

Wpisany przez AKZ

środa, 18 kwietnia 2012 22:40



Muzyka sakralna Kościoła Zachodniego od samego początku podkreślała swoje związki z chorałem gregoriańskim. Bowiern jak piszą Ojcowie soborowi w konstytucji o liturgii *Sacrosanctum Concilium*

wyrażając powszechne przekonanie Kościoła na temat roli chorału: „Śpiew gregoriański Kościół uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w czynnościach liturgicznych powinien on zajmować pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu.” Chorał gregoriański uświęcony tradycją i „przemodlony” przez całe pokolenia stał się repertuarem, który przejął cechy samego Kościoła, przejął w pewnym sensie jego naturę, jest tak samo jeden, święty, powszechny i apostołski.



W ubiegłorocznym przesłaniu z okazji stulecia Papieskiego Instytutu Muzyki Sakralnej, Ojciec Święty Benedykt XVI (dziś obchodzący kolejną rocznicę pontyfikatu) z troską odniósł się do kondycji współczesnej muzyki sakralnej, zwłaszcza tradycji chorału gregoriańskiego. Od czasu reformy muzyki sakralnej, którą zainicjował Pius X (*Tra le sollecitudini*), liturgia coraz gorzej znosi wpływy muzyki świeckiej, zwłaszcza operowej, ale nie tylko. Właśnie z okazji pontyfikatu „Pancernego Kardynała” spróbujemy przeanalizować zagadnienie aktualności wielkiego dziedzictwa muzyki uświęconej liturgią, będącej w tym przypadku egemplifikacją całej tradycji Kościoła powszechnego.

Muzyka sakralna Kościoła Zachodniego od samego początku podkreślała swoje związki z chorałem gregoriańskim. Bowiem jak piszą Ojcowie soborowi w konstytucji o liturgii *Sacrosanctum Concilium*

wyrażając powszechne przekonanie Kościoła na temat roli chorału: „Śpiew gregoriański Kościół uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w czynnościach liturgicznych powinien on zajmować pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu.” Chorał gregoriański uświęcony tradycją i „przemodlony” przez całe pokolenia stał się repertuarem, który przejął cechy samego Kościoła, przejął w pewnym sensie jego naturę, jest tak samo jeden, święty, powszechny i apostołski.

Wszelka pozostała muzyka sakralna, zwłaszcza polifoniczna, powinna zatem, by być choć zbliżona do tego ideału, podkreślić swój z nim związek. Kompozytorzy średniowieczni robili to na początku na zasadzie ozdabiania samego chorału, wplatania dodatkowych melodii pomiędzy fragmenty chorału. Tak powstały tropy. Później powstała polifoniczna forma *organum*, czyli melodia chorałowa z dodanymi głosami kontrapunktującymi, zazwyczaj zachowującymi pitagorejskie, doskonałe interwały w stosunku do niej, czyli oktawy, kwinty, kwarty i prymy. To są czasy, gdy nie tyle brzmienie liczy się w muzyce, ile raczej podejście matematyczne, odziedziczone właśnie po pitagorejczykach, którzy zwracali uwagę na to, że doskonałe są te interwały, które da się wyrazić możliwie najprostszym stosunkiem liczb, czyli oktawa – 1:2, kwinta – 2:3 i kwarta – 3:4.

W późniejszym rozwoju muzyki polifonicznej szczególne miejsce zajęła forma motetu i mszy. To one stały się głównymi formami muzyki sakralnej. Nazwa „motet” wywodzi się od francuskiego *le mot*

, słowo. Technika komponowania motetu polegała na tym, że brano jakieś słowo wraz z jego melodią z chorału gregoriańskiego, np.

flos

, albo cokolwiek innego, nawet samo „ja” ze słowa „alleluja”, najlepiej gdy fragment ten miał szczególnie melizmatyczną melodię, którą zapisywano w długich wartościach rytmicznych i powierzało się ją najczęściej tenorowi (od

tenere

– trzymać). Głos ten od tej pory był osią całej konstrukcji, tzw.

cantus firmus

. Do głosu z

cantus firmus

dopisywano się pozostałe głosy, na początku tylko w górę:

contratenor

(czyli ten kontrastujący z tenorem),

motetus

(czyli głos ruchliwy) itd. W późniejszych epokach dodawano także głosy w dół.



Wynalazkiem XIV-wiecznego prądu artystycznego, tzw. *Ars nova* był motet izorytmiczny, wynalazł go Filip de Vitry, a udoskonalił czołowy kompozytor swej epoki – Guillaume de Machaut. Motet izorytmiczny polega na tym, że chorał zapisuje się jako

cantus firmus

w długich wartościach rytmicznych, ale już według jakiegoś porządku, wzoru rytmicznego, który potem będzie się stale powtarzał. Pozostałe głosy poruszają się swobodnie i niezależnie, ale tenor porusza się według stałego szablonu rytmicznego, niesłyszalnego zresztą dla ludzkiego ucha. Są w tak długich wartościach rytmicznych, że ludzka percepcja nie jest w stanie zauważyć tej konstrukcji, zwłaszcza, że uwagę słuchacza przyciągają raczej inne, bardziej ruchliwe głosy, tworzące gęstą i skomplikowaną fakturę.

Samo traktowanie chorału jako *cantus firmus* brało się moim zdaniem z przekonania ówczesnych ludzi o świętości chorału. Święte, bo wyłączone ze zwykłego użytku dźwięki są tu potraktowane niczym relikwie, czy nawet jako żywe ciało, które zostaje ubrane w kunsztowną szatę kontrapunktu. To właśnie obecność nawet drobnego fragmentu chorału ma uświęcać całą kompozycję. Motet jest swego rodzaju formą kontemplacji tego drobnego fragmentu.

Motet izorytmiczny zaś ma w dodatku wymiar sakralny zwielokrotniony w stosunku do motetu zwykłego, bo oprócz świętych liczb zawartych w chorale (czymże innym jest muzyka jak nie liczbami, jak przekonuje św. Augustyn w dialogu *De musica*), to dochodzi tu jeszcze wymiar liczby zawarty w rytmie. Jednak zarówno melodia chorałowa, jak i wzór rytmiczny są w motecie zupełnie niesłyszalne dla ludzkiego ucha. Można tę całą matematyczną konstrukcję zobaczyć dopiero na papierze badając nuty. Ta muzyka jest typowym przykładem sztuki kompozycji pojmowanej jako nauki, sztuki wyzwolonej i jest produktem końcowym głębokiego namysłu teoretycznego. Zarazem jest to muzyka rzeczywiście sakralna. Jej sakralność nie wypływa tu z subiektywnego odczucia słuchaczy, ono nie ma tu nic do rzeczy. Sakralność tej muzyki ma swoje źródło w bliskości z chorałem gregoriańskim, który najpełniej wypełnia wymogi

Wpisany przez AKZ

środa, 18 kwietnia 2012 22:40

sakralności muzyki liturgicznej. To była najgorliwsza forma wypełniania postulatów wyrażonego przez Kościół wprost dopiero później, że wzorem wszelkiej muzyki liturgicznej ma być właśnie chorał gregoriański.



Wsparciem, będącym na usługach dążenia do osiągnięcia *sacrum* w muzyce, było odziedziczone po antyku, charakterystyczne dla średniowiecza podejście matematyczne do muzyki, które w liczbach upatrywało doskonałość interwałów.

Niestety wraz z upływem czasu oraz z postępującym upadkiem moralnym i obyczajowym, również w samym Kościele, ta praktyka została spaczona, a jej wymowa symboliczna zupełnie straciła swą ostrość. Nastąpiło bowiem pomieszanie *sacrum* i *profanum* w muzyce. Kompozytorzy zaczęli komponować np. motety będące kompilacją trzech zupełnie różnych elementów, chorału w tenorze, tekstu będącego moralitetem w głosie wyższym i erotyku w głosie najwyższym. Splot trzech tekstów, w dodatku często w różnych językach, jest nieczytelny dla słuchacza, niemniej zakłócona już tu zostaje jednorodność treściowa muzyki. Jeszcze później nastąpiła moda na używanie w charakterze

cantus firmus

melodii zupełnie świeckiej. Przykładem niech będzie chociażby melodia wojskowej piosenki

L'homme arme

, która posłużyła kilku pokoleniom kompozytorów jako

cantus firmus

dla mszy o tym samym tytule. Szczególnym przykładem tego procesu pomieszania *sacrum* i *profanum* w technice kompozycyjnej jest tzw.

missa parodia

, czyli msza, w której jako

cantus firmus

służyła melodia jakiegoś głosu, ale nie tenora, z innej mszy. W ten sposób rzeczywiście sparodiowano pierwotną ideę

cantus firmus

, który miał być elementem sakralizującym muzykę i udowodniła, że właściwie to każda melodia może posłużyć do tego celu, by być osią, na której opiera się cała kompozycja.

W zwierciadle wieczności – czy Kościół wróci do prawdziwej liturgii?

Wpisany przez AKZ

środa, 18 kwietnia 2012 22:40

