

Spisana około roku 540 reguła świętego Benedykta regulowała tygodniowy cykl śpiewów monastycznego oficjum, na który składa się śpiew psalmów, hymnów i responsoriów oraz czytania i modlitwy. Części oficjum stanowiły (aż do Soboru Watykańskiego II) następujące nabożeństwa: laude sy o świcie i nieszpory o zachodzie słońca, w nocy matutinum zwane też wigiliami, a w ciągu dnia pięć „godzin mniejszych”: pryma, tercja, seksta, nona i kompleta.

Tradycje liturgiczno - muzyczne ukształtowały się wokół najznacniejszych ośrodków kościelnych, czyli metropolii i najważniejszych klasztorów. Galijska pątniczka Egeria, która pod koniec IV wieku odwiedziła Jerozolimę, przekazała opis bogato rozbudowanej liturgii ozdobionej śpiewem mnichów i całego ludu<sup>2</sup>. W Kościele łacińskim do najważniejszych repertuarów liturgiczno - muzycznych należały tradycja rzymska, mediolańska, benewentyńska (południowa Italia) gallikańska (kilka miast południowej Galii) i hiszpańska. Istniały także inne odrębne rytmy, na przykład ryt celtycki. W stopniowym ukształtowaniu się ostatecznego kształtu cyklu modlitw mszalnych liturgii rzymskiej szczególną rolę odegrało kilku papieży z piątego i szóstego wieku, wśród nich święty Grzegorz Wielki (pontyfikat 590-604). Ten ostatni natomiast nie zajmował się raczej muzyką kościelną. Legenda o jego decydującej roli dla ukształtowania się repertuaru „gregoriańskiego” pojawiła się dopiero w biografii Grzegorza spisanej przez Jana Diakona w drugiej połowie IX wieku. Bardzo możliwe, że oparta była na błędnej interpretacji przekazów dotyczących pontyfikatu Grzegorza II (715-731)<sup>3</sup>. Możliwe też, że autorytet Ojca Kościoła miał służyć za decydujący argument przy propagowaniu repertuaru, którego patronem go mianowano.

W pochodzącym z jedenastego wieku traktacie<sup>4</sup> jeden z duchownych dostojników greckich po wypunktowaniu różnic teologicznych Kościoła greckiego i łacińskiego stwierdził, że śpiewy liturgiczne obu Kościołów są za to bardzo podobne. Przekazy tego typu wraz z danymi o działalności w VII i VIII wieku kilkunastu papieży pochodzących z Grecji i Syrii, o pobycie w Italii tysięcy mnichów greckich zbiegłych ze Wschodu wskutek inwazji perskiej oraz walk ikonoklastów z ikonodulami, przy uwzględnieniu wreszcie zachowanych dwujęzycznych antyfon, aklamacji i wersetów *Alleluja* zdają się dowodzić, że śpiew w Italii aż do przełomu tysiącleci mógł być rzeczywiście zbliżony do śpiewu bizantyjskiego.

W połowie VIII wieku nastąpił jeden z kluczowych momentów w historii chorału. Władca Franków Pepin Mały ugościł w Galii papieża Stefana II, a następnie poprosił o rzymskie księgi liturgiczne i kantorów, aby zaprowadzić w całym swoim państwie rzymski obrządek. Chorał rzymski przeszedł za Alpy. Uległ tam różnorodnym zmianom. Został wzbogacony o fragmenty pochodzące z liturgii gallikańskiej (np. liturgia Wielkiego Piątku). Melodie zostały przepracowane, prawdopodobnie zmieniła się także maniera wykonawcza, ponieważ źródła świadczą o znacznych nieporozumieniach pomiędzy włoskimi kantorami a ich frankijskimi uczniami. Najprawdopodobniej właśnie w momencie narzucania nowego repertuaru opornemu duchowieństwu pojawia się konieczność skodyfikowania liturgii i chorału. Zaczęto spisywać tak zwane *Ordines Romani*, czyli opisy liturgii rzymskiej na potrzeby kościołów i klasztorów w państwie Franków<sup>5</sup>. Na przełomie VIII i IX wieku powstały pierwsze graduale (zbiory śpiewów mszalnych, początkowo tylko tekstów)<sup>6</sup>, a nieco później pierwsze antyfonarze (zbiory śpiewów oficjum)<sup>7</sup>. Repertuar chorałowy został podzielony na osiem modus (tonacji) wedle inspirowanego praktyką bizantyjską i teorią antyczną systemu oktoechos<sup>8</sup>. Na przełomie IX i X

wieku pojawiły się pierwsze księgi z zapisem neumatycznym, oddającym detale melodii, ale bez jednoznacznego oznaczenia wysokości poszczególnych dźwięków<sup>9</sup>. Wreszcie od XI wieku zaczęto umieszczać neumy na liniach, umożliwiając jednoznaczne odczytanie melodii. Neumy straciły jednak przy tym szczegółowość wcześniejszej notacji.

Od XIII wieku chorał nazywany był w traktatach *cantus planus*, „śpiewem równym” i przeciwstawiany *cantus mensuralis*. Z tego przeciwstawienia wnioskować możemy, że chorał nie został w pełni poddany rygorom rytmiki menzuralnej. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy śpiew wykonywany był w równych wartościach z uwzględnieniem deklamacji tekstu, czy też w wykonaniu stosowano określone schematy rytmiczne, czy wreszcie określone wartości przypisywano określonym kształtom neum pojedynczych i złożonych. Po wszechnie uważa się, że śpiewy gregoriańskie wykonywano w tym okresie w wartościach równych, dość wolnych. Niektóre systemy notacji i wypowiedzi teoretyków świadczą jednak o istnieniu w chorale menzuralnej pulsacji rytmicznej, następstw nut długich i krótkich o ustalonej relacji czasu trwania. Piszą o niej przykładowo: Hieronim z Moraw w *De Musica* opisując śpiew dominikanów francuskich w drugiej połowie XIII wieku, anonimowy angielski franciszkanin w spisany około roku 1351 traktacie *Quatuor principalia musice* oraz działający w Ferrarze angielski karmelita John Hothby w traktacie *La calliopea legale*. Z pewnością kształt neum, które w muzyce polifonicznej jako ligatury miały określoną interpretację rytmiczną, mógł inspirować do stosowania również w chorale long, breves i semibreves, w XVI wieku wspomina się też o minimach. Wydaje się, że podejście do rytmu i tempa mogło różnić się w poszczególnych tradycjach lokalnych i zakonnych. Od późnego średniowiecza istniało bowiem wiele tradycji strzegących swych odrębności liturgiczno-muzycznych. Obok chorału diecezjalnego należy wymienić co najmniej tradycję cysterską, norbertańską, dominikańską, franciszkańską i kartuską.

Różnorodność i nieuporządkowanie instytucji kościelnych, w tym również śpiewu liturgicznego, doprowadziły w XVI wieku do powstania w środowiskach humanistycznych projektów reformy. Sobór Trydencki zlecił ujednolicić liturgię i oczyścić ją z fragmentów nie liczących z jej godnością (apokryficzne czytania, tropy, większość sekwencji, dramaty liturgiczne przeradzające się w samodzielne sztuki i rozsadzające ramy liturgii), nie nakazał jednak przeprowadzenia reformy chorału<sup>10</sup>.

Sobór oddał w ręce papieża kwestię wydania nowego mszału i brewiarza. Bulle Piusa V z 1568 i 1570 roku wprowadzające nowy brewiarz i mszał rzymski udzielały przywileju korzystania ze zwyczajów liturgicznych liczących nie mniej niż 200 lat, co umożliwiło przetrwanie tradycjom przedsoborowym<sup>11</sup>. Niemniej na przełomie XVI i XVII wieku w Italii przygotowano „zreformowaną” wersję śpiewów chorałowych. W wielokrotnie przerywanych i wznowianych pracach brała udział czołówka kompozytorów szkoły rzymskiej, w tym Palestrina, Nanino, Soriano i Anerio. Reformę traktowano jako usunięcie barbarzyńskich naleciałości szkodliwych dla zrozumienia tekstu i obcych prostocie, jaka miała panować w muzyce średniowiecznej i wczesnochrześcijańskiej. Polegała ona na skróceniu melizmów i uwzględnieniu w melodiach akcentów łaciny klasycznej (melizmaty powinny znajdować się tylko na sylabach akcentowanych). Ponadto ujednolicono szyk wyrazów w przebiegu tego samego tekstu, jeżeli był on stosowany w śpiewach w różnych miejscach liturgii - np. „Ad te levavi” i „Ad te Domine levavi”. Usiłowano też identyczne słowa zaopatrzyć w takie same lub podob-



dłuższe lub krótsze poszczególnym elementom neum.

Polemikę z tymi poglądami podjął Eugene Cardine<sup>41</sup>. Jego praca nie spotkała się z odporem menzuralistów. Obecnie powołują się oni raczej na argumenty etnomuzykologiczne – analogie z współcześnie zachowanymi repertuarami muzyki sakralnej basenu Morze Śródziemnego, w których często występuje pulsacja rytmiczna.

Na ostateczny przełom i początek rozwoju „historycznych” stylów wykonawstwa<sup>42</sup> wpłynął zbieg dwóch czynników. Faktyczne usunięcie chóralu z praktyki liturgicznej Kościoła katolickiego na przełomie lat 1960./70. osłabiło istniejącą presję do uniformizacji wykonań ze względów praktycznych w zgodzie z estetyką późnoromantyczną. Nastąpiło to w chwili, gdy różne formułowane w środowiskach uniwersyteckich hipotezy co do możliwej rytmiki, zdobień, barwy głosu oraz stroju muzycznego zaczęły przyoblekać się w wykonania prezentowane na koncertach i nagraniach. Utnijmy w tym momencie dalsze wywody, odsyłając do artykułu Lance’a Brunnera, którego tłumaczenie obiecuję niebawem na łamach Canora<sup>43</sup>.

## VI. „Chorały gregoriańskie”

Jak wszystko w kulturze, chorał gregoriański jest dziś przedmiotem komercjalizacji i wulgaryzacji. Przytoczmy kilka przykładów. EMI z wielkim hałasem marketingowym wprowadziło na rynek kilka kolejnych płyt z chorałem w nagraniu benedyktynów z klasztoru Santo Domingo de Silos, z krzykliwymi okładkami (były to zresztą stare nagrania, ale reklama uczyniła z nich rynkowe przeboje). Nieznane wydawnictwo fonograficzne Starling wydało płytę „Chorały gregoriańskie de Monaci Cisterciensi - ARCHIWUM WATYKANU”. Są to zresztą dobre nagrania cystersów z Casamari, ale odpustowa szata graficzna zniechęca (może zachęca??) do ich nabycia. Inna płyta nosi tytuł „Najpiękniejsze chorały gregoriańskie”, na okładce oczywiście zadumany Jan Paweł II. W sklepach i na straganach ukazują się kolejne nagrania dyskotekowe, w które wmontowane są melodie gregoriańskie, mające zapewne symbolizować tajemniczość rodem z ekranizacji *Imienia Róży* oraz tęsknicę na poziomie małoletniego miłośnika nocnych zabaw. Te ostatnie działania są obraźliwe nie tylko dla pewnego odczucia sakralności, ale po prostu dla dobrego smaku. Nie nawołując do palenia na stosach kasety zespołu ENIGMA, chciałbym więc zaproponować zachowanie wobec podobnych fenomenów daleko posuniętej rezerwy.

Na tym tle należy też zwrócić uwagę na epidemię, którą jest posługiwanie się coraz częściej określeniami „chorały gregoriańskie”. Chorał jest jeden (i wystarczy), słowo w tym znaczeniu należy do rzeczowników niepoliczalnych. Wszystkich czytelników niniejszego tekstu proszę więc o cierpliwe przypominanie rozmówcom, że poszczególne utwory należy określać jako „śpiewy gregoriańskie.”

Którym poświęcony będzie dział gregoriański w CANORZE. Dział ten niniejszym uważam za otwarty.

## Przypisy

1 Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*, New York 1940, s. 130.

2 Polskie tłumaczenie fragmentów *Peregrinatio Aetherii* w: Jan Wierusz-Kowalski, *Liturgika*. Warszawa 1956, s. 456-478.

3 Hipoteza o ostatecznym okrzepnięciu repertuaru tekstów i melodii chóralu rzymskiego w okresie pontyfikatu Grzegorza II została sformułowana i przekonywujący sposób argumentowana w pracach Helmuta Hucke i zmarłego niedawno Jamesa McKinnona.

4 Wiadomość ustna uzyskana kilka tygodni temu od Lycourgosia Angelopoulou, który kieruje Greckim Chórem Bizantyjskim z Aten oraz uczestniczy w pracach

teoretycznych i praktycznych dotyczących związków chóralu gregoriańskiego z bizantyjskim.

5 Wydanie i komentarz: Michel Andrieu: *Les Ordines Romani du haut moyen âge*, Louvain 1931-61.

6 Teksty liturgiczne z sześciu najstarszych gradualów zestawili René-Jean Hesbert w *Antiphonale missarum sestuplex*, Bruksela 1935.

7 Przeglądem tekstów antyfonarzy jest z kolei wydany przez Hesberta sześciotomowy *Corpus Antiphonalium Officii*, Rzym 1963-79.

8 Utwory zestawiono w tzw. tonariuszach, z oznaczeniem numeru modus poszczególnych śpiewów. Por. Michel Huglo *Les Tonaires: Inventaire, Analyse, Comparaison*. Paris 1971.

9 Szczególnie znane to: rękopis nr 359 z biblioteki opactwa w Sankt Gallen (Cantatorium, czyli zbiór śpiewów mszalnych wykonywanych przez solistę, powstało około roku 920), rękopis nr 121 z Einsiedeln (graduał z połowy X wieku), rękopis nr 239 z biblioteki w Laon (graduał powstały ok. 930), rękopis nr 390/391 z Sankt Gallen (antyfonarz spisany przez mnicha Hartkera pomiędzy rokiem 986 a 1011) oraz kodeks H 159 z biblioteki wydziału medycyny w Montpellier (tonariusz z Dijon, XI wiek). Reprodukacje facsimilowe wszystkich wymienionych rękopisów ukazały się w serii *Paléographie Musicale* wydawanej przez benedyktynów z Solesmes.

10 Co do reformy chóralu po Soborze Trydenckim i jej recepcji w Polsce, por. Ireneusz Pawlak: *Graduały piotrkowskie jako przekaz chóralu gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, RW KUL, Lublin 1988.

11 Przykładem długiej, zaciętej i miejscami bezowocnej walki hierarchii kościelnej po Soborze Trydenckim z niekanonicznymi zwyczajami okolicznych zremes. jest historia wykonywanego w różnych miastach Hiszpanii w Boże Narodzenie opartego na apokryficznej tradycji śpiewu Sybilli, por. Maricarmen Gomez: *El Canto de la Sibilla*, Madrid 1996-97.

12 Edycja medycejska została przedrukowana w roku 1871 w Regensburgu z inicjatywy Franza Xavera Habera, wraz z antyfonarzem opartym na wydaniach zreformowanego chóralu z lat 1585 i 1611. Edycja regensburska w latach 1871-1901 na mocy przywileju papieskiego była jedyną wersją uznaną oficjalnie przez Kościół rzymski.

13 *Drames liturgiques du moyen-âge*, Rennes 1860, New York 1964; *Scriptorium de musica mediaevi nova series a Gerbertina altera*, 4 tomy Paryż 1864, 1867, 1869, 1876, Graz 1908, Mediolan 1931, Hildesheim 1962.

14 *Les origines du chant liturgique de l'église latine*, Ghent 1890, *La Melopée antique dans le chant de l'église latine*, Ghent 1895.

15 Wiele prac, wśród nich *Les origines du chant romain. Le graduel grégorien* Paris 1907.

16 *Antiphonale Sarisburiense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century*, London, 1901-1924.

17 Poszczególne tomy wydano w latach od 1895 do 1921, reprint w latach 1970.

18 Cyt. za: Pierre Combe: *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes et l'Édition Vaticane Solesmes 1969, s. 16.

19 Polskie tłumaczenie jest przygotowywane do druku przez wydawnictwo benedyktynów w Tyńcu.

20 Por. artykuł Nino Albarosy *Śpiew gregoriański dzisiaj* w *Canorze* nr 2 (5), 1993.

21 Peter Wagner pod koniec życia wyraźnie opowiadał się przeciw Edycji Watykańskiej.

22 Cykl artykułów tego ostatniego nt. ewolucji modalnej w *Revue Grégorienne*, 1962-3.

23 Rzecz jasna najlepiej oba te podejścia połączyć, por. Józef Ścibor: *Geneza struktur modalnych w świetle traktatów Musica Enchiridis i Commemoratio brevis*, praca habilitacyjna, wyd. RW KUL, Lublin 1990.

24 Początek dał Egon Wellesz: *Eastern Elements in Western Chant*. Boston 1947. Liczne prace poświęcone są związkom z muzyką bizantyjską repertuarów funkcjonujących w Italii w pierwszym tysiącleciu.

25 Abraham Idelsohn *Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen* w: *Zeitschrift fuer Musikwissenschaft* IV, 1921/22. Eric Werner: *The Sacred Bridge* New York 1959.

26 Leo Treitler: *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing* w: *Early Music History* 4 (1984) s. 135-208.

27 Wśród jego prac wspomnę antologię tekstów *Music in Early Christian Literature* (Cambridge 1987), kilka artykułów Mc Kinnona ukaze się drukiem w *Canorze*.

28 Od dłuższego czasu wydanie tłumaczenia z komentarzem przygotowywane jest w Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales w Royamount we Francji.

29 *Harmonia gregoriańska* Poznań 1959, *Muzyka sakralna* Warszawa 1961.

30 Przekład o. Floriana Koziury, Poznań 1956.

31 W jednym z następnych numerów CANORA spodziewamy się umieścić zarys stanu wiedzy o historii kultury chóralowej na ziemiach polskich.

32 W kwestii omówienia poszczególnych dokumentów patrz Jerzy Pikulik *Dokumenty Stolicy Apostolskiej o muzyce w XX wieku* w: *Muzyka Religijna w Polsce Materiały i Studia*, t. X, ATK Warszawa 1988, s. 16-23.

33 Co do interakcji chóralu i muzyki ludowej por. Bolesław Bartkowski: *Religijne śpiewy polskie zachowane w żywej tradycji. Style i formy* PWM, Kraków 1987.

34 „Jakkolwiek Bogu podoba się bardzo pobożność i tych wielu, którzy w psalmodii nie potrafia nawet słów należycie wypowiadać, w żaden jednak sposób nie jest człowiekiem pełnej pobożności ten, kto nie okaże Bogu tego, co powinien okazać, jak tylko najlepiej i z największą czcią potrafi.” *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, początek X wieku, tłumaczenie polskie przygotowywane jest do druku w jednym z najbliższych numerów Canora.

35 *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai 1880.

36 W zachowanych wypowiedziach dom Guéranger uważał za „dzieło diabła” ówczesny śpiew wybijany i menzurowany, który jego zdaniem wyżyty był wszelkiego charakteru liturgicznego, por. Pierre Combe: *Histoire de la restauration du chant grégorien...* Solesmes 1969, s. 20).

37 *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, 2 tomy Rzym 1908-1927.

38 Co do historii wykonawstwa chóralu w tym okresie, por. Mary Berry: *The restoration of the chant and seventy-five years of recording*. Early Music, April 1979, s. 197-217.

39 *Einführung...* tom II *Neumenkunde*, chodzi tu o wydanie II z 1912 roku, reprint 1970.

40 *Rhythmic proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*. Leiden 1958, 2 wyd. 1960.

41 *Le chant grégorien est-il mesuré?* *Études Grégoriennes* 6 (1963), tłumaczenie angielskie *Is Gregorian Chant Measured Music?* Solesmes 1964.

42 Gdy mowa o „autentycznym” i „historycznym” wykonaniu, myśl wędruje od razu w stronę artykułu Richarda Taruski *Minionność teraźniejszości i obecność przeszłości* (CANOR nr 23, s. 3-15 oraz nr 24, s. 3-20), który skutecznie odziera nas ze złudzeń i fałszywych nadziei dotyczących „autentycznego wykonania”.

43 *The performance of plainchant. Some preliminary observations of the new era* Early Music July 1982, s. 317-328.

W XIX wieku. Natomiast do notacji kwadratowej dodano stop-niowo jako wskazówkę wykonawczą równoległy zapis neu-mami bezliniowy. Wydania takie, polecane dziś jako naj-llepsze dla autentycznej interpretacji, to *Graduel neuwe* z 1962 (reprint prywatnego egzemplarza należącego do Cardine-a), i *Graduale Triplex* z 1979 roku. Należy w tym momencie zwrócić uwagę, że przez długi czas nawet przy nawoływa-niu do bardziej autentycznych wykonan chorali „autentycz-ny” oznaczało „jak najbardziej zbliżony do przekazu rękopi-sów z X i XI wieku”.

Na przełomie XIX i XX wieku wyodrębniły się trzy szkoły prezentujące sprzeczne stanowiska co do „autentycznego” rytmu chorału. Pierwsza z nich, artykułowana od początku solomenskiego ruchu odnowy, a wiązana szczególnie z na-zwiskiem dom Joseph Potthiera<sup>35</sup> to teoria rytmu swobodne-go, werbalnego, to jest podległego wymowie i akcentom wypowiedzianego słowa. Szkoła ta narodziła się w wyrażeniu opozycji do zastanej przez solomenskich praktyki XIX wieku<sup>36</sup>. Zmodyfikowana przez semiologów stanowi je-den z filarów ich interpretacji.

Druga szkoła, tak zwana metoda Solesmes, rozwinęła się w oparciu o teorie rytmiczne André Mocquereau<sup>37</sup>. Jego dzia-łalność jest bardzo osobliwym przypadkiem rozdarcia na-ukowca, praktyka i ideologa. Znakomity badacz rękopisów średniowiecznych, pedant, który przy redagowaniu Edycji Watykańskiej pilnował szczegółów melodycznych i nie chciał pójść na najprostszyszy kompromis motywowany względami praktycznymi, okazał się nagle wizjonerem, twórcą abstrak-cyjnego i oderwanego od badań muzykologicznych syste-mu rytmicznego. Spróbujmy system ten w kilku zdaniach streścić. Rytm to dla Mocquereau nie tylko następstwo, ale wzajemna zależność dźwięków. Komórka rytmu muzycz-nego składa się z napięcia i odpężenia (arsis i thesis), którym odpowiada dwie albo trzy nuty (thesis może być dwunuto-wa). Rytmiczny elementarne łączą się w większe całości poprzez szeregowanie bądź łączenie na kilku poziomach. Rytm jest więc zjawiskiem czysto muzycznym, immanentnie związa-nym z melodią, a nie z tekstem. Odrzuca się przecież od nie-go chodby na melizmach. Zakończenie elementarnego ryt-mu celem odświeżenia dalszego ruchu nazywamy liktusem, który Mocquereau porównuje do tętna serca. Likтусy odnają-du-jemy według określonych reguł stosownie do przebiegu tek-stu, melodie i kształtów neumu. Tam gdzie nie można go jed-noznacznie zlokalizować, solomenskie edycje rytmiczne za-znaczają go pionową kreską. Dyrygent po rozszyfrowa-niu ilitusów prowadzi plyną melody scholi rozwijającą się w grupach dwójkowych i trójkowych, wykonując reką cha-takterystyczne koliste ruchy.

Metoda Mocquereau, której zastosowanie uwiecznione jest na licznych nagraniach Solesmes i innych wykonan zakon-nych od lat 1930. do 1970.<sup>38</sup>, do dzisiaj funkcjonuje w niektó-rych szkołach muzyki kościelnej (w Polsce bodaj na muzyko-logii KUL), skąd powoli wypiera ją szkoła semiologiczna.

Trzecia szkoła, w różnych ujęciach istniejąca nieprzerwanie od końca XIX wieku, osłabia zas przechodząca do kontrofe-ny, to menzuralistica. Nie istnieje przekonywająca i uznana pró-ba pogodzenia zapisów neumatycznych z rękopisów X/XI wieku z ustaloną (menzuracją) pulsacją rytmiczną. Sugestie co do takiej możliwości zgłaszali innymi Peter Wa-gner<sup>39</sup> i Ewald Jammers, znana jest też praca J.W.A. Vollaert-sa<sup>40</sup>. Badacze ci dowodzą, operując się na wzmiankach teore-tycznych wyjętych ze średniowiecznych traktatów, że w cho-rale X/XI wieku były rozróżniane co najmniej dwie wartości rytmiczne, a jedna z nich była dwa razy dłuższa od drugiej. Sugernują też (każdy inna) interpretacje przypisujące wartości

Chorał gregoriański jest niewątpliwie muzyką dawną (po-  
wstał wszakże więcej niż 20 lat temu). Jego poszczególne  
warstwy stanowią dokument kultury muzycznej, liturgicz-  
nej i teologicznej kolejnych epok. Są więc skarbem, należą do  
dobroch, który mamy pełne prawo analizować, interpre-  
tować - w tym również prowadząc ryzykowne eksperymenty.  
Fakt ten zyskuje uznanie z opóźnieniem i powoli. Zadecydo-  
wał o tym szczególnie status liturgiczny tej muzyki. Gdy na  
początku XX wieku rodziło się pojęcie muzyki dawnej i jej  
historyczne uzasadnienia (interpretacji, poglądów popular-  
ności przeżywała teoria chorału jako sztuki ponadczasowej  
i natchnionej, która powróciła do źródeł po wiekach upadku.  
Opracowana w Solesmes i powołująca się na autorytet Stoli-  
cy Apostolskiej metoda interpretacji odpowiadała wyobra-  
żeniom pierwszej połowy XX wieku o idealnym duchu mu-  
zyki kościelnej, o czym świadczyły liczne pełne chwały i fa-  
szynaci świadectwa duchownych i muzyków, którzy odwie-  
dzali Solesmes i przystuchiwali się tam śpiewowi chorałowe-  
mu. Ponieważ szkoła solesmenska była podatna na pewne  
stopniowe modyfikacje stylu wykonawczego, przez długi  
czas wydawało się, że praktyczne ustalenia pływające z badań  
nad historią chorału zostaną przez nią stopniowo wchłonię-  
te. Przykładowo odnowiona notacja chorałowa (kwadrato-  
wa na czteroliniu) była w kolejnych wydaniach uzupełniana o  
nowe znaki, aby jak najbardziej zbliżyć się do rekopisów X

## V. Chorał jako muzyka dawna

Współczesna interpretacja wioślackiego recitatu.

Porównanie pomiedzy wykonaniami muzyki dawniej - dotychczasowego repertuaru sredniowiecznego i renesansowego - a wykonaniami muzyki tradycyjnej różnych kultur, a nawet muzyki folkowej i bluesowej jest niesłychanie płodne. Trudno wyobrazić sobie flecistę grającego szesnastowieczne branie, który nie miałby ochoty spróbować tańców irlandzkich. Fidi- sta bez duszy grajka pozostanie elementem koncertowej scenografii. Także śpiewak gregoriański powinien zapoznać się z wieloma żyjącymi tradycjami wokalnymi, aby wiedzieć, co robi się w nich z tekstem, głosem, całym ciałem, co jest wspólne wszystkim wykonawcom a co indywidualne u solisty, co wreszcie odróżnia muzykę sakralną od świeckiej.

Zajmując się muzyką liturgiczną o wielusetletniej historii nie możemy jednak oblicywać czegoś, czego nie oferujemy, w szczególności w dziedzinie zakorzenienia w wielopokole- niowej tradycji, czego głośd wielu słuchaczy skądinąd odczu- wa. Słowo "tradycja" trzeba więc w wykonawstwie chorału zastąpić słowem "uczciwość". Jeżeli ktoś odnajdzie swoją duszę w śpiewie neobizantyjskim, czy też kupiowskim, niech śpiewa na jego modłę chórak gregoriański. Niech w tym celu odnajdzie podobnie myślących przyjaciół. W drugim pokole- niu mogą nazwać swoją praktykę "tradycją" - oczywiście

własną. Ale nie można robić tego od razu. Dopóki mamy jedynie rozmaite inspiracje i pomysły - zmieniające się co jakiś czas - lepiej powstrzymać się z nazywaniem tego trady- cją. Nie prezentujemy tego i nie sugerujemy zbyt intensywnie żyjącym wspólnotom. Chyba że wraz z nimi podejmujemy trud rzetelnego odkrywania, z piętyzmem i poszanowaniem, ich zachowanego dorobku.

crologus, między innymi już w czasach, kiedy odkrywaliśmy i bityskotłowy był sam pomysł inspiracji żyjącą tradycją przy wykonywaniu muzyki dawnej. Dzisiaj należy zastanowić się, jaki element, z którego tradycji ustnej i dlatego zamierzamy przejąć. Wywód swój Bregec zlustrował włoską estampą zagraną według manery pułgarskiej na 7/8. Efekt był skądinąd bardzo ciekawy. Jednak wykonawca nie zamierzał go podawać jako muzykologicznie

Spotykamy je owszem, ale nie wszędzie. Wydaje się jednak, że wśród młodszej grupy duchownych w niektórych seminariach diecezjalnych i zakonnych narasta stopniowo dążenie do pogłębienia liturgii również w oparciu o tradycję śpiewu chorałowego. Liturgia łacińska wraz z chórem pielęgnowana jest w środowiskach konserwatywnych w rodzaju Bractwa św. Piotra, a także w różnych wspólnotach parafialnych i grupach modlitewnych, gdzie przywiązanie do tradycji okazało się silniejsze, niż chęć reformy liturgii.

Śpiewy chorałowe można odnaleźć jeszcze w pamięci śpiewaków wiejskich, którzy wykonywali je w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w kościołach i podczas procesji. Są miejsca w Polsce (np. parafia Beceły koło Szypliszek na Suwalszczyźnie), gdzie śpiewy chorałowe wykonywane są przy niektórych okazjach do dzisiaj<sup>33</sup>. Sposób wykonania chorału w wiejskich parafiach, w zależności od miejsca, może nosić jeszcze cechy dziewiętnastowieczne, ale może też być oparty na wzorach solesmeńskich, jako owoc pracy z chórem w latach sześćdziesiątych prowadzonej przez jakiegoś wykształconego w mieście organistę. Podobne rezerwy praktyki muzycznej istnieją w innych krajach europejskich, szczególnie eksplorowane są obecnie śpiewy bractw religijnych na Korsyce.

Należy zwrócić uwagę na zjawisko tłumaczenia śpiewów chorałowych na języki narodowe. W Polsce słyszymy obecnie podczas mszy spolszczone gregoriańskie tony czytań i lekcji oraz *Ojcie Nasz*. Niektóre zakony starają się zaadaptować chorał również do polskich tekstów oficjum (na przykład w opactwie tynieckim przystosowano melodie chorałowe do hymnów, niektórych antyfon i *Te Deum*). Takie dwudziestowieczne opracowania mają analogie nie tylko w praktyce Kościoła wschodniego, gdzie od czasów Cyryla i Metodego śpiewy liturgiczne dostosowywano do kolejnych języków narodowych. Również w ramach Kościoła rzymskiego istnieje od tysiąca lat w Dalmacji tak zwany śpiew głągoliński będący adaptacją rzymskiej monodii liturgicznej do języka słowiańskiego. Przedstawiciele szkoły solesmeńskiej sugerowali istnienie nierozdzielanego związku pomiędzy chorałem a immanentną melodią języka łacińskiego. Wydaje się, że nie mieli racji i adaptacje melodii chorałowych do tekstów polskich należy dopuścić, stawiając im jednak bardzo wysokie wymagania estetyczne.

Osobnym zjawiskiem jest popularyzacja i odświeżenie tradycji chorałowych w latach dziewięćdziesiątych animowane przez Marcina Bornusa-Szczyrńskiego - w pracach z dominikanami z Warszawy i Krakowa oraz w ramach kolejnych edycji festiwalu „Pieśń naszych korzeni” w Jarosławiu. Przygotowuje się wykonania chorału „historycznie świadome” i odwołujące się do badań nad dawnymi tradycjami, służące jednak liturgii. Osoby konsekrowane są do nich wciągane, aby pomóc odnaleźć i utrzymać modlitewny element śpiewu.

W związku z tym, że chorał, choć znacznie osłabiony, jest żywą tradycją liturgiczną, trzeba zawsze pamiętać o kontekście sakralnym wiążącym się z jego wykonaniem. Rzecz jasna poszczególne utwory były zawsze wykonywane we właściwym okresie liturgicznym, w przestrzeni sakralnej, w liturgicznym porządku, stanowiły nieodłączny element świętego czasu, *circulum anni*. Nie wyklucza to możliwości wykonania koncertowego. Wykonanie takie musi być jednak świadome, że samo w sobie jest już zubożeniem, okaleczeniem. Musi starać się brak ten w jakiś sposób nadrobić.

Oceniając bądź współtworząc wykonania chorału w praktyce liturgicznej należy wyważyć stosunek aspektu religijnego i estetycznego danego wykonania. Jeżeli niekonwencjonalna rytmika, strój muzyczny lub ozdobniki odciągną uwagę wykonawców od sensu i recytacji tekstu świętego, wykonanie będzie martwe. Osiągnięcie płynności, energii, „oczy-

wistości” w deklamacji psalmów i przekazywaniu ich między stronami chóru zajmuje nie miesiące, ale lata. Oczywiście zaangażowanie religijne nie uratuje złego wykonania. Pamiętajmy, że w każdej religii fałszowanie jest działaniem antyliturgicznym. Pobożność powinna skłaniać do pracy nad śpiewem<sup>34</sup>.

Niezbędne jest poszanowanie dla żywych tradycji wykonawczych chorału. Pod tym względem dochodzi do smutnego paradoksu, ponieważ nadgorliwi zwolennicy nawiązania do „żyjących tradycji” często zniesławiają albo chcieliby zmienić metody śpiewu stosowane współcześnie u benedyktynów, cystersów czy dominikanów. Przeważnie noszą one piętno estetyki solesmeńskiej, ale - w odróżnieniu od zmieniających się z roku na rok propozycji eksperymentatorów - sprawdzone są w wieloletniej praktyce modlitewnej. Kiedy zakonnicy nie podzielają naszych fascynacji nowymi stylami wykonawczymi, pamiętajmy, że tylko nieufność - wręcz ksenofobia - pozwala przetrwać tradycji w nietkniętym stanie. Gdyby rosyjscy staroobrzędowcy mieli rozwinięte instynkty ekumeniczne, nie zachowaliby do dzisiaj praktyki wykonawczej sprzed czterystu lat. Niech więc meloman czasem taktownie zamilknie słysząc zakonników śpiewających niewyraźnie lub nieczysto albo nie tak jak sobie zamarzył, zamiast od razu prawić im uwagi albo recenzować światu ich poziom wykonawczy.

Sakralny wymiar chorału nakłania też do zachowania smaku w eksperymentach stylistycznych. Choć, z drugiej strony, nawet ekstrawaganckie interpretacje chorału nie osiągną chyba poziomu radosnego rozgardiaszu i bezwstydu, który odnaleźć możemy w wiernie przekazanych przez rękopisy późnośredniowiecznych oficjach noworocznych *In circumcissione* albo w *Officium lusorum* zachowanym w *Carmina Burana*...

#### IV. Chorał a tradycje ustne

Repertuar chorałowy był początkowo przekazywany ustnie. Pojawienie się w drugiej połowie zapisu muzycznego w postaci neum bezliniowych, a następnie na nutownicy nie wyeliminowało przekazu ustnego. Teksty psalmów, formuły recytacyjne i tony psalmowe były chlebem powszednim duchownego, najbardziej oczywiste stałe fragmenty znajdujemy zapisane w rękopisach dopiero w epoce, gdy ich znajomość stawała się we wspólnocie niewystarczająca. Z pewnością tylko w tradycji ustnej przechowywane były elementy takie jak: rytm, sposób recytacji tekstu liturgicznego i realizowania ozdobników oraz rodzaj wykorzystywanego głosu. Źródła pisane nie regulują także w sposób wyczerpujący kwestii takich, jak tempo i poziom dynamiczny wykonania. Dane te trzeba uzupełniać odwołując się do żywych wzorców. Stąd również współczesne interpretacje chorału idą śladem René Clemencica i Thomasa Binkleya i udają się po naukę do przedstawicieli kultur tradycyjnych. Na pierwszy ogień poszła muzyka liturgiczna Kościoła greckiego, w stosunku do której liczne przekazy dowodzą związków z praktyką wykonawczą chorału rzymskiego w pierwszym tysiącleciu, a w której ciągłość ustnej tradycji nie została nigdy przerwana. Przy wykonywaniu chorału wykorzystywano też praktykę libańską (gdy Marcel Péres zaprosił do śpiewania siostrę Marie Keyrouz), następnie zakrólowały śpiewy korsykańskie, nie bez szans są włoskie i chorwackie. W Warszawie słucha się obecnie koptyjskich. Autor niniejszego artykułu postawiłby na kurpiowskie. W kolejce czekają Etiopczycy, Gruzini, a właściwie dlaczego nie Arabowie i Hindusi?

Jak słusznie zauważył podczas swojego seminarium na tegorocznym festiwalu w Jarosławiu Adolfo Broegg z zespołu Mi-



III. Chorał - oficjalna muzyka liturgiczna Kościoła katolickiego (w tym polskiego)

Chorał gregoriański jest oficjalnym wiśnym śpiewem Kościoła katolickiego. Stwierdzenia tej treści roziane są w licznych dokumentach kościelnych<sup>32</sup>, w tym w konstytucji Soboru Watykańskiego II o liturgii<sup>33</sup> świętej Sa-

W tym czasie muzykologia uniwersytecka po okresie wspólnego z solismem czykami (Peter Wagner i Armande Gastoué) brała udział w pracach komisji przygotowującej Edycję Watykańską) przyjęła bardziej akademickie, bezstronne podejście do repertuaru gregoriańskiego jako takiego oraz analizowania repertuaru na daty, miejsca i sprawców ukształtowania się repertuaru gregoriańskiego jako takiego oraz analizowania repertuaru wedle stanu na X wiek, zainteresowanie badaczy rozciągnęło się stopniowo na całe dwa tysiące lat katolickiej łacińskiej monodii liturgicznej. Prace przebiegały w wielu nurtach. Rozwijają się więc badania źródłoznawcze nad poszczególnymi rękopisami i grupami rękopisów, prowadzące stopniowo do poznania tradycji poszczególnych rejonów i poszczególnych zakonów oraz wzajemnych relacji poszczególnych tradycji. Prowadzone są studia nad modalnością chorału. Jest ona ujmowana dwójako - albo modalność bada się poprzez analizy repertuaru, w tym liczne analizy porównawcze (tutaj należy zasygnalizować prace autorów związanych z Solesmes, zwłaszcza dom Jean Claire<sup>a2</sup>), albo autorzy koncentrują się na wnioskach płynących z licznych traktatów teoretycznych<sup>23</sup>. Pojawia się nurt badań porównawczych chorału zestawionego przykładowo z muzyką bizantyjską<sup>24</sup> oraz zydowską muzyką synagogalną<sup>25</sup>. Podjęto także próby ustalenia modalności, melodyki i funkcji chorału w perspektywie badań orientalistyki muzycznej nad klasyczną muzyką kultury Azji, inspirowane pracami Alaina Danielou nad orientálną modalnością. Ich ostatnią konsekwencją jest porównawczą, choć nieco poetycką i na skraju możliwości metodologicznych nauk w jej racjonalistycznym paradygmacie, teoria o wspólnych cechach tradycji śpiewu sakralnego wszystkich religii („Le chant de l'Humanité”).

Zwróćmy jeszcze uwagę na kilka innych przedmiotów badań. Prowadzone są studia nad historią notacji - albo w wersji semiologicznej (patrz wyżej), albo w neutralnej aksjologicznej, wręcz inspirowanej strukturalizmem<sup>26</sup>. Istnieje nurt poświęcony kształtowaniu się chorału w pierwszym tysiącleciu w ścisłym związku z powstawaniem i rozwojem zapanowanego i spójnego cyklu tekstów liturgicznych (specjalnie mszy i oficjum na poszczególne okresy roku kościelnego). Patronuje mu postać zmarłego w lutym 1999 roku wielkiego badacza i erudyty, profesora Jamesa McKinnona<sup>27</sup>. Zwróćmy także uwagę na studia nad różnymi postaciami chorału gregoriańskiego w okresie późnego średniowiecza i w epoce nowożytnej. Są one poświęcone na przykład: - praktyce wykonywania chorału w XIII wieku według najstarszych rękopisów dominikańskich oraz traktatu Hieronima z Moraw<sup>28</sup>, - opracowaniom wielogłosowym chorału, - współzależnościom pomiędzy chorałem a muzyką wielogłosową,

- chorałowi we Francji epoki baroku,

- różnym tradycjom wykonawczym chorału w XIX wieku. Dla uzupełnienia jeszcze tytuły kilku podstawowych publikacji, do których autorzy odwołują się często w tym celu. W tomów *Analicia hymnica aevi* pod redakcją Guido Mari Drevesa, Clemens Blume i Henry Marriott Bannistera (Lipsk, 1886-1922) to najpełniejsze wydanie tekstów zachodnioeuropejskich hymnów, ofców hymnowanych sekwencji i tropów. W stosunku do wersew *Alleluia* rolę taką spełnia opublikowany przez Karlheinz Schlegera *Thematischer katalog der alter-*

Michał Siciarek (Warszawa)

# Skąd przychodzimy, dokąd zmierzamy

## Osobisty zarys historii i obecnej kondycji chorału gregoriańskiego

Niniejszy tekst został pomyślany jako inauguracja działu gregoriańskiego w Canorze. Dlatego przytaczam w nim wiele faktów oczywistych, co dla znawcy może być nużące. Gdy rubryka stopniowo okrzepnie i zajmie miejsce jej należne, będą w niej prezentowane zarówno tłumaczenia tekstów źródłowych, klasyczne i nowe artykuły muzykologów zajmujących się chorałem, jak i refleksje dotyczące jego interpretacji. Celem tekstu niniejszego nie jest dawanie wykładu historii i teorii chorału. Chciałbym raczej, aby łączył on w jedną całość i przybliżał niektóre z najważniejszych faktów, nazwisk i tytułów książek, które często pojawiają się przy rozmowach o chorale. Chodzi też o to, aby wskazać dawne i współczesne kierunki myślenia, zaprosić do refleksji. Aby wyrównać grunt, na którym będziemy mogli następnie zaprowadzić i hodować ogródek.

Chorał gregoriański jest rzeczywistością tak rozległą i złożoną, że nie da się go zasufladkować. Kościół katolicki zadekretował go na Soborze Watykańskim II jako oficjalną muzykę liturgiczną. Jednak od tego czasu, przez ostatnie trzydzieści lat chorał znajduje się w odwrocie. Mało gdzie można go usłyszeć w praktyce liturgicznej i katolik ma szansę przetrwać całe życie bez zapoznania się z jakimkolwiek śpiewem chorałowym. Chorał ogłaszano najobszerniejszym istniejącym repertuarem muzyki jednogłosowej, a jego znaczenie dla zrozumienia podstawowych zasad muzyki jednogłosowej przyrównywano do roli fug Bacha i sonat Beethovena dla poznania tych form<sup>1</sup>. Jednak poza kilkoma przebojami znajomość utworów chorałowych wśród ogółu jest dzisiaj śladowa. Nie można sobie wyobrazić muzyki zachodnioeuropejskiej, od Perotina do Messiaena bez chorału wykorzystywanego w najrozmaitszy sposób w materii i formie muzycznej (cytaty melodii, modalność, konstrukcja frazy, konstrukcja dużej formy). Z drugiej strony, każda epoka starała się zawnąć nim bez reszty, ingerując w melodię i rytm utworów. Każda też starała się go zinterpretować i umieścić w swojej siatce pojęć. W średniowieczu uważano chorał za otrzymany od Boga za pośrednictwem ojców. Motyw ten oddają liczne ilustracje przedstawiające Ducha Świętego, który pod postacią gołębicę dyktuje utwory papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu, zaś stojący z boku czujny skryba od razu zapisuje natchnione melodie w księdze. Z kolei w okresie renesansu chorał to perła starożytności Kościoła, którą należy oczyścić ze średniowiecznych barbaryzmów. W czasach nowożytnych repertuar został więc uczesany, zaokrąglony, pozbawiony „nieprawidłowych” melizmatów na nieakcentowanych sylabach, w siedemnastowiecznej Francji wręcz przerobiony przez Guillaume Gabriela Niversa na potrzeby dobrze wychowanych zakonnic. W XIX wieku chorał ewokował nastroje „romańskie” i „gotyckie”, symbolizował średniowieczną mistyczną pobożność, do której chciałby powrócić romantycy. W naszym stuleciu został racjonalizowany, skodyfikowany i odrealniony przez szkołę solesmeńską, potem odstawiony do lamusa historii przez nadgorliwych wykonawców uchwał soborowych, a w końcu rzucony na łup różnorodnych interpretacji i eksperymentów koń-

ca wieku. Dziś stojąc u „końca historii” musimy zastanowić się, czym jest dla nas chorał, i jaki możemy mieć z niego pożytek. Spróbujmy więc przyjrzeć się pod różnym kątem refleksom tej mieniającej się różnobarwnej materii.

### I. „Chorał gregoriański”

Chorał gregoriański to jednogłosowy repertuar łacińskich śpiewów liturgicznych Kościoła rzymskokatolickiego, który został w podstawowym kształcie skodyfikowany na przełomie VIII i IX wieku na terenie cesarstwa karolińskiego. Przez następne tysiąc lat podlegał ewolucji, odchodząc stopniowo od czystej postaci, a na przełomie XIX i XX wieku podjęto jego reformę, aby powrócić do stanu z IX wieku. W powyższej definicji można by podważyć prawie każde słowo. Repertuar jest jednogłosowy, ale co najmniej od IX wieku fragmenty opracowywano wielogłosowo. Łaciński, ale zachowane greckie słowa (*Kyrie eleison*, *Hagios o Theos*), są pozostałością znacznie szerszej kiedyś obecności innych języków. Wspólny dla kościoła katolickiego, ale status ten uzyskał stopniowo i kosztem wyćpienia innych lokalnych repertuarów. Niektóre z nich przetrwały do dziś (ambroziański w Mediolanie i okolicach, odnowiony hiszpański w katedrze w Toledo), a zwycięski repertuar i tak obrósł różnorodnymi tradycjami lokalnymi. Owszem, pochodzące z Galii rękopisy z przełomu X wieku zawierają większość śpiewów mszy i oficjum funkcjonujących od tej pory nieprzerwanie. Ale z jednej strony najstarsze melodie o charakterze recytatywnym (na przykład psalmowy tonus peregrinus oraz formuły recytacyjne znane z *Te Deum* i *Credo*) moglibyśmy datować nawet na czasy przed Chrystusem. Z drugiej zaś, najbardziej dziś znane szerokim masom kompozycje typu *Salve Regina* w tonie prostym oraz *Kyrie* z mszy *De Angelis* to kompozycje XVI i XVII wieków. Wreszcie, deklarowanym celem reformy z początku naszego wieku był powrót do źródeł. Natomiast faktycznym skutkiem było, jak wielokrotnie wcześniej w historii, stworzenie stylu wykonawczego odpowiadającego potrzebom duchowym i estetycznym reformatorów i ich epoki.

Odrywając się od listy paradoksów, przejdźmy do krótkiej panoramy historii chorału.

Od początku rozwoju kościoła chrześcijańskiego w skład nabożeństw wchodziły oparte na wzorach synagogałnych śpiewy liturgiczne. Składała się na nie zapewne melorecytacja czytań i modlitw przez celebransa i asystę oraz aklamacje wspólnoty. Gwałtowny rozwój muzyki kościelnej nastąpił w IV wieku. Złożyło się na to kilka przyczyn. Kościół uwolniony od prześladowań, budujący okazałe świątynie i obdarzony wkrótce przywilejami, mógł sobie pozwolić na bardziej rozwiniętą organizację kultu. Jednocześnie rozwój monastycyzmu w Egipcie, Palestynie i Azji Mniejszej przyczynił się do ustalenia form liturgii godzin, przede wszystkim do niesłychanej popularności psalmów. Z Wyznań świętego Augustyna (IX.7) dowiadujemy się, że wprowadzenie w kościele mediolańskim śpiewu hymnów i psalmów według zwyczajów wschodnich zawdzięczamy świętemu Ambrozemu.

