

ks. Mariusz Białkowski  
Akademia Muzyczna, Poznań  
ORCID: 0000-0003-3006-0058

„Musica Ecclesiastica”  
18 (2023), s. 125–137



Zgłoszono: 01.06.2022  
Zrecenzowano: 04.07.2022  
Zaakceptowano: 17.08.2022

## **PIĘKNO ŚPIEWU GREGORIAŃSKIEGO – PRAWDA, SZTUKA, MODLITWA**

### STRESZCZENIE

Kategorie piękna i elegancji przewijają się w dziejach człowieka, który do ich wyrażania stosuje najcenniejsze środki, jakimi dysponuje. Towarzyszy im parametr autentyczności i historyczności, stąd wszelkie próby fałszu dyskwalifikują piękno. Ideą piękna jest oderwanie człowieka, choć na chwilę, z rzeczywistości ziemskiej i przeniesienie go w wymiar transcendentalny. Dotyczy to również śpiewu gregoriańskiego. Jest piękny, kiedy jest autentyczny, jest sztuką oraz prowadzi do modlitwy. Istotne jest, aby poszukiwać prawdy o repertuarze gregoriańskim, w którym tradycja zachowała utwory okresu nie tylko klasycznego, ale i postklasycznego. Gregoriańska sztuka wokalna ma na celu aplikację wyników badań muzykologicznych do praktyki śpiewaczej. Następnie tak przygotowany materiał powinien zaistnieć w liturgii, w której wykonawcy się modlą i uświęcają. Wszystkie trzy parametry piękna śpiewu gregoriańskiego: autentyczność, sztuka i modlitwa są ze sobą integralnie związane; sama prawda jedynie umiejscawia śpiew w obszarze spekulacji teoretycznych, sama sztuka prowadzi do przeżyć emocjonalnych, natomiast sama modlitwa redukuje teorię gregoriańską i sztukę wokalną.

## **THE BEAUTY OF GREGORIAN CHANT – AUTHENTICITY, ART, PRAYER**

### SUMMARY

Categories of beauty and elegance run through history of man, who uses most precious materials available in order to express them. This process is accompanied by the parameters of authenticity and historicity, and thus any misconception impairs beauty. The very idea of beauty is to help a man to get away from mundane reality, if only for a while, and move him into transcendent dimension. This includes Gregorian chant, an art so beautiful when authentic, leading a man to pray. Therefore a quest for a genuine Gregorian repertoire of classical and post-classical songs is so vital. The

aim of Gregorian vocalism is to translate the fruit of musicological research into singing. Then, the ready material is to be presented in the church, where people pray and worship God. All three parameters of the beauty of Gregorian chant – authenticity, art and prayer – are integrally connected with each other: the truth leaves singing in the area of theoretical speculation, the art leads to an emotional experience, and the prayer reduces Gregorian theory and vocal art.

**Słowa kluczowe:** śpiew gregoriański, notacja adiastrmatyczna, modalność, autentyczność utworów, sztuka wokalna, modlitwa.

**Keywords:** Gregorian chant, adiastrmatic notation, modality, chants authenticity, vocal art, prayer.

Elegancja i piękno towarzyszą człowiekowi przez życie. To człowiek określa parametry, które stają się wyznacznikami w procesie tworzenia dzieła. Owe powszechnie przyjęte normy stały się dla badaczy punktem odniesienia oraz narzędziami oceny. Historia przekonuje, że w wielu wypadkach piękno związane jest z czymś wyjątkowym i najcenniejszym, co człowiek ma do dyspozycji. Szlachetne materiały były wykorzystywane w różnych celach w zależności od majątności, ale zawsze budziły podziw. Z tym wiąże się prawda o dziele i jego twórcy.

Obie kategorie – szlachetności i prawdy – obejmują człowieka, przenosząc w rzeczywistość poza niego samego. Nie tylko ze względu na ideę dzieła i talent autora; również dlatego, że dzieło odsłania obszar nie zawsze dostrzegalny w codzienności: cudowny i piękny. Chodzi zatem o przeżycia wywołane emocjami, odrywającymi człowieka od codzienności, przenosząc go w transcendencję.

Doświadczając dzieła sztuki bez konieczności poznania jego autora, odbiorca jest w stanie odczuć, czy dzieło wywołuje przeżycie piękna, czy nie. Współistnienie poszczególnych czynników dzieła (np. w muzyce: melodyka, rytmika, harmonia, dynamika itp.) w pierwszym odruchu wywołują u odbiorcy nie tyle zachwyt nad talentem autora, co raczej olśniewając go, przenoszą na płaszczyznę duchową. Nawet pomimo ewolucji form sztuki, która wciąż poszukuje nowych sposobów wyrazu, nieprzemijalnie piękne są te dzieła, które są prawdziwe, cenne i transcendentne. W wyżej narysowanej perspektywie istnieje także muzyka komponowana na potrzeby liturgii Kościoła, która – zgodnie ze swoim fundamentalnym założeniem – ma prowadzić ludzi do modlitwy i uświęcenia, czyli powinna być piękna.

Najstarszym gatunkiem muzyki liturgicznej jest śpiew skomponowany specjalnie dla liturgii. Początkowo w środowisku Kościoła rzymskiego zaistniał śpiew tzw. starorzyski, którego melodie, jak się okazało, w VII w. znacznie już odbiegały pod względem artystycznym od śpiewu galijskiego. Galijski sposób ozdabiania melodii tekstu zachwyli ówczesnego papieża Stefana II, który swoim kantorom polecił „poprawić” dotychczasowe melodie. W efekcie przetworzono starorzyskie monotonne formuły melodyczne na podobieństwo stylu galijskiego, nie naruszając przy tym tekstów liturgicznych oraz wypracowanych już form muzycznych. W ten sposób po-

wstała muzyka wokalna artystycznie najdoskonalsza, którą jednak mogli wykonywać tylko przygotowani do tego profesjonalni śpiewacy.

W historii śpiewu liturgicznego Kościoła rzymskokatolickiego najistotniejszy jest okres VIII-IX w. (zwany okresem klasycznym), ponieważ wówczas stworzono niemal kompletny repertuar. W tym okresie została wypracowana także metoda interpretacji tego śpiewu, a on sam znalazł natychmiastowe zastosowanie w żywej liturgii Kościoła oddającego chwałę Bogu. Wszystko to legło u podstaw piękna śpiewu gregoriańskiego, który w ciągu wieków tracił, niestety, swój blask poprzez zmiany melodyczne i niewłaściwą interpretację utworów. Dopasowywanie starych melodii do nowych tendencji kompozytorskich oraz aplikowanie nowych systemów rytmicznych miało na celu unowocześnienie repertuaru w złudnej nadziei, że w ten sposób osiągnie się większą chwałę Bożą. Jednak, jak się okazywało, dało to efekt całkowicie przeciwny. Nowe śpiewy upodabniały się do ówczesnych świeckich kompozycji wokalnych, które nie prowadziły do uświęcenia wiernych, lecz ich zniechęcenia. Od XIII w. zauważa się stopniowy proces dekadencji chorału, coraz silniej wypierany przez kompozycje polifoniczne, w tym nawet czysto instrumentalne.

Dopiero odkrycia XIX i XX w. spowodowały istotne w tym względzie zmiany. Sięgnięcie do pięknego, nieskażonego śpiewu gregoriańskiego zainicjowało badania nad melodiami, ich historycznością oraz interpretacją głosową.

Jak wyżej wspomniano, proces kształtowania się repertuaru (VIII-IX w.) przypadł na okres klasyczny także pod względem wykonawstwa. Wraz z powstaniem notacji liniowej (XII w.) zaczęła się era dekadencji. Najpierw zaznaczył się on w przebiegach melodycznych, które teraz miały odzwierciedlać „ulepszone” dawne melodie wg nowych standardów muzycznych. W trzynastowiecznych rękopisach zauważa się tendencję do powszechnego bemolizowania melodii gregoriańskich, a już w tzw. wydaniu medycejskim *graduału* (XVII w.) widać ogromne spustoszenie dokonane w przebiegach neumatyczno-melizmatycznych<sup>1</sup>. W „nowym” gregoriańskim stylu kompozytorskim zaczyna być tworzonych coraz więcej kompozycji – oczywiście powstawały one na potrzeby liturgii, np. z powodu wprowadzanych nowych świąt lub generalnie rozwoju kultu. Zasadniczo kompozycje te nie reprezentują już klasycznego stylu gregoriańskiego, ponieważ nie zostały stworzone klasyczną gregoriańską techniką kompozytorską. Wykazują natomiast cechy stylistyczne okresu, w którym powstały, i niejednokrotnie poza czteroliniowym zapisem oraz tekstem łacińskim nie mają nic wspólnego ze stylem gregoriańskim.

Podstawowymi źródłami zawierającymi przekazy utworów gregoriańskich są średniowieczne rękopisy. Najwcześniejsze, pochodzące z VIII i IX w., zawierają teksty utworów<sup>2</sup>, a tylko niektóre z nich – wskazówki dotyczące modus kompozycji. Pierwsze kodeksy muzyczne zawierające notację adiestematyczną, bezliniową (tzw. *in cam-*

<sup>1</sup> J.B. GÖSCHL, *100 lat Graduale Romanum*, „Studia Gregoriańskie” 2 (2009), s. 24–26.

<sup>2</sup> Por.: R.-J. HESBERT (wyd.), *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Roma 1935.

po aperto), pochodzą z X i XI w. W zabytkach tych znajduje się praktycznie cały gregoriański repertuar mszalny oraz oficjum.

Pod względem melodycznym wszystkie kompozycje gregoriańskie dają się sprowadzić do dwóch typów: melodie oryginalne oraz nieoryginalne. Melodie oryginalne, których jest stosunkowo niewiele, wykazują niepowtarzalność przebiegu interwałowego. Liczną grupę stanowią natomiast melodie nieoryginalne, w których wyróżnia się: melodie typyczne, wzorce modalne oraz utwory składające się z formuł, które połączone razem w procesie tzw. centonizacji tworzą „nowy” utwór. Cała ta grupa kompozycji wykorzystuje istniejący model melodyczny, który zostaje zaadaptowany przez kompozytora gregoriańskiego do stworzenia kolejnych utworów liturgicznych<sup>3</sup>. Pomimo podobieństwa melodycznego utwory różnią się. Zwiększona np. liczba sylab tekstu literackiego generuje dodatkowe dźwięki, z kolei utwory mające tę samą linię melodyczną, nawet z identycznym rozkładem sylab w tekście, różnią się w warstwie rytmicznej. Już pobieżne studium melodii wykazuje, że wszelkie modyfikacje melodyczne dokonywały się według zasad gregoriańskiej techniki kompozytorskiej.

Historyczność utworów gregoriańskich jest niewątpliwie czynnikiem determinującym ich autentyczność. Jeśli utwór został zanotowany we wszystkich rękopisach, które rejestruje *Sextuplex*, to z pewnością przynależy do *fontium authenticum gregorianorum*, o czym informuje skrót rękopisu umieszczony nad inicjałem utworu w *Graduale Triplex*<sup>4</sup>. Autentyczność danego utworu potwierdzona jest jego obecnością w rękopisach adiastratycznych różnych rodzin. Istnieją jednak utwory, zwłaszcza *Ordo* i *Ordinarium Missae*, które w czasie wykształcania się adiastratycznej były powszechne i na tyle znane, że nie wymagały notowania. Pierwsze ich zapisy pojawiły się więc znacznie później. Współczesne edycje zawierają co najwyżej informację o wieku najstarszego rękopisu, w którym owe utwory umieszczono.

#### Kyrie XII<sup>5</sup>

VIII XII. s.  
**K** Y-ri- e \* e- lé- i- son. bis Christe e-lé- i-  
 son. bis Ký-ri- e e- lé- i- son. Ký-ri- e  
 e-lé- i- son.

<sup>3</sup> M. BIAŁKOWSKI, *Zjawiska melodyczne w przebiegach interwałowych w repertuarze gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 5 (2012), s. 74–80.

<sup>4</sup> M.C. BILLECOCQ, R. FISCHER (wyd.), *Graduale Triplex*, Solesmes 1979.

<sup>5</sup> *Tamże*, s. 751.

Nad powyższym *Kyrie*, które zostało umieszczone w XII formularzu, widnieje nota „XII s.” Ta informacja absolutnie nie oznacza wieku skomponowania utworu, lecz czas sporządzenia rękopisu, z którego *Kyrie* zostało zaczerpnięte – w powyższym przykładzie jest to XII w. W rękopisach miejsce wpisania tych śpiewów często nie było unormowane, np. notowano sekcję tylko *Kyrie*, następnie *Gloria* itd. Uporządkowanie tych części w ponumerowane formularze jest wynikiem pracy solesmeńczyków w XIX w. Dlatego o historyczności części *Ordinarium Missae* decydują wyniki analiz melodyczno-modalnych utworu.

Formy *Ordo Missae*, czyli recytatywy mszalne, były najpowszechniejsze, ponieważ występowały podczas każdej liturgii. Ich pamięciowe opanowanie i odtwarzanie nie wymagało zapisania. Przekazy pojawiają się dopiero w rękopisach diastematycznych. Mimo późnego zapisu są jednak formami pochodzącymi z okresu klasycznego; często oparte są na najstarszych formułach melodycznych.

Kolejną grupę utworów gregoriańskich stanowią powstałe po okresie klasycznym. Jedne znakomicie oddają styl kompozycji gregoriańskich, inne natomiast są znacznie od niego oddalone. Solesmeńczyk Joseph Pothier OSB, przygotowując księgę *graduału* dla reaktywowanej wspólnoty, powrócił do dawnej praktyki kompozytorskiej – dla nowych tekstów liturgicznych akomodował istniejące wzorce modalne. W ten sposób w *Graduale Triplex* (= *Graduale Romanum*, 1974) znajdują się utwory, które nie pochodzą z żadnego ze średniowiecznych rękopisów, ale opatrzone zostały notatką dla skonfrontowania ich z utworami zawierającymi notację adiastratyczną.

Antiphona ad introitum *Salve sancta*<sup>6</sup>

*Sedulius ; Ps. 44, 2, 11, 12.* cf. 56

II

**S** Alve \*sancta Pa-rens, e-ní-xa pu-érpe-ra

Re- gem, qui caelum terrám- que re- git in saé-cu-

la sae-cu- ló- rum. T. P. Al-le- lú- ia, al-le- lú-

Tekst wprowadzonego do liturgii introitu autorstwa Seduliusza otrzymał melodię według wzorca modalnego, na którym został oparty introit *Ecce advenit*<sup>7</sup>, który ma już swoje źródło w średniowiecznych rękopisach. Wiele tekstów *Proprium* zostało muzycznie opracowanych zgodnie z powyższą zasadą.

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 403.

<sup>7</sup> *Tamże*, s. 56.

Istnieją jednak utwory, które zostały skomponowane w określonym środowisku i najczęściej nie mają wiele wspólnego z klasycznym stylem kompozycji gregoriańskiej.

*Kyrie VIII*<sup>8</sup>

XV-XVI. s.

**V**  
**K**

Y-ri e \* e- lé- i-son. bis Chri-  
ste e- lé- i-son. bis Ký-ri- e  
e- lé- i-son. Ký-ri- e \* \*\*  
e- lé- i-son.

Pochodzenie popularnego *Kyrie* z VIII formularza *De Angelis* zdradza notatka „XV-XVI s.” Rzeczywiście, utwór powstał na przełomie XV i XVI w.; zresztą pozostałe części tego *Ordinarium*, oprócz *Sanctus*, także są kompozycjami z tamtego okresu. Analiza przebiegu melodycznego pozwala wyekstrahować ślady przemawiające za tym, że utwór został skomponowany po okresie klasycznym. Wystarczy dostrzec interwał oktawy na przejściu *Christe eleison - Kyrie eleison*, obcy klasycznym kompozycjom gregoriańskim.

Do tego typu kompozycji należą także utwory skomponowane w XIX w. przeznaczone dla obrzędów pozamszalnych. Dla własnych potrzeb wspólnota solesmeńska opracowała szereg śpiewów (*canti*), które do dziś wykonuje podczas np. niedzielnego wystawienia Najświętszego Sakramentu (zob. *Cantus Parce Domine*, s. xy). W przypadku tej melodii zaważa się bemolizowany przebieg utworu, który zgodnie z wyróżnikiem „1” powinien nosić znamiona skali *protusa* autentycznego.

Analiza materiału gradualnego pozwala stwierdzić, że kompozycje niemające źródeł w średniowiecznych rękopisach stanowią niewielki odsetek repertuaru *Proprium* i *Ordinarium*. Mimo to wiele śpiewów w tej grupie jest oparte na wzorcach modalnych okresu klasycznego, co przybliży je do autentycznego repertuaru śpiewu gregoriańskiego. Natomiast w stosunku do melodii oficjum, ze względu na brak stabilności repertuarowej, trudno o wyprowadzenie generalnych wniosków. Wspólnoty zakonne na swoje potrzeby adaptowały istniejące w repertuarze monastycznym me-

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 738.

lodie, często poddając je modyfikacjom, niemniej równie często wprowadzano doń kompozycje własne.

Cantus *Parce Domine*<sup>9</sup>

1. **P** Arce Dómi-ne, párce pópu-lo tú- o : ne in aetér-  
num i-rascá-ris nó-bis. *Repetitur* : Párce Dómine.

1. Flectámus í-ram vándi-cem, Plo-rémus ante Júdi-cem ;  
Clamémus óre súpli-ci, Dicámus ómnes cérnu- i :  
Ry. Párce Dómine.

2. Nóstris má-lis offéndimus Tú- am Dé-us cleménti- am  
Effúnde nóbis désuper Remíssor indulgénti- am.  
Ry. Párce Dómine.

Kolejną kwestią dotyczącą autentyczności repertuaru śpiewu gregoriańskiego są utwory przejęte z innych obrządków i wprowadzone do liturgii Kościoła rzymskiego.

Antiphona ad offertorium *Bonum est*<sup>10</sup>

IV d **B** onum est \* confi-té-ri Dómino De- o nostro.

Przebieg melodyczny pozwala na wyprowadzenie wniosku, że utwór odbiega swoją melodią od stylu gregoriańskiego. Powyższa antyfona pochodzi z tradycji ambrozjańskiej i zaczerpnięta została z antyfonarza ambrozjańskiego<sup>11</sup>. Redaktorzy *Graduale Simplex*, nie mogąc odnaleźć w repertuarze gregoriańskim antyfony z tym tekstem, posłkowali się tradycją Kościoła mediolańskiego, równie ważną i historyczną jak gregoriańska, włączając ją (antyfonę) do repertuaru Kościoła rzymskiego.

<sup>9</sup> *Cantus selecti*, Solesmes 1949, s. 47.

<sup>10</sup> *Graduale Simplex*, Vatican 1999, s. 106.

<sup>11</sup> *Liber Vespertalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Roma 1939, s. 47.

Na autentyczność utworów wskazuje także ich forma muzyczna. Cechy każdej z form *Proprium* i *Ordinarium Missae* wykształconej w okresie klasycznym są ściśle zachowane. Poza takimi istnieją jednak utwory pochodzące, co prawda, z okresu klasycznego bądź postklasycznego, które jednak nie znalazły miejsca w liturgii. Reprezentatywnym przykładem jest forma „Laudes Regiæ”, pochodząca z repertuaru świeckiego; utwory w tej formie były wykonywane na dworze Karola Wielkiego<sup>12</sup>.

Laudes Regiæ *Christus vincit*<sup>13</sup>

*Cantores.*

**C** Hristus vñcít, Chrístus régnat, Chrístus ímperat.

*Chorus.*

Chrístus vñcít, etc.

*Cantores.* *Chorus.*

**I.** **E** Xáudi, Chríste. Exáudi, Chríste.

*Cantores.*

**E** Celé-si-ae sánctaeDé-i, supra regnórum fínes ne-

cténti ánimas : sá-lus perpé-tu-a!

*Cantores.* *Chorus.*

Redémptor múndi. Tu íllam ádjuva.

*Cantores.* *Chorus.*

Sáncta Ma-rí-a Tu íllam ádjuva.  
Sáncte Jó-seph. Tu íllam ádjuva.

*Cantores.* *Chorus.*

**II.** **E** Xáudi, Chríste. Exáudi, Chríste.

<sup>12</sup> B. NADOLSKI (red.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 717.

<sup>13</sup> *Cantus selecti*, s. 263.



Nawet pobieżna analiza tego utworu pozwala wyłonić strukturę utworu i wysnuć wnioski o jej niespójności formalnej z repertuarem klasycznym. Nie istnieje żadna forma okresu klasycznego, którą wykonywać miałyby dwójka różnych wykonawców (tutaj: kantorzy oraz chór). Krótkie ekslamacyjne powtórzenia *Exaudi Christe* również nie znajdują potwierdzenia w formach należących do *fontium authenticum gregorianorum*.

Podobnie rzecz ma się z pieśniową formą cytowanego wyżej śpiewu *Parce Domine*. Stały tekst i melodia krótkiego refrenu powtarzane po kolejnych zwrotkach opartych na podobnej melodii nie ma wzorca w repertuarze klasycznym. Tekst literacki kompozycji jest inspirowany Pismem Świętym, natomiast melodia – utrzymana w stylu sylabicznym.

Autentyczność śpiewu gregoriańskiego rozmazuje długotrwały proces „uwspółcześniania” oryginalnych utworów. Począwszy od dwunastego stulecia, w każdym czasie oraz w każdym środowisku zmieniano dźwięki w utworach, zamieniano stopnie, uszczuplano neumy, przez co kompozycje doznawały uszczerbku na ich strukturze.

Kwestia historyczności kompozycji gregoriańskich jest istotnym elementem składowym ich piękna<sup>14</sup>. Trzeba mieć świadomość pochodzenia utworów oraz miejsca ich liturgicznego funkcjonowania, chociażby dlatego, aby nie brać za klasyczne takich utworów gregoriańskich, które znamion klasyczności nie noszą.

Każda forma zakłada poprawne wykonawstwo, jej odtworzenie w konkretnym utworze, czyli właściwą interpretację, która musi nosić znamiona sztuki wokalne – drugiego parametru warunkującego piękno śpiewu gregoriańskiego. Interpretacja głosowa śpiewu gregoriańskiego nie przetrwała próby czasu, ponieważ i w tym względzie oddziaływanie współczesnych metod śpiewaczych odcisnęło swoje znamię. Eksperymenty melodyczno-rytmiczne dokonywane na utworach gregoriańskich w środowisku paryskim w XI w., które legły u początków muzyki polifonicznej, rozpoczęły proces deformacji niemenzuralnego rytmu śpiewu gregoriańskiego, na naczelnym miejscu stawiającego wszak słowo. Epoka *Ars antiqua* wykształciła rytm doskonały (*perfectus*) – trójdzielny rozkład wartości rytmicznych, następna zaś epoka – *Ars nova* – dodała do niego rytm *imperfectum*, czyli dwudzielny z proporcjonalnym czasem trwania dźwięków. Od XIV w. w muzyce nastąpiła więc w pełni już epoka menzuralna, która oczywiście wydała wspaniałe owoce w postaci wielogłosowości, jednak w przypadku melodii chorałowych przyniosła negatywne skutki, przed którymi nie zdołała ocalić nawet bulla papieska *Docta Sanctorum Patrum* Jana XXII (1324 r.). Od XIV do XX w. wykonawstwo śpiewu gregoriańskiego miało fundament w postaci właśnie systemu menzuralnego, hołdując zasadzie prymatu wartości nut uporządkowanych w sposób łatwy do realizacji nad zapomnianym już swobodnym rytmem werbalnym tekstu literackiego.

<sup>14</sup> Szerzej: M. BIAŁKOWSKI, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8 (2015), s. 63–97.

Pytanie o możliwie autentyczne wykonawstwo śpiewu gregoriańskiego postawił sobie o. Eugène Cardine OSB (1905-1988) – benedyktyn z opactwa solesmeńskiego, który fundamentem swoich badań uczynił świadków klasycznego okresu śpiewu gregoriańskiego, czyli średniowieczne adiestematyczne rękopisy, i na ich podstawie oraz w oparciu o nieprzerwaną i żywą tradycję śpiewu gregoriańskiego zachowaną w klasztorach wypracował nowy styl śpiewaczy. Jak się okazało, nie było to nowością, a jedynie przywróceniem świadomości i przypomnieniem zapomnianych zasad śpiewu gregoriańskiego, odczytanych właśnie z rękopisów<sup>15</sup>.

Gregoriańską technikę wokalną cechują następujące czynniki warunkujące poprawny przekaz łacińskiego tekstu liturgicznego:

– intonacja. Każdy śpiew musi być intonowany czysto. Wybór wysokości nie jest uzależniony od notacji kwadratowej, lecz winien być podyktowany dominantą modusa utworu, która powinna brzmieć jako  $a^1$  (440 Hz) albo dopasowany ambitusem do możliwości wykonawców. To oznacza, że w praktyce wykonawczej większość śpiewów trzeba transponować. Przebieg interwałowy melodii powinien być utrzymany zgodnie z przyjętym tonem bez żadnych nieczystości.

– emisja. U podstaw śpiewu gregoriańskiego leży słowo, które wraz ze swoją strukturą brzmieniową nie może zostać zniekształcone. Właściwa emisja polega na takim prowadzeniu i modulowaniu głosu, aby samogłoski, a zwłaszcza spółgłoski zostały poprawnie zaśpiewane, czego efektem będzie zrozumiała przez słuchacza treść. Każdorazowa akustyczna przestrzeń śpiewu wymusza na kantorze odpowiedni dobór i stosowanie narzędzi wokalnych, aby nie zatracić założonego celu.

– legato. Prowadzona linia melodyczna powinna być utrzymana w pełnym legato, które z jednej strony łączy sylaby tekstu z ich dźwiękami w jeden ciąg, z drugiej jednak nie zaciera śpiewanego tekstu<sup>16</sup>.

– realizacja gregoriańskich zjawisk melodyczno-rytmicznych. Cechą charakterystyczną śpiewu gregoriańskiego są zjawiska charakterystyczne dla każdego poziomu śpiewu: artykulacja sylabiczna zabezpiecza poprawne wykonanie sylab na jednym dźwięku; artykulacja neumatyczna – nazywana także oddzieleniem neumatycznym – jako zjawisko rytmiczne czuwa nad siatką modalną utworu; fonetyczne zjawisko likwescencji uwrażliwia kantora na problematykę przejścia sylab, kiedy na ich styku pojawiają się spółgłoski lub samogłoski; pulsacja dźwięków (na jednej sylabie tekstu i na tym samym stopniu) wymaga odpowiedniego wykonania, aby liczba powtórzonych dźwięków była zgodna z zapisem.

<sup>15</sup> „Nauczyć się czytać (rękopisy z notacją adiestematyczną), aby zrozumieć, czym jest śpiew gregoriański”. E. CARDINE, *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013), s. 11.

<sup>16</sup> N. ALBAROSA, *Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 1 (2008), s. 20–21.

– frazowanie. Wybór tempa śpiewu oraz właściwe gospodarowanie oddechem wpływają na frazowanie melodii utworu, co ma decydujący wpływ na właściwy muzyczny przekaz śpiewanych treści<sup>17</sup>.

– rytm swobodny. Melodia gregoriańska powinna być utrzymana we właściwym rytmie – swobodnym, wynikającym z natury śpiewanego tekstu literackiego, w którym dźwięki nie wykazują proporcjonalnych zależności rytmicznych.

Istnieją jeszcze inne czynniki, bardziej precyzyjnie określające sposoby modulowania głosu w celu maksymalizacji jakości śpiewu nie tylko pojedynczych sylab, pojedynczych słów i zdań, ale treści całego utworu. Wszystkie te aspekty techniczne tworzą sztukę śpiewaczą, której zadaniem jest oddziaływanie na słuchacza.

Ów wpływ na słuchacza stanowi trzeci aspekt piękna śpiewu gregoriańskiego: prowadzenie do modlitwy i uświęcenia wiernych. To najtrudniejszy naukowo parametr do zweryfikowania. O ile wiedza teoretyczna na temat utworu oraz umiejętność jego poprawnego wykonania są weryfikowalne, o tyle ich oddziaływanie na słuchacza jest trudno mierzalne. Jednak w przypadku śpiewu gregoriańskiego jedno jest pewne: pierwsze dwa etapy, czyli poszukiwanie prawdy o śpiewie oraz umiejętność przełożenia go na sztukę wokalną, nie są celem, lecz środkiem zarówno dla odbiorcy, jak i wykonawcy. Studium śpiewu powinien towarzyszyć proces formacji duchowej śpiewaka, aby właściwie ukształtować „wnętrze”, z którego będzie wydobywał się śpiew. Właściwie uformowana duchowość oraz teologiczna wrażliwość dają gwarancję poprawnego przekazu treści zawartych w śpiewanych tekstach liturgicznych. Pomocą będą nie tylko systematyczne kursy, ale również indywidualny rozwój pod kontrolą kierownika duchowego. Osobowość wykonawcy powinna być spójna z zadaniem traktowanym jako powołanie.

Świadomość brzmienia melodii chorałowych w ustach prowadzącego życie moralnie wątpliwe, nie mówiąc o ateście, nie osiągnie zamierzonych celów, co najwyżej może być rzemiosłem gregoriańskim nawet na wysokim poziomie artystycznym<sup>18</sup>. Stanie się zaś modlitwą, kiedy wykonawca nie tylko będzie intelektualnie rozumiał śpiewane treści, ale jednocześnie sam stanie się ich świadkiem. To jest podstawa prezentacji słuchaczom właściwego „produktu”. Tylko śpiewający świadek wykonywanych treści w połączeniu z właściwą intencją staje się wiarygodny względem słuchacza oraz zamienia się w skuteczne narzędzie Pana Boga. Spójność tego, co w sercu, z tym, co na ustach, do pewnego stopnia można usłyszeć w brzmieniu śpiewu. Pamięciowe opanowanie utworu przez wykonawcę pozostawia mu swobodę do przeżywania śpiewanych treści. Im większa swoboda wykonawcy, tym więcej przestrzeni dla wyśpiewania tego, co nie jest możliwe oddać notacją, ale znajduje się we wnętrzu śpiewaka.

<sup>17</sup> M. BIAŁKOWSKI, *Frázovanie gregoriánskej melódie pomocou znakov adiatematickej neumovej notácie*, w: J. VELBACKY (red.), *Zmapovanie liturgicko-hudobného dedičstva na Slovensku*, Prešov 2010, s. 199–210.

<sup>18</sup> J. HOURLIER, *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes 1985, s. 50.

Istotne jest także środowisko wybrzmiewania śpiewu. Śpiew gregoriański jest śpiewem użytkowym przeznaczonym do liturgii, którą celebryje się w przestrzeni świątyni wypełnionej zgromadzonym ludem. Ten aspekt ma charakter wspomagający, ponieważ słuchaczem nie jest tylko odbiorca dźwięku, lecz człowiek wierzący, otwarty na głoszone kerygmat i pragnący się modlić. Zatem śpiew jest dla niego pomocą w przeżywaniu wiary i muzycznym medytowaniu obecności Pana Boga w liturgii. Prowadzi to do uświęcenia uczestników liturgii: odbiorcy i wykonawcy. Zewnętrznym przejawem tego jest przeżywanie związanych z tym emocji, które poruszają serce, koją duszę, wywołują uczucia wzruszenia. Uczestnictwo w śpiewie zarówno wykonawców, jak i odbiorców przenosi w rzeczywistość transcendentalną, powodując utratę poczucia przemijalnego czasu. Zewnętrzne przejawy przeżywania oraz uświęcenia są indywidualnym przeżyciem duchowym, na które każdy z uczestników reaguje inaczej, zgodnie ze swoim charakterem, temperamentem, stanem emocjonalnym, a niejednokrotnie relacją do życia, wiary i Kościoła.

\* \* \*

Trzy omówione wektory: prawda, sztuka i modlitwa stanowią o pięknie śpiewu gregoriańskiego i są ze sobą integralnie połączone, ponieważ sama tylko prawda pozostawia śpiew w obszarze spekulacji teoretycznych, sama sztuka prowadzi do przeżyć emocjonalnych, zaś sama tylko modlitwa wyjawia myśl gregoriańską i sztukę wokalną. Poszukiwanie piękna śpiewu gregoriańskiego rozpoczyna się od zainteresowania autentycznością repertuaru, a intelektualna percepcja skłania do zastosowania w praktyce wokalnej wyników badań, wydobywając wszystko co najcenniejsze w tym śpiewie – muzyczne przeżywanie obecności Pana Boga. Im szersza wiedza na temat kompozycji gregoriańskich, tym bardziej są one doceniane oraz intensywniej przeżywane duchowo.

W przeszłości kwestia autentyczności i sztuka wokalna nie zawsze odślaniały wszystko, ale dla wszystkich pokoleń śpiew gregoriański był modlitwą. Z szacunkiem trzeba patrzeć na zastępy badaczy i uczonych, którzy włączyli się w długi proces odnowy śpiewu gregoriańskiego. Potrzeba było ponad sześciu pokoleń, aby dojść do obecnego stanu wiedzy o chorale i umiejętności jego wykonawstwa. Jeszcze w XX w. niektórzy próbowali udowodnić wyższość śpiewu chorałowego jako modlitwy nad aspektem badawczym, a niektóre środowiska w dalszym ciągu podtrzymują to stanowisko. Jednak to właśnie piękno uzasadnia wysiłki zmierzające do pełniejszego poznania i badania chorału. Tylko to, co piękne i najcenniejsze, oddaje się Panu Bogu, osiągnięte wysiłkiem z cierpliwością i determinacją. Usprawiedliwianie modlitwą duchowego lenistwa w poszukiwaniu prawdy oraz podjęcia wysiłku sztuki wokalnej oznacza spetryfikowanie śpiewu gregoriańskiego i odseparowanie go od piękna.

Przedstawione rozważania mają zachęcać w pierwszym rzędzie do podejmowania wysiłku nad studiowaniem teorii i doskonalenia umiejętności gregoriańskich. Nie należy obawiać się trudności. Im bardziej skomplikowane zagadnienia, tym bardziej konsekwentnie i z naukowym zaciekawieniem należy poszukiwać odpowiedzi

na nurtujące pytania. W końcu praca ta uświadomi, jak cenny materiał przekazała nam tradycja, rękopisy i księgi liturgiczno-muzyczne. Nie chodzi oczywiście o to, aby przekonał się o znikomej autentyczności utworu gregoriańskiego, eliminować go z użytku. Utwory powstałe nawet w XVII w. trzeba wykonywać, jeśli dopuszcza je liturgia. Ale na pewno nie warto prezentować ich jako najdoskonalsze przykłady kompozycji gregoriańskich. W praktyce liturgicznej winno się dążyć do doskonałości wykonawczej, ukazując najlepsze interpretacje, nie zwracając uwagi na ludzkie gusta i aktualne trendy. Przestrzegaj przed tym św. Augustyn w swoim traktacie o muzyce, pisząc, że nie wolno oddawać się fałszywej sztuce, w której panuje tylko cielesność i zmysłowość<sup>19</sup>. Śpiew gregoriański jako dar Boga został dany kompozytorowi, a ten, tworząc repertuar, przekazał go śpiewakom do wykonywania podczas liturgii. W ten sposób stał się narzędziem, którym posługują się uczestnicy liturgii, aby wielbić Boga i zanosić nieustanną piękną śpiewaną modlitwę *sicut incensum in conspectu tuo Domine* (Ps 140,2).

## LITERATURA:

- ALBAROSA N., *Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 1 (2008), s. 13-24.
- BILLECOCQ M.C., FISCHER R. (wyd.), *Graduale Triplex*, Solesmes 1979.
- BIAŁKOWSKI M., *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8 (2015), s. 63-97.
- BIAŁKOWSKI M., *Frázovanie gregoriánskej melódie pomocou znakov adiaستمatickej neumovej notácie*, w: J. VELBACKY (red.), *Zmapovanie liturgicko-hudobného dedičstva na Slovensku*, Prešov 2010, s. 199-210.
- BIAŁKOWSKI M., *Zjawiska melodyczne w przebiegach interwałowych w repertuarze gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 5 (2012), s. 67-89.
- Cantus selecti*, Solesmes 1949.
- CARDINE E., *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013), s. 6-23.
- GÖSCHL J.B., *100 lat Graduale Romanum*, „Studia Gregoriańskie” 2 (2009), s. 11-43.
- Graduale Simplex*, Vatican 1999.
- HESBERT R.-J. (wyd.), *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Roma 1935.
- HOURLIER J., *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes 1985.
- Liber Vesperalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Roma 1939.
- NADOLSKI B. (red.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006.
- Św. Augustyna traktat „O muzyce”, przekł. L. Witkowski, Lublin 1999.

<sup>19</sup> Św. Augustyna traktat „O muzyce”, przekł. L. Witkowski, Lublin 1999, s. 99.