

MUZYKA LITURGICZNA A TRADYCJA LUDOWA

Ewangelizacja bizantyjska doprowadziła do powstawania nowych utworów w nowych językach, nie liczących się całkowicie z różnicami iloczynowymi. Ta sama melodia liturgiczna była używana w różnych językach. Ruch husycki oraz reformacja luteńska postępowały podobnie, wybierając jednak inną drogę: drogę tworzenia nowych utworów, ale przy użyciu innych wyrazów. Te dwa rozwiązania są typowe dla dwóch różnych etapów kulturowych: liturgia bizantyjska jest artystyczną prozą wyrażoną w odpowiednio dostosowanym języku muzycznym, natomiast w tradycji protestanckiej dominuje nad muzyką waga słów śpiewanych (mimo przyjmowanej powszechnie zasady: *sola scriptura*, teksty odbiegają nawet znacznie od tradycji liturgicznej i biblijnej!).

Tradycja bizantyjska włącza śpiew liturgiczny w czynność liturgiczną. Na Zachodzie dominująca przy końcu średniowiecza pobożność osobista doprowadziła do wielkiego przywiązania się do tekstów modlitewnych. Mamy tutaj do czynienia z wyraźną rewolucją antropologiczną i liturgiczną. W tradycji wschodniej śpiewa się nie dla zapełnienia luk w czynności liturgicznej, dialog zaś nie jest rozmową kapłana z ludem; skoro bowiem liturgia jest wkroczeniem Boga samego w życie ludzi i odpowiedzią ludzi na słowo Boga, to najbardziej odpowiednią formą wyrazu jest w niej śpiewanie. Św. Benedykt wynalazł dobre sformułowanie: *mens concordat voci*, czyli „duch się zespala i tworzy jedno z głosem” To nowe podejście można by też z powodzeniem ująć w formułę przeciwną: *vox concordat menti*, „głos zespala się z duchem”, czyli śpiewamy to, co przeżywamy i aktualnie czujemy. Te dwa punkty widzenia dają się zresztą pogodzić ze sobą, gdyż odzwierciedlają jedynie dwa kolejne etapy ujmowania relacji zachodzącej w liturgii pomiędzy Bogiem a ludźmi.

Po Soborze Watykańskim II muzycy kościołni znaleźli się na skrzyżowaniu dróg: albo należało pójść za wytycznymi Soboru (a więc drogą otwartą przez minione stulecie ruchu liturgicznego,

* László Dobszay urodził się w 1935 roku. Ukończył studia muzyczne w Budapeszcie razem z Kodálym. W 1990 roku został dyrektorem Departamentu Muzyki Ludowej w Instytucie Muzykologii. Jest członkiem Komitetu do spraw Posoborowej Reformy Katolickiej Muzyki Religijnej na Węgrzech.

dopasowując dawne utwory do nowych potrzeb w językach nowożytnych), albo też tworzyć zupełnie nowy repertuar liturgiczny (droga została tutaj otwarta stwierdzeniem: *Vel alius cantus aptus, „lub inny śpiew odpowiedni”*). Powszechnie przyjmowany wybór drugiego rozwiązania spowodował trzy konsekwencje:

a — pojęcie „odpowiedni” okazało się niezdolne do utworzenia teologicznych kryteriów doboru, a normy soborowe stały się bardzo szybko nieaktualne;

b — śpiew sakralny utracił właściwą sobie podstawę w czynności liturgicznej i stał się tylko zwyczajną ozdobą (z wyjątkiem, być może, psalmu responsoryjnego); ten kontekst z kolei pociągnął za sobą fałszywą interpretację muzyki ludowej, do której jeszcze wrócimy;

c — śpiew stał się wyrazem wspólnoty, tracącym jednak wymiar powszechności, a nawet liturgiczności.

Następstwem tego stanu rzeczy było ostatecznie usytuowanie śpiewu gregoriańskiego w różnorodnych celebracjach kulturalnych lub historycznych, przy niemal całkowitym i powszechnym wyrugowaniu go z czynności liturgicznych.

Tytułem przykładu naszkicujemy tutaj sytuację węgierską, najlepiej nam znaną, pozwalającą jednak zrozumieć właściwie to, co się stało: biskupi węgierscy wybrali szybko tę drugą drogę, czyli tworzenie *ex nihilo* nowych utworów liturgicznych pod pretekstem „tradycji ludowej”, utrwalonej rzekomo w wydanym około 1930 roku zbiorze hymnów „Święty jest Pan” (*Szent vagy Uram*). Nie wchodząc w konkretne kwestie sporne, zauważmy tylko, że tym, co motywowało taką decyzję węgierską — i jej akceptację przez Rzym — było barokowe dziedzictwo Europy centralnej, a nie osiągnięcia współczesnego ruchu liturgicznego. Twórcy odnowy liturgicznej (od XIX wieku) przeciwstawiali się bowiem zdecydowanie temu, by lud śpiewał pieśni *nieliturgiczne* wtedy, gdy kapłan odmawia szeptem przy ołtarzu wielkie modlitwy liturgiczne. Jak to się często dzieje, „reformacja liturgiczna” przerodziła się w ten sposób w prawdziwą antyreformę.

Wspomniany zbiór pieśni zawierał co najmniej połowę tego, co śpiewano w Europie centralnej: został też oficjalnie przedstawiony jako *prekursor* reform soborowych. W rzeczy samej nie brakuje mu prawdziwych zasług, przyczynił się bowiem w wielkiej mierze do usunięcia wielu praktyk błędnych, wprowadzonych w XIX wieku. Nie można było jednak mówić o nim jako o „tradycji ludowej”, albowiem zawiera on kilka rzadkich pieśni średniowiecznych (*Dies est laetitiae, In dulci jubilo*), kilka dobrych

przykładów muzyki Kościoła węgierskiego z XVI—XVIII wieku, kilkanaście pieśni czeskich i niemieckich z tej samej epoki, kilka śpiewów barokowych z końca XVIII wieku, brakuje w nim jednak całkowicie wymiaru wspólnotowego, zaleconego tak mocno przez Sobór. Nie ma w tym zbiorze żadnej pieśni z narodowej tradycji ludowej. Sytuacja szybko się zresztą wyjaśniła, albowiem w kilka lat po jego wydaniu na trzysta pieśni podanych w tym zbiorze zaledwie dwanaście pozostało w użyciu, przy czym wszystkie te pieśni były owocem jakiegoś kompromisu. Zastąpiono również słowa najlepszych utworów muzycznych sentymentalnymi tekstami neoromantycznymi. Najbardziej dyskusyjna w całym tym zbiorze, zredukowanym w praktyce kościelnej do tak niewielkiej resztki, jest sama treść teologiczna: zachowała się tylko najbardziej typowa część osobistej pobożności XIX wieku, i to zdecydowanie wbrew postanowieniom soborowej odnowy liturgicznej. Całkowita ignorancja tradycji psalmicznej, ubóstwo odniesień biblijnych, brak wielkich hymnów liturgicznych: w Adwencie śpiewa się o Zwiastowaniu, w Boże Narodzenie — o adoracji pasterzy, a pieśni Wielkiego Postu litują się nad męką Jezusa. Mamy tu wiele pieśni Maryjnych, brakuje jednak całkowicie pieśni o świętych; większość tekstów jest wierszowanym umuzykalnieniem praktyk pobożnościowych, podawanych wiernym w mszalikach z XIX wieku. Krótko mówiąc, ten oficjalny zbiór pieśni nie odpowiada absolutnie swemu celowi: miał on stanowić odnowiony repertuar, dopasowany do roku liturgicznego i mający skutecznie wychowywać wiernych.

Można było z powodzeniem wybrać zupełnie inną drogę, uwzględniając wyjątkową sytuację muzyczną, jaką Węgry zawdzięczały Kodályowi:

a — status muzyki i jej odniesienie do społeczeństwa, Kościoła, szkoły: „zły smak jest chorobą duszy, która sprawia, że dusza staje się nieczuła”, „dobra muzyka wpływa na wychowanie rodzaju ludzkiego dzięki poczuciu odpowiedzialności i dojrzałości, jakie z niej emanuje. Zła muzyka nie ma nic z tego i może wywierać wpływ destrukcyjny nawet na samo wyczucie wartości moralnych”;

b — osobowość Kodálya, jego badania, poglądy, wywarły decydujący wpływ na etnomuzykologię, a także na całe ludowe, ogólnie rzecz biorąc, podejście do muzyki, które trzeba uwzględnić również w muzyce kościelnej;

c — jego wpływ zaznaczył się w wielu dziedzinach, a także w śpiewie liturgicznym. Szabolcsi, dawny uczeń Kodálya, umieścił

śpiew gregoriański na jego dawnym miejscu w ogólnym rozwoju muzyki i jest jednym z pierwszych, którzy rozwijali aspekty etnomuzyczne;

d — Kodály zastanawiał się nad reformą muzyki sakralnej. Kładł nacisk na jedność badań w muzykologii i na jej ludzkie oraz duszpasterskie wymiary. Praca naukowa nie wystarcza do zgłębienia muzyki religijnej, ale najlepsze nawet intencje duszpasterskie świata są niewystarczające bez odpowiedniej dawki techniki muzycznej i znajomości historii.

Jaki jest zatem wpływ muzyki ludowej na muzykę liturgiczną? W czym odwołanie się do muzyki ludowej może dopomóc w rozwoju oryginalnej muzyki religijnej, dostosowanej do potrzeb jej specyficznej funkcji? Pragnę podać kilka uwag pozwalających czytelnikowi dojść do odpowiednich wniosków.

a — pierwsze ankiety przeprowadzone przed wiekiem w terenie pozwoliły dostrzec bardzo ubogą kulturę muzyczną na samej powierzchni i znakomite rzeczy ukryte gdzieś w głębi. Oznacza to brak równowagi pomiędzy jakością a popularnością: utwory najbardziej rozpowszechnione mogą mieć złą fakturę, a dzieła mniej znane mogą być znakomite;

b — muzyka ludowa ujawnia trzecią jeszcze kategorię: wartości funkcjonalnych. Muzyka ludowa zmienia się bowiem stosownie do okoliczności: śpiew czarnoksięski nie utożsamia się ze śpiewem poematów epickich, a dziecięce bajeczki nie są balladami. Muzyka rozrywkowa nie jest muzyką stosowaną w czynnościach magicznych lub liturgicznych, ludzie zaś dobrze odróżniają te różne jej rodzaje (przypomnijmy, jak Liszt, a potem św. Pius X, którzy cenili dobrą muzykę „teatralną”, wyrzucili ją jednak ze sceny liturgicznej);

c — romantyzm widział w muzyce ludowej wyraz odwiecznej duszy ludu, a badania porównawcze podkreślają jej zakotwiczenie historyczne. Muzyka ludowa, która jawi się często jako naiwna i spontaniczna, jest przeważnie wynikiem wzajemnej wymiany pomiędzy narodami i złożonych procesów historycznych;

d — jedna z tych warstw historycznych ukazuje się jako mająca szczególne znaczenie: pewne powszechne formy muzyczne, które zniknęły obecnie niemal całkowicie, można odkryć na nowo właśnie dzięki badaniom muzyki ludowej; chodzi o podstawowe formy i wyrażenia, bardzo wystylizowane, wspólne szerokim grupom ludzkim, a sięgające dawnej Eurazji, a więc współczesne początkom chrześcijaństwa. Badania muzyki ludowej prowadzą do wyrażenia szczególnego uznania dla tych właśnie podstawowych

schematów muzycznych i pozwalają odtworzyć ich dawną funkcjonalność. Badania takie ustalają ponadto równą rangę i odmienną zarazem funkcję logogenicznych (związanych z recytowaniem) i melogenicznych (związanych ze śpiewem) materiałów muzycznych, a także muzyczne znaczenie ograniczeń tonalnych (systemy ścisłej tabulatury, zespolone ze sobą melodie). Do tej klasycznej kultury dołącza się element psychiczny, równowaga pomiędzy dyscypliną umiarkowanego, stylizowanego wyrazu z jednej strony, a wyrażeniem uczucia i wrażliwości z drugiej (chodzi tu prawdopodobnie o to, co specjaliści nazywają „duchowym”, „pneumatycznym” charakterem muzyki liturgicznej: można by sądzić, że w tej podstawowej muzyce, ale już wystylizowanej, dokładnie wymierzonej, a zarazem funkcjonującej z rzadko spotykanym wzruszeniem, występują podstawowe elementy muzyki liturgicznej).

Badania prowadzone nad muzyką porównawczą posuwają się jeszcze dalej i ustalają konkretne wzorce melodyczne, wspólne obu tym dziedzinom: nie chodzi już tylko o śpiew ludowy, który staje się muzyką religijną, ani na odwrót, lecz o jedno wspólne źródło. Jak stwierdził Kodály, nie należy pojmować śpiewu gregoriańskiego jako czegoś obcego dla uszu ludzi współczesnych świętemu królowi Stefanowi (około 1000 roku);

e — kwestia praktyki duszpasterskiej znajduje właśnie tutaj właściwą odpowiedź: prostota i jakość nie przeciwstawiają się sobie nawzajem. Ich drogi rozeszły się znacznie później, kiedy to jakość muzyczna zespoliła się nierozłącznie z bardziej złożonym materiałem muzycznym. Dla nas obecnie coś jest bardziej ludowe, bądź też ma wyższą jakość, ale nie tak rzecz się miała w historii form muzycznych: im bardziej się zbliżamy do form pierwotnych (*Urformen*), tym częściej spotykamy zespolenie tych dwóch wymiarów: śpiew dziecka, oparty tylko na trzech nutach, jest doskonałym *opus* w swojej prostocie i żadna ewolucja nie jest w stanie go prześcignąć;

f — muzyka ludowa pozwala nam zrozumieć znaczenie i funkcję mówienia. Muzyka religijna istnieje obecnie jako muzyka zapisana, nie rozumie się jednak zupełnie jej przeszłości, jeśli się zapomina o specyfice jej ustnego przekazu. Rzeczywisty sens muzyki wymyka się temu, kto myśli o niej tak, jak się myśli o piśmie;

g — jednym z ważniejszych pouczeń muzyki ludowej jest relacja zachodząca pomiędzy typem a sztuką indywidualną w dawnych stylach muzycznych. *Opus* nie jest zwyczajnym tworem indywidualnym, lecz mamy w nim do czynienia z pewną kompozycją osobowości muzycznej. Podobnie jak świątynia grecka sta-

nowiła kanon, zasadę, zgodnie z którą budowano kościoły w różnych krajach przez całe wieki, przy czym tenże kanon substancjalnie się nie zmieniał, tak też doskonale tworzenie muzyki ludowej (i liturgicznej) polega na ustalonych typach wyrazu, które tworzą różne utwory indywidualne za pomocą tekstów nowych, wygrywanych przez różnych ludzi — także w odmiennych kontekstach. Jednak ta wzrastająca wciąż różnorodność odsyła zawsze do podstawowej jedności typów podstawowych, wyjściowych. Tak więc te oto typy wyjściowe, bazowe, mogą wytwarzać nieskończoną ilość kombinacji w nowych językach;

h — w końcu Kościół węgierski odziedziczył po badaniach nad muzyką ludową dziesiątki tysięcy zapisów utworów religijnych. Kodály zebrał osobiście setki hymnów i pieśni ludowych, a ilość ta powiększała się dzięki badaniom prowadzonym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (w których autor tej wypowiedzi brał czynny udział jako ich inicjator).

Powiedzmy jasno: cała muzyka ludowa nie jest muzyką religijną, chociaż wspomnieliśmy wyżej o wspólnym ich początku: ludowy śpiew religijny stanowi jedynie część narodowego dziedzictwa folklorystycznego. To zaś, co jest typowo węgierskie, nie wyraża się w pytaniu „co?“, lecz w pytaniu „jak?“: zbiory hymnów z XVI—XVII wieku są mylące w tym względzie, gdyż prawdziwa ich interpretacja tkwi jedynie w pamięci ludu. Inspiracja melodyczna, ozdobne wariacje, żywe *parlando* zmieniające rytm — wszystko to wzbogaci w pamięci ludowej drukowane świadectwo hymnów i przemieni muzykę w modlitwę.

Prace Kodály'a i Szabolcsiego podjął zakonnik cysterski, Benjamin Rajeczky, i odniósł do dziedziny śpiewu religijnego, badając jego ludowe korzenie. W ciągu ostatnich trzydziestu lat dokonano na Węgrzech olbrzymiej pracy w tej dziedzinie, uwidocznionej poniekąd dzięki zebraniu i opublikowaniu *Monumenta Monodica Mediae Aevi* oraz transkrypcji czterech rękopisów muzycznych ze Średniowiecza. Wydano drukiem dziesiątki źródeł, a wiele studiów i prac, wydanych także drukiem, poświęcono tradycji gregoriańskiej. Na ponad czterdziestu płytach zapisano dzieła *Schola Hungarica*, a śpiew gregoriański wprowadzono w sposób systematyczny do nauki na poziomie podstawowym i średnim, jak też w wyższych szkołach muzycznych. Podam tutaj kilka faktów dotyczących sytuacji aktualnej:

a — o ile cieszy nas widok śpiewu gregoriańskiego w tradycji Solesmes, to właśnie dlatego, że jawi się on jako nierozdzielne powiązanie nut i sylab. Jeżeli jednak staramy się zgłębiać jego

początki, znajdujemy raczej pewien styl, pewien rodzaj techniki genetycznej i ewolucyjnej, pewien system idiomatyczny, który przybrał różne formy w zależności od języków i sytuacji liturgicznych. Można by, jeśli to w ogóle dopuszczalne i możliwe, uważać, że sytuacja posoborowa powraca do włączania nowych słów, nowych języków, do stałego stylu elementarnego. Problemem nie jest tutaj wpisywanie nowych sylab pod nutami (co daje wynik na ogół bardzo mierny lub przeciętny), chodzi raczej o wypowiedzianie nowych tekstów w tym samym języku muzycznym;

b — różne aspekty są wynikiem odmiennych doświadczeń. Graduał uchodzi na ogół za wzorzec niezbędny do poznania całego wspólnego śpiewu Kościoła, jednak badania węgierskie doprowadziły do odkrycia bogatego słownictwa recytacyjnego i całego repertuaru antyfon. Okazało się, że antyfonarze są o wiele bliższe elementarnym warunkom pierwotnym śpiewu gregoriańskiego aniżeli graduał, który jest od nich późniejszy i stanowi owoc radykalnego przejścia do profesjonalizmu śpiewaków, związanego z działalnością *scholae*, a w konsekwencji do tworzenia „indywidualnego”. Graduał jest bardziej repertuarem aniżeli językiem; antyfonarz natomiast jest czymś zgoła przeciwnym: jest to język, a dopiero potem repertuar. Każdy wie, że dany ton psalmu może służyć śpiewaniu jakiegokolwiek psalmu, a przynajmniej znacznej ich liczby. Podobnie też tony antyfon (i responsoriów) przejawiają równą dyspozycyjność (biorąc, rzecz jasna, pod uwagę materiały podstawowe, a nie kompozycje średniowieczne);

c — ruch gregoriański na Węgrzech, dzięki tym pracom badawczym oraz samej swej praktyce uwydatnił żywotność śpiewu religijnego. Pewne dosyć istotne doświadczenie wiązało się z analizą rodzajów: muzyka gregoriańska „ogólna”, odczytywana nuta po nucie, może się wydawać muzyką bardzo pobożną, ale może być także tak bardzo nużąca, że śpiew traci całą swoją dynamikę. Właściwości i funkcjonalność rodzajów zawierają więc w sobie wyraźne różnice pomiędzy „wydarzeniami” muzycznymi: postępowanie muzyczne wykonawcze może sprawić, że dany utwór stanie się bardzo owocny w danym momencie celebracji liturgicznej. To samo dotyczy typów i języków: śpiewu gregoriańskiego nie traktuje się bowiem jako następstwa konkretnych nut, lecz polega on na melodyjności słów, zdań, całych serii znanych sformułowań. W ten sposób kultyczna funkcja śpiewu i jego zdolność do przekazywania tekstu nie zostają zniekształcone, ale uwypukla się i dowartościowuje jego jakość artystyczną, dając odpowiednie miejsce fantazji, inspiracji liturgicznej, a równocześnie wyczuciu, że „coś się dzieje”, „coś się wytwarza” w wymiarach sztuki i tech-

niki. Kultyczny charakter śpiewu gregoriańskiego wyklucza wszelkie ekstrawagancje, ale też nie powoduje nudy;

d — człowiek przyzwyczajony do pracy nad średniowiecznymi źródłami liturgii rzymskiej zdobywa w ten sposób doświadczenie wielkiej różnorodności i podstawowej jedności. Byłoby rzeczą historycznie niedokładną, gdyby się ujmowało w pojęciach całkowitej jednomyślności muzykę i liturgię, jak też w przypadku, gdyby się tam dopatrywało jakiegoś zbioru dowolnych odmienności. Jednolitość i różnorodność zespala ją się ze sobą w porządku hierarchicznym. Najstarsze znane rytuały pokazują, że liturgia rzymska była istotnie jednolita wraz ze swoim śpiewem. Tak więc, w sposób wymowny i znaczący, nie ma żadnego dawnego mszału, który by się zaczynał jakimś innym introitem poza *Ad te levavi*. Jedności takiej nie wprowadziło jednak żadne biuro Kurii rzymskiej. Mszały przejęły po prostu tradycje poszczególnych diecezji i zakonów. Zmiany i różnice pojawiły się dopiero ze względu na rolę i znaczenie poszczególnych elementów liturgicznych, i to mocą decyzji podejmowanych regionalnie lub lokalnie. Zmiany te nie były też owocem jakichś dowolnych zachcianek, lecz wynikały z decyzji podejmowanych przez organy odpowiedzialne za liturgię w każdej diecezji lub wspólnocie. Różnice są zresztą o wiele mniejsze w *Ordo missae* niż w *Officium*, mniejsze w *Temporale* niż w *Sanctorale*, zwłaszcza w *Sanctorale* lokalnym, mniejsze w *Proprium* niż w *Dodatku*, itd. System taki pozwalał zachować jedność rzymską przy równoczesnym jej dopasowaniu do sytuacji lokalnej;

e — skoro rzeczy tak się mają, to słuszne jest, że liturgia rzymska i *Cantus romanus* były utożsamiane ze sobą od samego początku aż po lata siedemdziesiąte wieku XX w postaci usystematyzowanych i autoryzowanych wariacji porządkowanych według miejsc i epok. Jak mawiał P. Guéranger, utożsamia się liturgię rzymską z całokształtem jej odmian. Liturgia rzymska rozwijała się przez wieki dzięki organicznym wariacjom, stopniowym i samorodnym. Brana w swym trwaniu, jawi się ona jako obca czasowi: Kościół żył tą liturgią przez całe wieki niezależnie od kultur i ludów. Wyrażenie „liturgia trydencka” określa historycznie formę odrębną od innych liturgii (dominikańskiej, ambrozjańskiej etc.). Jeżeli traktuje się to wyrażenie w sposób ogólny, chodzi w nim jedynie o to, że w określonym momencie dziejów liturgii pojawiła się liturgia, która miała przetrwać dwa lub trzy wieki i która może zniknąć tak, jak się pojawiła. Liturgia trydencka stanowi bowiem tylko określoną formę czy postać liturgii rzymskiej. W tym znaczeniu (gdy chodzi o treść, zawartość, a nie

o oficjalną aprobatę) liturgia Pawła VI nie jest już częścią liturgii rzymskiej, ale zupełnie nową liturgią (por. KL 23: „Nowości należy wprowadzać tylko wtedy, gdy tego wymaga prawdziwe i niewątpliwe dobro Kościoła, z zastrzeżeniem jednak, aby formy nowe wyrastały niejako organicznie z form już istniejących”);

f — badania ukazały właściwości i jakość autentycznej węgierskiej tradycji liturgicznej: o ile szczepy afrykańskie mają prawo włączać do liturgii tradycyjne elementy pogańskie, nie widzę powodu, dla którego można by było zakazać Kościołowi o tysiącletniej historii i tradycji postępować podobnie z jego własnym dziedzictwem.

Jak zatem widzieliśmy, Kościół węgierski (podobnie jak inne Kościoły zachodnie) nie uwierzył, że może i powinien czerpać z własnego dziedzictwa muzycznego i dlatego uciekł się po Soborze do zapożyczeń od innych. Przy końcu lat sześćdziesiątych pewne grono naukowców, złożone z muzyków i kilku księży, utworzyło grupę roboczą, aby wprowadzić na właściwe tory odnowę muzyki liturgicznej, zgodnie ze wskazaniem Soboru. Kryjąc się przed władzami komunistycznymi, pracowali oni w cieniu Komitetu katechetycznego. Kiedy zaś państwo przyjęło linię bardziej liberalną w odniesieniu do Kościoła katolickiego, Konferencja Episkopatu powołała Komisję mającą przygotować nowe wydanie wspomnianego na początku niniejszego studium hymnarza „Święty jest Pan” (*Szent vagy Uram*). Benjamin Rajeczky i inni członkowie wspomnianej grupy tajemnej stali się częścią tej właśnie Komisji. Początkowo chodziło jedynie o dokonanie pewnych retuszy we wspomnianym tomie, ale wkrótce się okazało, że trzeba koniecznie dokonać reformy całościowej, przejmując jedynie to, co było nadal miarodajne w tym dziele. Nowy zbiór pieśni został zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu jako „alternatywny” i ukazał się drukiem w 1986 roku pod tytułem *Énekl-Egriház* („Kościół, który śpiewa”). Grupa robocza wiedziała dobrze o tym, że liturgia eucharystyczna i Liturgia Godzin idą ze sobą w parze, zapewniając integralność życia liturgicznego; pracowano także, w ramach ruchu liturgicznego św. Augustyna, nad redakcją węgierskiej Liturgii Godzin wraz ze śpiewami uwzględniającymi częściowo dawne tradycje rzymskie i węgierskie, ale czerpiąc również natchnienie z odnowionej *Liturgia Horarum*. Poszczególne tomy tego nowego *Brewiarza* ukazały się przy końcu lat osiemdziesiątych.

Pierwszym w porządku logicznym punktem wymagającym wyjaśnienia było zapewnienie równowagi pomiędzy trzema elementami, które stanowią muzykę Kościoła: muzyką kultyczną

w ścisłym tego słowa znaczeniu, stroficznymi śpiewami zgromadzenia i polifoniczną muzyką scholi. Zwyczajne współistnienie tych trzech elementów, z odprawianiem od czasu do czasu „mszy gregoriańskich” lub „mszy polifonicznych dla turystów”, nie wydawało się rozwiązaniem zadowalającym, stanowiąc jedynie całkowicie dowolną mieszaninę tych trzech elementów.

Kościół łaciński (podobnie jak Kościół wschodni, a także judaizm czy buddyzm) nie zna muzyki „kościelnej”. Nie ma innej muzyki „kościelnej” poza sprawowaniem liturgii w ścisłym zespole z śpiewem. Śpiew współistnieje z liturgią, muzyka i obrzęd żyją w symbiozie. Istotnymi elementami są: dialogi pomiędzy celebransem, asystującymi mu osobami, solistami a zgromadzeniem oraz fragmenty wykonywane przez solistów (psalm responsoryjny). Nie ma żadnego przeciwieństwa pomiędzy tymi dwoma elementami. Ich miejsce jest ściśle określone przez samą liturgię, a dwie postawy wiernych: uważne słuchanie oraz czynny udział, idą jedna za drugą w ustalonym i uznanym powszechnie porządku. Liturgia Kościołów wschodnich zachowała ten stan „pierwotny” aż do dzisiaj, przynajmniej częściowo.

Kiedy *scholae* przejęły rolę psalmisty lub kantora, wówczas ta część muzyki liturgicznej doznała wielkich przeobrażeń; pojawiła się bowiem twórczość chóralna, która wymagała bardzo starannego przygotowania uprzedniego. Mimo to wzrastające wciąż znaczenie *scholae* nie zatamowało organicznego zachowywania różnych typów śpiewu w toku samej liturgii. Nowe ujęcia artystyczne pojawiły się w nowych *oficjach*, tropach i sekwencjach, a wkrótce zupełnie nowe fragmenty liturgiczne zaczęto wykonywać okazjnie na dwa lub trzy głosy. Muzyka polifoniczna zmusiła z kolei do profesjonalizmu i do rozwoju technik zarówno w piśmie, jak i w wykonaniu. Kościół regularnie protestował przeciwko dążnościom nazbyt artystycznym, przesadnie estetycznym w muzyce polifonicznej, kiedy to starano się bardziej o efekty ze szkodą dla przyjęcia i przekazu tekstu liturgicznego. Nie przeszkadzało to jednak polifonii w dalszym jej rozwoju i samoorganizowaniu się. Jeżeli nawet muzyka oddzieliła się stopniowo od swej dawnej, pierwotnej symbiozy z liturgią, to ich kontakt pozostanie jeszcze na długo bardzo wymowny: tropy i kontrapunkty akompaniamentu odkryły swoje odpowiedniki liturgiczne, a kanoniczne śpiewy zachowano w polifonii bądź to jako *cantus firmus*, bądź jako teksty święte. Następny etap — przełom XVI/XVII wieku — charakteryzował się zarażeniem muzyki kościelnej operą wraz z żądaniem *wyrażania* tekstu (zamiast wypowiedziania go na bazie wypracowanej już muzyki). Dążenie do muzyki wyrażeniowej (co więcej:

wypowiadającej) sprowadzało tekst liturgiczny do rangi podrzędnej, a kompozytorzy postępowali według własnej woli. Utwory przyswajały sobie muzyczny język epoki (lub niedalekiej przeszłości), nie uwytatniając zupełnie różnicy pomiędzy rodzajami liturgicznymi. Utwory komponowane dla określonych tekstów czerpały treści z innych tekstów, służyły innym uroczystościom, bądź bywały wykonywane w innych momentach liturgicznych niż to przewidywało ich pierwotne przeznaczenie. Krótko mówiąc, trzeba stwierdzić, że muzyka liturgiczna stała się właśnie wtedy muzyką Kościoła.

Ruch ten pogłębiał się w wiekach następnych: odtwarzać — odzwierciedlać, wyrażać (zamiast wypowiadać) — wszystko to prowadziło do przesadnego wyrażania uczuć, połączonego z narastającą wciąż utratą funkcyjności właściwej utworom liturgicznym. Muzyka doszła bowiem do tego, że miała wyrażać uczucia religijne, wiarę, pobożność kompozytora, muzyka liturgiczna stała się muzyką Kościoła i skończyła na muzyce religijnej. Owocem tego rozwoju była muzyka „odnoszona”, włączona w czynność liturgiczną jak w jakieś obce sobie ciało, z bardzo mglistym wspomnieniem swoich początków.

Proces tego rodzaju rozpoczął się już około roku 1000: dominacja języka łacińskiego w liturgiach ludów ewangelizowanych w Europie rodziła potrzebę śpiewów w językach ludowych. Jednak w średniowieczu śpiewy ludowe nie miały żadnej funkcji liturgicznej, chyba że występowały niekiedy w formie tropów. Podnosiły rangę ćwiczeń pobożnych, procesji, pozdrowień, pielgrzymek, przemówień. Nie miały więc charakteru obligatoryjnego w liturgii. Dopiero pod wpływem reform protestanckich wprowadzono *cantio* do Służby Bożej. Tekst liturgiczny celebrans wypowiadał po cichu, natomiast zgromadzenie śpiewało w tym samym czasie. Śpiew zgromadzenia nie miał zatem żadnej innej normy liturgicznej poza bardzo dalekim odniesieniem do aktualnej czynności. Śpiew zgromadzenia wprowadzał, dzięki przejściu od kantyku procesyjnego do celebracji eucharystycznej, pewien element „dowolny”, twórczy, swego rodzaju wstawkę. Organista dysponował odpowiednim doбором utworów, a śpiew zgromadzenia stawał się ludowy w bardzo złym tego słowa znaczeniu, a to ze względu na ubóstwo muzyczne i banalność tekstu.

Z liturgicznego punktu widzenia te dwie dewiacje, polegające na przejściu od muzyki liturgicznej do śpiewu kościelnego z jednej strony i na uczestnictwie w śpiewaniu pieśni z drugiej strony, stały się wprost katastrofalne. Z samego artystycznego punktu widzenia był to niewątpliwie pewien sukces, który doprowadził

do wielkiej twórczości muzycznej (od Dufaya i Palestriny po Mozarta, Strawińskiego lub Kodály'a) i przyzwyczał zgromadzenie do śpiewania połączonego z muzycznym zapamiętywaniem poszczególnych kantyków i z towarzyszącymi temu wzruszeniami.

Oto problem: gdyby się odrzuciło zarówno dowolne pomieszanie tych trzech elementów, jak też ich całkowite oddzielenie od siebie, trzeba by było wprowadzić jakiś stały system organiczny. W *Officium* kantyk nie odgrywa żadnej roli, a muzyka liturgiczna może być wykonywana o wiele lepiej niż gdzie indziej z czynnym udziałem zgromadzenia. W niektórych kościołach wykonania polifoniczne mogą mieć miejsce w kontekście liturgicznym. Z drugiej strony nabożeństwa ludowe dają pieśniom wielkie pole możliwości; w końcu zaś śpiewy gregoriańskie lub utwory polifoniczne mogą znaleźć także odpowiednie miejsce dla siebie w różnych ćwiczeniach pobożnościowych.

Msza ze swoją dramatyczną stałą strukturą i ustabilizowaną organizacją kolejnych elementów utrudnia znacznie taki stan rzeczy. Węgierska grupa robocza zaproponowała w tym kontekście stały porządek muzyczny, odpowiadający strukturze eucharystycznej, ustalając punkty włączenia do niej elementów polifonicznych lub pieśni. Równowaga tych elementów może być zachowana z uwzględnieniem wewnętrznej dynamiki wydarzenia liturgicznego, a nawet z sugestią nowej możliwości udratyzowania tychże elementów. Nie chciałbym się zatrzymywać tutaj nad szczegółami tej propozycji: wystarczy stwierdzić, że ustalone ograniczenia są nieodzowne, albowiem nie ma liturgii bez ograniczeń, a muzyka może się stać muzyką liturgiczną wyłącznie za cenę uszanowania tychże ograniczeń.

Teksty soborowe dostarczyły nam kilku norm podstawowych:

a — słowa śpiewów w językach współczesnych powinny czerpać ze źródeł liturgicznych lub biblijnych;

b — teksty powinny być jasno i donośnie wypowiedane, i to we właściwym dla nich kontekście liturgicznym;

c — śpiew należy włączyć w dramatyczną strukturę liturgii, troszcząc się o to, co przynależy do każdego z jej uczestników;

d — z pewną ostrożnością podam kilka sugestii związanych z samą muzyką: śpiew *recto tono* bardziej odpowiada tekstom niż metryka ostatnich wieków. Można by sądzić, że stała rozpiętość melodyczna *parlando* może służyć z powodzeniem wspólnemu śpiewowi liturgicznemu, podczas gdy melodie modalne sprzyjałyby raczej śpiewowi zgromadzenia, pozwalając mu na skoncentrowanie się na słowach. Triadyczna muzyka XVI—XIX wieku

zmierza do uniezależnienia się muzyki od *bel canto* („grzeszna słodycz” Mozarta, o jakiej mawiał Strawiński). Korzystajmy jednak z tego roztropnie.

Jak można tworzyć muzykę liturgiczną według tych norm? W praktyce wszystko daje się sprowadzić do czterech metod:

a — wiele kompozycji usiłuje umieścić tekst liturgiczny w muzycznych schematach całkowicie obcych stawianym sobie wymogom, zrywając z tradycją, co prowadzi często do godnych ubolewania wyników;

b — zespala się niekiedy motywy średniowiecznej muzyki modalnej z muzyką XX wieku, aby zaproponować w ten sposób jakiś nowy język liturgiczny. Melodie idą tak ściśle za tekstem, że stają się poniekąd plagiatem melodii języka. Mogłoby to się okazać sensowne i żywotne, jeśli nawet muzyka wydaje się bardzo sucha, „zrobiona na papierze”. Melodie są jednak często nazbyt krótkie, a to ze względu na konieczność zwielokrotnienia konkretnych przykładów, i nie pozwalają na rozwój oryginalnej myśli muzycznej. Inny problem polega na pytaniu, czy aktualne okoliczności życia Kościoła (i praktyki religijnej) mogą pozwolić na reformę lub oczyszczenie (wyszlifowanie) różnych melodii poprzez częste ich powtarzanie, jak to się działo w minionych stuleciach;

c — nowe melodie w stylu gregoriańskim są bliskie tradycjom liturgicznym i muzyce służącej tekstowi. Ich zasługa jest oczywista, albowiem repertuar ukazuje jasno słowa i przypomina styl gregoriański. Samo jednak zestawianie tonów ze słowami może sprawiać kłopoty. Skoro każdy tekst jest inny, wymaga także innej melodii bardziej mu odpowiadającej, natomiast brak melodii typowych nakazuje zachować znaczny nawet materiał muzyczny, co ogranicza jego stosowanie do pewnych tylko stałych zgromadzeń, umiejących czytać muzykę i zapewnić jej powtarzanie.

W tych trzech przypadkach problem można by ująć następująco: jeżeli nawet kompozytor współczesny ma wielki talent (co nie zawsze się zdarza!), to czy będzie on zdolny, ze swym szczególnym geniuszem, wyrazić wspólny język wymagany do autentycznej muzyki liturgicznej, także tej nowej?

d — czwarte rozwiązanie zdaje się więc narzucać samo przez się: dlaczego nie zachować śpiewu gregoriańskiego i nie dopasowywać do niego słów wypowiedzianych w językach współczesnych, zamiast dążyć do jego ograniczenia? Dwa sensowne zarzuty można by jednak wysunąć pod adresem takiej propozycji: z jednej strony podkreśla się, iż tony śpiewu gregoriańskiego są tak bardzo związane z metryką łacińską, że nie da się ich pogodzić z prozą

języków nowożytnych. Z drugiej zaś strony, jak te tony gregoriańskie mogłyby być do nich dopasowywane, aby zespolić faktycznie z tekstami o wiele dłuższymi, lub też krótszymi, w ich przekładzie na te języki? Czy nie należałoby więc zmieniać tekstów, tak by je dostosować do tonacji gregoriańskich, co byłoby jednak bardzo niebezpieczne i szkodliwe dla samych słów liturgicznych?

Sądzę, że można by odpowiedzieć na te dwa zarzuty następująco:

a — argument prozy nie ma racji bytu, opiera się bowiem na błędnej teorii, której muzyka jako taka bynajmniej nie usprawiedliwia. Frazy muzyczne powinny na ogół odpowiadać pewnym jednostkom tekstowym. Sama jednak historia muzyki ukazuje istnienie różnych form odpowiedniości pomiędzy słowami a tonami, a także to, że ich wzajemne odniesienie opiera się na czynnikach stylistycznych i funkcyjnych, a nie tylko prozodycznych. Skoordynowanie nuty po nucie z tekstem istnieje jedynie w głowach pedantycznych erudyków, ale nie pojawiło się nigdy w rzeczywistości;

b — ten prozodyczny argument nie liczy się wcale ze względną niezależnością muzyki od tekstu. Nie liczy się także z różnicą, jaka istnieje pomiędzy muzyką wykonywaną a muzyką istniejącą tylko na papierze. Wiele „porażek” prozodycznych, które rzucają się w oczy na partyturze, nie razi wcale ucha w wykonaniu. Co więcej, pewne napięcie pomiędzy tekstem a muzyką nie musi być koniecznie niemiłe dla ucha czy śpiewu;

c — ten prozodyczny punkt patrzenia pomija całkowicie świadectwo muzyki ludowej i historii śpiewu gregoriańskiego: zwyczajny śpiew jest bardziej podatny od bardziej wypracowanej muzyki na dopasowanie się do nowych warunków, odznacza się bowiem o wiele większą giętkością. W procesie adaptacji mogą się pojawiać nowe utwory, tak jak w Darwinowskim procesie ewolucji zwierząt. Śpiew gregoriański, wykonywany w języku nowożytnym, nie musi być koniecznie tożsamy ze śpiewem gregoriańskim, opartym na tekście łacińskim, chodzi bowiem o zmianę stylistyczną, która nie musi być wcale gorsza od śpiewu oryginalnego, o ile tylko przekład został właściwie dokonany. Chodzi o nową wersję, a nie o nowy rodzaj; ten punkt widzenia nie uwzględnia także faktu, że języki nowożytne narzucają swój własny charakter muzyce, jaką przejmują, i rozwijają nowe możliwości w samej adaptacji rodzaju muzycznego;

d — największa słabość tych argumentów polega na traktowaniu śpiewu gregoriańskiego jako zbioru tonów kanonicznych:

po próbie podkładania słów języka nowożytnego pod linijki z nutami *Graduale Triplex* i jej niepowodzeniu oświadczone, że jest to zadanie nie do wykonania. Zapomniano jednak o tym, że nowe melodie powstały razem z tekstami łacińskimi różnorodnie śpiewanymi na tej samej muzycznej tonacji typicznej: trzeba myśleć „typologicznie”, aby móc zrozumieć, że nowe odmiany mogą się wyłaniać z nowych tekstów.

Odpowiedzieliśmy w ten sposób na drugi argument: melodie *Proprium* Mszy wiążą się z praktyką *scholae*, każdy tekst ma własną melodię. Chóry, odpowiednio wprawione zespoły, mogą się nauczyć wyśpiewywać te tony. Jeżeli jednak się zachowuje dla części stałych *Proprium* typy muzyczne, zespolone z każdym rodzajem pozwalającym wyśpiewywać różne teksty, to zgromadzenie winno umieć przyswoić sobie tych kilka typów podstawowych i śpiewać wiele tekstów na każdym z nich.

Zakończę przypomnieniem tego, co jeden z moich przyjaciół mawiał, a mianowicie, że wszystko jest możliwe pod warunkiem jednak dobrego widzenia tego, jak się rzeczy mają. Powiem zaś od siebie, że liturgiczna odnowa muzyczna jest możliwa pod warunkiem dobrego widzenia faktycznego stanu rzeczy: woli Boga, wyrażonej w objawieniu chrześcijańskim i w autentycznej tradycji Kościoła.

tłum. ks. Lucjan Balter SAC