mu dwóch trębaczy sygnałowych za darmo i w związku z tym wszystkie jego kompozycje zawierają partie dwóch trąbek, zresztą bardzo ładnie napisane. W 2014 roku będziemy odwoływać się do Marcina Mielczewskiego, który był genialnym kompozytorem sprawnie łączącym faktury renesansowe *stile antico* ze *stile moderno*, czyli rozwiniętym włoskim barokiem. W programie „Castrum

Doloris” wykorzystaliśmy też kompozycje zupełnie zapomnianego kompozytora, Macieja Wronowicza, który nie był osobą duchowną i przez dość krótki czas pełnił funkcję kapelmistrza w kolegiacie wrocławskiej. Wydaje się, że odszedł w niesławie w związku z tym, że żądał zbyt wysokich honorariów. Jednak pozostawił po sobie kilka bardzo ciekawych koncertów sakralnych. W ramach „Castrum Doloris” użyliśmy jego Psalmu 129 *De profundis*, który znajduje się w oficjum pogrzebowym, w rycie egzekwii. I to jest dzieło barokowe w stylu jak najbardziej *moderno* – nowoczesne, emocjonalne wyśpiewywanie kolejnych wersów psalmu przez solistów z akompaniamentem organowym. Użyliśmy też niezwyklej kompozycji, która w XIX-wiecznych kancjonałach nazywana jest *Libera kielcense – Libera kieleckie*. To jest responsorium *Libera me, Domine, de morte aeterna*, które należy do ceremonii *Castrum Doloris*, czyli do specjalnego obrzędu odbywającego się wokół katafalku. Ceremonia ta również była powszechna. W książkach na ten temat, m.in. w trudno dostępnej dziś pracy z lat 70. pt. *Pompa funebris*, szczegółowo opisano ceremonie *Castrum Doloris*, znajduje się tam także mnóstwo ilustracji pokazujących, jak wyglądały te niesamowite katafalki. Podane są też kosztorysy takich pochówków – kwoty mogą przyprawić o ból głowy, pięć tysięcy florenów kosztował pochówek Władysława IV. Pięć tysięcy florenów to był pokaźny majątek. Ostatnie responsorium z *Castrum Doloris, Libera kieleckie*, to jest *fauxbourdon* trzygłosowy, o którym

można powiedzieć, że przywieziono go być może z Sardynii albo z Korsyki. To jest trzygłosowa struktura oparta na dwóch rodzajach współbrzmień. Jedno współbrzmienie to jest równoległy ruch górnych głosów, które idą w odległości tercji przez niemal cały czas, i do tego dochodzi kontrpunkt w basie. Być może jacyś śpiewacy z południa Europy przywieźli ze sobą ten śpiew do Polski. Z drugiej strony może to mieć związek ze sławnym „dwugłosem litewskim” – to jest pojęcie z dziedziny muzyki tradycyjnej. Dwugłos ten nie jest zbyt rozpowszechniony na Litwie, natomiast w Polsce jest dość popularny w rejonie Szypliszek, Becejłów czy Puńska. *Libera kielcense* ma bardzo podobną fakturę, tylko jest trzygłosowe. Wkomponowaliśmy to w całą tę celebrację – jak się okazało, bardzo celnie. Argumentem „za” jest notatka, którą znalazłem w Internecie, w „Gazecie Lwowskiej”. W 1902 roku napisano, że pod koniec pogrzebu jakiegoś ważnego rajcy miejskiego prałaci odśpiewali *Libera kielcense*. Czyli w 1902 roku było to znane i używane. Niestety wciąż nie dotarłem do najstarszych źródeł tego materiału – pytałem muzykologów, pytałem dra Bartosza Izbickiego, doskonale znającego się na XIX-wiecznych kancjonałach, który powiedział, że nie wie, że będzie szukał – ale na razie jeszcze nie mam od niego żadnych informacji.

„Ch”: *Będzie też płyta ilustrująca projekt.*

RP: Wykonaliśmy w roku 2013 dwa koncerty *Castnum Doloris*, jeden był w Warsza-

wie w Studiu S-1, a drugi we Wrocławiu w podziemnym kościele św. Bartłomieja, gotyckiej, dwukondygnacyjnej budowli z XV wieku. Górna kondygnacja jest ogromną halą z wielkimi oknami, a dolna to rodzaj dużej krypty. Rzut ma dokładnie taki jak górna część kościoła, ale ma malutkie okna, nie jest bardzo wysoka, co daje dwa powody, by ją wybrać na nagranie. Pierwszy jest taki, że jest tam niezwykła akustyka z dość długim pogłosem, nawet pojawia się efekt echa. A drugi jest taki, że w tej krypcie jest cicho, nie przeszkadzają hałasy z zewnątrz, bo tam nie docierają.

Przed świętami Bożego Narodzenia 2013 roku ukazała się płyta z pierwszej edycji naszego projektu z roku 2012 z *Mszą Roratnią* i *Completorium* Górczyckiego. Teraz, tuż przed Wielkim Tygodniem, ukazuje się płyta zawierająca staropolskie ceremonie pogrzebowe odczytane przez nas z piotrkowskich ksiąg i uzupełnione muzyką figuracyjną. Te dwie faktury bardzo do siebie pasują, bo chorał gregoriański jest z tej samej epoki co muzyka wielogłosowa. Zwykle takie produkcje posługują się chorałem według *Liber Usualis*, czyli z czasów Piusa X, i muzyką barokową z epoki Piusa V. Pięciu Piusów po drodze gdzieś zaginęło, my natomiast posługujemy się muzyką z epoki właśnie Piusa V. I obie te formy doskonale się uzupełniają, można powiedzieć, że są w pełni komplementarne – zarówno jednogłosowa, jak i wielogłosowa – ponieważ były żywą praktyką tych samych czasów. ■

Rozmawiał Tomasz Rowiński