



Liturgia Sacra 19 (2013), nr 1, s. 103–118

KS. PIOTR WIŚNIEWSKI
Warszawa, WNHIS UKSW

DUCHOWOŚĆ CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO

Kiedy uczestniczymy w liturgii ze śpiewami łacińskimi, doświadczamy szczególnego dotknięcia w sferze ducha. Kantylena gregoriańska potrafi, jak żaden inny śpiew, wywołać określony wewnętrzny nastrój, wprowadzając nas w obszar Transcendencji i umożliwiając niemal namacalny kontakt z tym, co święte. Być może właśnie dlatego chorał gregoriański w dokumentach Kościoła¹ zawsze ukazywano i nadal ukazuje się jako model śpiewu liturgicznego, którego „uprawianie” w ramach liturgii nigdy nie budziło sprzeciwu. Wielowiekowa tradycja uczyniła go pierwszorzędnym i najwłaściwszym śpiewem Kościoła rzymskiego. Prymat nadała mu jego świętość i doskonałość formy. Ten wytworzony przez średniowiecznego człowieka muzyczny fenomen, jak zwykło się mówić o chorale gregoriańskim, ilekroć „pojawia się” w liturgii, rozbudza w wykonawcach i słuchaczach najwyższe uczucia. Zdaniem Wojciecha Kilara — współczesnego polskiego kompozytora, jest on najbardziej uduchowionym śpiewem, charakteryzującym się wręcz niebiańskim po-

¹ JAN XXII, Konstytucja apostolska *Docta sanctorum patrum* (1324–1325); BENEDYKT XIV, Encyklika *Annus qui* (19 II 1749), nr 8–9; PIUS X, Motu proprio *Inter Pastoralis officii sollicitudines* (22 XI 1903), nr 3; PIUS XI, Konstytucja apostolska *Divini cultus sanctitatem* (10 XII 1929), nr 1; PIUS XII, Encyklika *Mediator Dei* (20 XI 1947), cz. IV; TENŻE, Encyklika *Musicae Sacrae Disciplina* (25 XII 1955), nr 3; KONGREGACJA OBRZĘDÓW, *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii* (3 IX 1958), nr 16.

chodzeniem, w którym obecna jest jakaś wielkość, tajemnica i metafizyka². W podjętym studium spróbujemy, na ile to możliwe, odwołując się do przemysłów uczonych i piewców tego śpiewu, wskazać, w czym tkwi jego owa niezwykłość, subtelność i wartość. Dlaczego po dwunastu już wiekach od jego wytworzenia Kościół nadal uważa go za niedościgły wzorzec wszelkiej muzyki liturgicznej, a wielcy kompozytorzy po dziś dzień poszukują właśnie w nim źródeł swych inspiracji twórczych?

1. Pojęcie duchowości chrześcijańskiej

„Duchowość” jest terminem, do którego coraz częściej odwołują się muzykolodzy, poszukując wspólnej przestrzeni dla muzyki i duchowości. Teologowie duchowości to pojęcie odnoszą do duchowej relacji z Bogiem, z kolei muzykolodzy raczej do wymiaru estetycznego³. Zdaniem B. Pocięja, muzyka jako sztuka zawiera w swojej istocie dwubiegunowość. Z jednej strony potrafi być „czystą myślą bezsłowną”, której efektem jest struktura dźwiękowa i konstrukcja interwałowa, a z drugiej jawi się jako czyste uczucie prowadzące do ujawnienia i zróżnicowania ekspresji emocjonalnej⁴. Jak zauważa S. Urbański, to właśnie muzyka jest sztuką będącą w stanie przybliżyć i uobecnić świętość w sensie duchowego piękna Boga⁵.

Mówiąc o duchowości chorału gregoriańskiego należy najpierw wyjaśnić, czym w ogóle jest duchowość i jaki jest jej związek z liturgią, z którą w sposób organiczny związane są śpiewy łacińskie. Prof. Karol Górski wskazuje, iż różnorakie formy kultu nie są równoznaczne z życiem wewnętrznym, a „przeżycie mistyczne jako takie jest od liturgii niezależne”⁶. Termin „duchowość” ma swoje źródło w teologii Nowego Testamentu, szczególnie w pismach św. Pawła. Chrześcijanin obdarzony Duchem Bożym nazywany jest tam *homo spiritualis* (1 Kor 2,10-16), *pneumatikos*. Rzeczownik *spiritualis* oznacza egzystencję człowieka określaną nie przez ciało, ale przez Ducha. Tak właśnie pojmowano duchowość począwszy od V w. aż do późnego średniowiecza⁷. Francuskie wyrażenie *spiritualité* od XIII stulecia rozumiano niemal wyłącznie w znaczeniu prawniczym. Jego przełożenie na „duchowość” daje termin wieloznaczny, obejmujący wyższe dziedziny życia przyrodzonego, w tym

² K. PODOBIŃSKA, L. POLONY, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 83, cyt. za: W. KAŁAMARZ, *Muzyka drogą do Boga*, w: R. TYRAŁA (red.), *Muzyka w służbie liturgii*, Kraków 2005, s. 163.

³ S. URBAŃSKI, *Duchowe treści w wybranych hymnach i pieśniach o Trójcy Świętej*, w: S. DĄBEK I IN. (red.), *Sanctissima Trinitas et Musica plana, figurata atque instrumentalis*, Warszawa 2011, s. 34.

⁴ B. POCIEJ, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*; cyt. za: URBAŃSKI, *Duchowe treści*, s. 34.

⁵ *Tamże*.

⁶ K. GÓRSKI, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 15.

⁷ B. NADOLSKI, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 345.

naukę i sztukę⁸. Po raz pierwszy w XVII w. św. Franciszek Salezy (1567–1622) słowem *spiritualité* oznaczył personalny związek z Bogiem⁹.

Współcześnie pojęcie „duchowość” nie jest jasno określone. Brak jest, jak na razie, powszechnie przyjętej, klarownej i jednoznacznej definicji. Według teologa duchowości, Stanisława Urbańskiego, „duchowość można określić jako egzystencjalną postawę człowieka, która jest konsekwencją aktywnego współdziałania z Bogiem”¹⁰. Ta możliwość współdziałania łączy się zarówno z darami nadprzyrodzonymi, jak również z indywidualnymi uzdolnieniami¹¹. Duchowość można by zatem określić jako dążenie człowieka do zjednoczenia z Bogiem, uczestnictwo w Boskiej naturze¹², odniesienie człowieka do sfery niematerialnej, dążenie do transcendencji¹³.

Obecnie można zaobserwować tendencję rozszerzania zakresu pojęciowego tego terminu, uwzględniającego także aspekt ogólnokulturowy, obejmujący „całą wyższą działalność człowieka”. W konsekwencji duchowość „jest częścią życia kulturalnego i to w najwyższych jego postaciach”¹⁴. „Prawdziwa duchowość (...) nie znajduje się tylko w religijnej (...) sferze człowieka”¹⁵. Oznacza „praktyczną postawę człowieka, będącą konsekwencją życia w kontekście rozumienia religijności”¹⁶. Jeszcze bardziej bliższe podjętemu przez nas zagadnieniu jest sformułowanie Jana Andrzeja Kłoczowskiego: „Duchowość jest zawsze wcielona, przejawia się wszędzie tam, gdzie człowiek przekracza determinizmy przyrody i historii, gdzie przejawia się jego twórczość”¹⁷.

W świetle przytoczonych wypowiedzi rodzi się pytanie: Jaka jest w tym rola melodii gregoriańskich?

2. Sakralność melodii gregoriańskich

Każda duchowość autentycznie chrześcijańska ma swoje źródło i szczyt przede wszystkim w rzeczywistości liturgiczno-sakramentalnej. Liturgia nie ma jednak na

⁸ GÓRSKI, *Zarys dziejów*, s. 15.

⁹ NADOLSKI, *Leksykon*, s. 345.

¹⁰ S. URBAŃSKI, *Z problematyki „duchowości”*, „Roczniki Teologiczne” 41 (1994), z. 5, s. 63.

¹¹ S. DĄBEK, *Twórczość litanijna Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011, s. 25.

¹² *Tamże*.

¹³ TENŻE, *Muzyka w liturgii w kontekście duchowości okresu na przykładzie dziejów mszy*, w: A. REGINEK, W. HUDEK (red.), „Śpiewajmy i grajmy Panu” (por. Ps 27,6), I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej 21–22 X 2005 r., Katowice 2007, s. 64.

¹⁴ URBAŃSKI, *Z problematyki*, s. 57; DĄBEK, *Twórczość litanijna*, s. 25.

¹⁵ URBAŃSKI, *Z problematyki*, s. 60.

¹⁶ *Tamże*, s. 65.

¹⁷ Cyt. za: DĄBEK, *Twórczość litanijna*, s. 26.

uwadze, jak zauważa B. Nadolski, np. troski o wyżywienie człowieka, a śpiew w liturgii nie jest bezpośrednią troską o muzykę¹⁸. Śpiewając chorał gregoriański w liturgii, odczuwamy jednak specyficzną, jedyną w swoim rodzaju głębię tych melodii, ich bezpośredni, nieprzypadkowy związek z poszczególnymi obrzędami liturgicznymi. Jego wykonywanie w liturgii nigdy nie budziło zastrzeżeń, nawet po Soborze Watykańskim II, kiedy to wprowadzono możliwość używania języków narodowych (KL 36)¹⁹. Niezwykle trafnie wartość tego śpiewu ukazuje B. Pociąg:

Jest on objawieniem tego, co święte poprzez czysty śpiew: poprzez ruch i kierunek melodyczny toku; poprzez wznoszenie się i opadanie śpiewanych dźwięków; poprzez pauzy, zawieszania, oddechy; poprzez płynność i wyrazistość recytatywności, falistość i strzelistość melizmatyki, poprzez uduchowioną intonację i barwę głosu. To emanowanie sakralności ze śpiewu chorałowego odczuwamy nawet wtedy, gdy nie dociera do nas sama treść słów tekstu: świadczy to o szczególnej duchowej sile „żywołu” muzycznego natchnionego świętością²⁰.

Hans Urs von Balthasar, szwajcarski teolog, mówi wprost: „Melodia to sekret trudny do rozwiązania. (...) Jest w niej jakaś podstawa irracjonalna, dynamiczna, która wznosi muzykę wyżej, nadając jej też wszakże większy dystans”²¹. W chorale gregoriańskim to właśnie melodia jest tym „sekretem”, który porusza nas najbardziej, pozostawiając w duszy i umyśle trwałe ślady. Nie pamiętając tekstu, potrafimy jednak, mniej lub bardziej świadomie, zanucić zasłyszana melodię. Kantylena gregoriańska posiada niezwykłą zdolność wyrażania różnych stanów uczuciowych człowieka, począwszy od zachwyty (np. antyfona *Ave Regina caelorum*) aż do wzruszenia (np. antyfona *Save Regina* w tonie uroczystym), wprowadzając w „niewypowiedziane sfery”. Muzycznym centrum mistyki tych melodii jest ich logiczność i swoisty linearyzm wyrażający się w ścisłym związku metryki słownej z retoryką muzyczną, symbolizujący „dialog duszy z Bogiem”. W śpiewach chorałowych stosunek tekstu

¹⁸ NADOLSKI, *Leksykon*, s. 346.

¹⁹ KONGREGACJA OBRZĘDÓW, *Musicam sacram* (5 III 1967 r.), nr 50a, 52; *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (8 II 1979 r.), nr 17; BENEDYKT XVI, Posynodalna adhortacja apostolska *Sacramentum Caritatis* (22 II 2007 r.), nr 42: „Lud Boży zebrany na celebracji śpiewa chwałę Bogu. Kościół w swej dwutysiącletniej historii tworzył i nadal tworzy muzykę i śpiewy, które stanowią dziedzictwo wiary i miłości, i których nie należy zgubić. Naprawdę w liturgii nie możemy powiedzieć, że jeden śpiew jest równy innemu. Należy przy tym unikać ogólnej improwizacji lub wprowadzania takich gatunków muzycznych, które nie szanują zmysłu liturgii. Śpiew, jako element liturgiczny, winien być włączony we właściwą formę celebracji. W konsekwencji wszystko — tekst śpiewu, melodia i wykonanie — powinno odpowiadać znaczeniu celebrowanej tajemnicy, poszczególnym częściom obrzędu oraz okresowi liturgicznemu. W końcu, biorąc pod uwagę różne kierunki i różne, godne pochwały tradycje, pragnę przypomnieć (...), by odpowiednio doceniono chorał gregoriański, jako właściwy dla liturgii rzymskiej”.

²⁰ B. POCIEJ, *Sacrum w muzyce dzisiaj — problem estetyki*, w: *Wartościowanie w badaniach literackich*, Lublin 1982, s. 4 (referat, mps); cyt. za: W. HUDEK, *Słowa dźwiękiem malowane*, Lublin 2005, s. 66.

²¹ H.U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, „Glossa” (1995), s. 26–27; cyt. za: B.Ł. SAWICKI, *Mistyka melodii — między chorałem gregoriańskim a Chopinem*, „Aspiracje” (2011), s. 16.

do melodii może przybierać różne proporcje, w zależności od rodzaju stylu melodycznego (sylabicznego, neumatycznego lub melizmatycznego): przewagi słowa nad dźwiękiem (np. psalmodia), równowagi między nimi (np. śpiewy sylabiczne: niektóre antyfony, hymny), bądź dominacji warstwy muzycznej nad słowem (np. responsoria, śpiewy *alleluja* — zob. przykł. 1)²².

Przykład 1. *Vigilia Nativitatis*



W przedstawionym przykładzie ostatnia sylaba (-ia) liczy ogółem 33 nuty. Cała melodia umocowana jest na dźwięku *do*, wyraźnie nad nim się unosi, „dzieje się” wokół dominanty (*do*). Tak zapisana muzyka ilustruje pewien zachwyt i radość, ukazana jest tu jako środek pomagający nam przebywać w obecności i przestworzach Boga, powodując naszą wewnętrzną przemianę. Odpowiednie postępy interwałów oraz powtarzające się trzykrotnie odcinki (*re-do-re-fa-mi*) wyrażają określone uczucia i poruszenia duszy. Można zatem powiedzieć, iż tego typu zapis, wyraźne zawieszenie mowy ludzkiej na ostatniej sylabie, jest wyrażeniem stanu ducha człowieka, który staje bezradny wobec majestatu Boga. Zachwyt tym, co czyni Stwórca, jest tak ogromny, że człowiekowi nie wystarcza środków, dlatego ucieka się do takiego właśnie języka, którym będzie mógł wyrazić jak najwięcej. Świetnym komentarzem do tego są słowa dominikanina, o. Delalande’a:

Mamy chęć przyznać śpiewowi gregoriańskiemu, szczególnie jego długim wokalizom, wyjątkową wartość. (...) Ponieważ to, co Bóg nam objawia, nie da się częstokroć słowami wyrazić i objaśnić, pozwalamy sobie zatem unieść się melodią, uwalniając się na chwilę od tekstu liturgicznego. Następnie wracamy roztropnie do słów, które po to tylko opuściliśmy, aby lepiej w ich pełni uwierzyć²³.

Bogactwo melizmatycznych melodii wielu utworów gregoriańskich, zwłaszcza śpiewów allelujatycznych, świadczy o tym, że chorał „rządzi się prawem miłości, a więc prawem nadmiaru”²⁴. Trafnie podkreśla to wypowiedź W. Gieburowskiego:

I środki wreszcie, jakimi chorał rozporządza, są artystyczne. Prosta szata melodii sylabicznych, przebogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacji przy pomocy nadzwyczaj urozmaiconego pisma muzycznego tak głęboko estetyczne sprawia wrażenie,

²² T. MIAZGA, *Antyfonarz Kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977, s. 285.

²³ J. POTHIER, *Chant grégorienne. Téologie et contemplation*, „Revue Grégorienne” (1942), s. 167, cyt. za: F.M. KOZIURA, *Dzieje szkoły muzyki gregoriańskiej w Solesmes*, w: S.C. NAPIÓRKOWSKI, S. CIEŚLAK (red.), „*Psallite Domino*”. *O kulturze muzycznej w tradycji franciszkańskiej*, Niepokalanów 2010, s. 289.

²⁴ I. PAWLAK, *Dlaczego chorał gregoriański?*, „*Annales Lublinenses pro Musica Sacra*” 3 (2012), nr 3, s. 197.

tyle mieści w sobie siły i majestatu, tyle słodczy, ciepła i piękna, tyle duszy, że przewyższa stanowczo każdy inny śpiew monodyczny²⁵.

Melodie gregoriańskie zostały tak pomyślane, aby uwypuklić tekst liturgiczny, jego znaczenie. Podział na wersety, strofy i zdania decydował o artykulacji i frazowaniu melodii, która „wytryska ze znaczenia słów, których sens ilustruje muzycznie”²⁶. Aby zatem zrozumieć te melodie, nie można ich odłączać od tekstu łacińskiego, z którym są trwale zrośnięte, stanowiąc jego dźwiękową szatę²⁷. Zróżnicowane rodzaje ruchu melodii chorałowych (wstępujący, zstępujący [łagodny lub stromy], falujący, horyzontalny [recytatyw]) pozwalają dostrzec próby ilustrowania treści tekstu. Ważną rolę ekspresyjną odgrywają tu również poszczególne interwały, które w przebiegu melodii odzwierciedlają niejako przeżycia duchowe wyrażane przez tekst liturgiczny²⁸. Stopień intensywności tych doznań obrazuje rozpiętość interwałów; zdaniem D. Johnera, im następuje większe duchowe podniecenie, tym bardziej zwiększa się ich rozmiar²⁹. W literaturze naukowej na ten temat można spotkać m.in. poglądy, iż poszczególne interwały wyrażają także określone stany ducha³⁰: sekundy i tercje symbolizują spokój i równowagę³¹ (przykł. 2); wstępująca kwarta zapowiada coś wielkiego i uroczystego, np. incipity siedmiu tzw. wielkich antyfon adwentowych do *Magnificat*³² (przykł. 3); kwarta wstępująca wraz z opadającą tercją wyraża wzruszenie i radość, np. incipit introitu *Laetare Jerusalem*, zapowiadający Wielkanoc (przykł. 4); kwinta z kolei jest wyrazem silnego przeżycia, szczególnie radości, np. incipit introitu *Puer natus est nobis* wyrażający bożonarodzeniową radość (przykł. 5). Jakkolwiek interpretacja ta jest zdecydowanie subiektywna, nie można bowiem odnieść jej szablonowo do wszystkich melodii chorałowych, niemniej jednak daje pewne wyobrażenie estetyczne. W gruncie rzeczy należy rozpatrywać raczej etos melodii gregoriańskich, biorąc pod uwagę cechy przypisane poszczególnym modi, w jakim zostały one napisane³³. I tak ton I odznacza się dyna-

²⁵ W. GIEBUROWSKI, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922, s. 40.

²⁶ S. MARIA RENATA OD CHRYSTUSA, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002, s. 100.

²⁷ *Tamże*; w tym miejscu trzeba zaznaczyć, że melodii gregoriańskiej połączonej z tekstem w języku narodowym nie można uważać za chorał gregoriański. Istotą bowiem chorału gregoriańskiego jest język łaciński.

²⁸ E. HINZ, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 11.

²⁹ D. JOHNER, *Grosse Chorschule*, Regensburg 1937, s. 206, cyt. za: HINZ, *Nurt religijny*, s. 11.

³⁰ HINZ, *Nurt religijny*, s. 11–12.

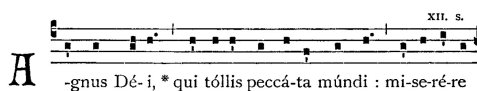
³¹ We właściwym połączeniu sekundy wielkiej i małej wyraża się estetyka melodii, o czym przekonuje autor traktatu *Musica enchiridis*. Całe tony czynią melodię „silną i stanowczą”, natomiast półtony — „łagodną i serdeczną”. Obydwa jednak nadają jej spokój i umiarkowanie. Małe i wielkie tercje wykazują podobne działanie w kształtowaniu kantyleny; D. JOHNER, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953², s. 44–49.

³² *O Sapientia; O Adonai; O Radix; O Clavis; O Oriens; O Rex; O Emanuel*.

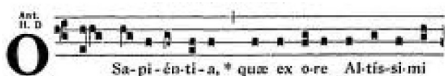
³³ Charakter poszczególnych modi szczegółowo omawia R. BERNAGIEWICZ, *Etos melodii gregoriańskich według anonimowego traktatu „De modorum formulis et tonarius”*, LitS 10 (2004), nr 2, s. 364–379.

mizmem czynnika agogicznego, wyraża w związku z tym mnogość uczuć; ton II, poważny i mroczny, wykorzystywany był w oficjach za zmarłych; ton III, bojowy i ognisty, o dużych skokach interwałowych, posiada oddziaływanie medyczno-lecznicze; ton IV jest ostoją skromności i spokoju, wyraża klimat modlitewno-błagalny; ton V emanuje radością i spokojem; ton VI określany jest jako płaczliwy, wzruszający; ton VII odbiera się w kategoriach młodzieńczego polotu i wigoru, świetnie ilustruje bogactwo uczuć; ton VIII uważa się za „ton mędrców”, „ton starców”, wyraża bowiem podniosły i uroczysty charakter³⁴. Można zatem powiedzieć, iż melodyczne zwroty do Boga nie są tylko czystą konwencją językową, ale przekonują i motywują do określonego zachowania. Poza tym wydaje się, iż struktura melodii chorałowych nie tyle zmierza do wywołania określonych afektów, ile stoi na usługach modlitwy, wyrażając „poufny stosunek duszy z Bogiem”³⁵. Aby jednak odkryć prawdziwą głębię tych melodii, trzeba się w nie uważnie wsłuchać i zagłębić, dać się im porwać; trzeba szukać w nich tego piękna, które udało się niegdyś uchwycić i zatrzymać genialnym ich kompozytorom.

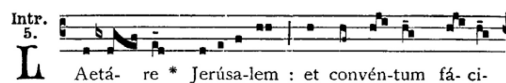
Przykład 2.



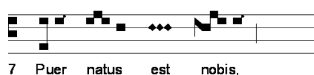
Przykład 3.



Przykład 4.



Przykład 5.



Ciekawe refleksje na temat sakralności melodii chorałowych snuje także francuski benedyktyn z Solesmes, o. J. Gajard (1885–1972). Jego zdaniem, jest to śpiew, który doskonale pogłębia życie wewnętrzne:

³⁴ J. MORAWSKI, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979, s. 33–34, cyt. za: J. DREWNIAK, *Mistyryzm chorału gregoriańskiego*, LitS 16 (2010), nr 1, s. 143–144.

³⁵ S. MARIA RENATA OD CHRYSTUSA, *Liturgia*, s. 101.

(...) swą własną mocą kieruje nas ku naszemu wnętrzu nie dla analizy wewnętrznej, ale by znaleźć w nim Tego, który tam przez łaskę mieszka, by Go słuchać, z Nim rozmawiać, by żyć z Nim w najgłębszym zespoleniu serca ze sercem³⁶.

Wszystko zmierza w nim do zapewnienia wewnętrznego pokoju:

Wszystkie pienia gregoriańskie wyrażają błogą niebiańską radość, która od Boga pochodzi i do Boga wraca, ale czynią to bez nerwowego patosu, bez hałaśliwych i clikowych często motywów teatralnych, także bez przesadnej interpretacji. Ich skutek to melodia spokojna, charakteryzująca się ujmującą prostotą, owiana modlitewnym namaszczeniem, bez pretencji do opisu przy rozmodlonych słuchaczach³⁷.

Z kolei o. A. Mocquereau (1849–1930) mówi, iż

zwraca się on (chorał gregoriański) do wyższej części duszy — jego piękno, jego dostojność pochodzą stąd, że on nie zapożycza niczego (...) od świata zmysłów: przechodzi z konieczności przez nie, ale nie do nich się zwraca³⁸.

Śpiew gregoriański, podkreśla Gajard, zdecydowanie wyklucza wszystko to, co w naszej muzyce „tak świeckiej, jak i pseudoreligijnej jest mdłe, sentymtalne, romantyczne, zniewieściale”³⁹. Posiada on autentyczną postać modlitwy chrześcijańskiej „i to takiej miary, że między nim a muzyką nowoczesną, nawet najwyższej jakości, nie istnieje jakakolwiek wspólna miara”⁴⁰. W tym kontekście dopiero możemy lepiej zrozumieć duchową wartość tego śpiewu, która polega także na tym, iż angażuje on serce człowieka, wyraża modlitwę zgodną z tym, co chrześcijanin odczuwa w swoim wnętrzu.

Śpiewy gregoriańskie należy więc uznać za fenomen swoistego objawienia się Boga. Poprzez zawarte w nich piękno człowiek pociągany jest do przemiany serca i wzniesienia się ku Stwórcy. Przywołując stwierdzenia Ph. Harnoncourta, wyrażające pewne cechy muzyki odpowiedniej do wyrażenia tajemnicy wiary, wydaje się, iż w odniesieniu do chorału gregoriańskiego można mówić o niebiańskim rodowodzie tej muzyki — wskazującej na Niebo, przychodzącej z Nieba lub zasłyszanej z Nieba⁴¹. Każdy, kto został przez taką muzykę „trafiony”, doświadcza w głębi duszy prawdziwości wiary. Chorał gregoriański, dzięki powściągliwości i prostocie brzmienia, wywołuje jak zaden z innych śpiewów liturgicznych nieklamane modlitewne skupienie, zwracając myśli ku Bogu. Posiada on specyficzną, jedyną w swoim rodzaju właściwość wytwarzania atmosfery kontemplacji i „postawy dyspozycyjności do pełnego, owocnego i świadomego uczestniczenia w celebracji liturgicznej”⁴². Zdaniem cytowanego już B. Pocięja,

³⁶ *Les mélodies de la Semaine Saint et de Paâques*, „Revue Grégorienne” (1946), s. 6, cyt. za: KOZIURA, *Dzieje szkoły*, s. 299.

³⁷ KOZIURA, *Dzieje szkoły*, s. 300.

³⁸ Cyt. za: S. MARIA RENATA, *Liturgia*, s. 103.

³⁹ *Tamże*.

⁴⁰ KOZIURA, *Dzieje szkoły*, s. 303.

⁴¹ PH. HARNONCOURT, *Gesang und Musik im Gottesdienst*, cyt. za: J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 215–216.

⁴² DREWNIAK, *Mistycyzm chorału*, s. 147.

chorał gregoriański jest w duchowości Zachodu jedyną dziedziną sztuki, w której religijność chrześcijańska jest bezdyskusyjna (...). I dlatego zawsze będzie on absolutnym kryterium duchowości religijnej w muzyce. W chorale muzyka wynika wprost z aktów wiary⁴³.

Konkludując wszystkie te wypowiedzi, można wyprowadzić wniosek, iż chorał gregoriański sprzyja skupieniu, modlitwie, medytacji, kontemplacji i jednocześnie, jak wyraża się o nim I. Pawlak, „w tajemniczy sposób wyraża dziękczynienie, uwielbienie oraz radość”⁴⁴. Ks. Pawlak, nieustrudzony piewca tego śpiewu, komentując radość wypływającą z chorału, stwierdza, że

człowiek poszukuje z jednej strony milczenia, z drugiej zaś pragnie doznawać duchowej radości i dzielić się nią z innymi. Chorał gregoriański oferuje jedno i drugie. Najpierw bowiem śpiew ten charakteryzuje się działaniem oczyszczającym. Wpływa on z głębokiej medytacji słowa Bożego i wiedzie śpiewaków ku medytacji ciszy⁴⁵.

W prowadzonej refleksji przywołuje on słowa J. Samsona, który mówi wprost: „Jeśli śpiew nie służy temu, by uciszyć wewnętrzny niepokój, śpiewacy mogą iść do domu. (...) Każdy śpiew, który nie służy wydobyciu ciszy, jest daremny”⁴⁶. W świetle tych słów można stwierdzić, że istotnym identyfikatorem chorału gregoriańskiego, świadczącym o jego uduchowieniu, jest jego zdolność przywracania człowiekowi wewnętrznego ładu i pokoju. Znamienne dla tego zagadnienia wydają się być rozważania benedyktyнки, św. Hildegardy z Bingen (1098–1179), która duchową drogę człowieka po wygnaniu z raju chętnie opisuje jako śpiew. Cała sztuka muzyczna jest dla niej wyrazem tęsknoty za rajem⁴⁷. Uważa ona, że Adam przed grzechem pierworodnym posiadał piękny i silny głos, „dźwięczny jak dźwięk monochordu”, był oznaką szczęścia i zjednoczenia z Bogiem, zgodności życia człowieka z wolą Bożą⁴⁸, natomiast po upadku utracił go⁴⁹. Chrystus jednak, jako drugi Adam, odnowił śpiew ludzkości, stając się jednocześnie kantorem i śpiewem⁵⁰. Ta myśl Hildegardy godna jest podkreślenia w kontekście jej nauki o twórczości muzycznej, a dla naszych rozważań — o chorale gregoriańskim. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jego tworzenie wymagało szczególnego natchnienia i umiejętności od kompozytorów, opierało się na naturalnych możliwościach człowieka, który „wprawdzie utracił moc głosu Adamowego, ale nie został przecież pozbawiony daru wypowiedzania się w śpiewie”⁵¹. Trafną konkluzją przedstawienia duchowego procesu kształtowania się tego śpiewu jest stwierdzenie kard. J. Ratzingera, iż nie został on wymyślony przez czło-

⁴³ B. POCIEJ, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, cyt. za: DREWNIAK, *Mistycyzm chorału*, s. 147.

⁴⁴ PAWLAK, *Dlaczego chorał*, s. 196.

⁴⁵ *Tamże*.

⁴⁶ *Tamże*.

⁴⁷ B. MATUSIAK, *Hiledagrada z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 117.

⁴⁸ *Tamże*, s. 84–85.

⁴⁹ *Tamże*, s. 119.

⁵⁰ *Tamże*, s. 100nn.

⁵¹ *Tamże*, s. 119.

wieka, ale zapożyczony od aniołów. Człowiek „musi wznieść swoje serce, aby współbrzmiało ono z dochodzącymi doń dźwiękami”⁵².

3. Chorał we współczesnej muzyce liturgicznej

Chorał gregoriański stanowi bardzo ważny element szerokiego zakresu muzyki liturgicznej. Kościół w ciągu wieków odnosił się zawsze z wielkim szacunkiem do tego śpiewu, przypominając o jego uprzywilejowanym miejscu pośród innych równorzędnych śpiewów liturgicznych (por. KL 116). Truizmem byłoby przywoływanie tu po raz kolejny najważniejszych stwierdzeń w tej kwestii. Naszą uwagę koncentrujemy na ukazaniu ścisłej łączności monodii łacińskiej z liturgią, dla której jest ona zasadniczym obszarem i sensem istnienia. Niezwykle trafnie te relacje skomentował przed laty ks. W. Gieburowski:

Chorał i liturgia to jedna, organiczna, nierozzerwalna całość; liturgia to element życiowy dla chorału gregoriańskiego; liturgia i chorał to dusza i ciało; jak ciało bez duszy istnieć nie może, tak zamiera chorał bez liturgii⁵³.

Istotnym więc rysem omawianego śpiewu i obszarem jego funkcjonowania jest jego zakotwiczenie w liturgii. Tylko w tym kontekście chorał otrzymał sens swego istnienia. To właśnie liturgia decyduje o doborze repertuaru gregoriańskiego, będąc dla niego punktem wyjścia. Ścisły związek z tekstem liturgicznym powoduje, że nie można mówić o dowolnym stosowaniu śpiewów, czy przenoszeniu ich z miejsca na miejsce⁵⁴. Śpiewy gregoriańskie są ściśle związane z rocznym cyklem liturgicznym. Ich treść koresponduje w większym lub mniejszym stopniu z liturgią: w mniejszym przy kompozycjach wspólnych, przeznaczonych do wielu wspomnień świętych, z kolei w większym przy utworach własnych na poszczególne dni liturgiczne Bożego Narodzenia, Wielkanocy czy niedziel Wielkiego Postu⁵⁵. Repertuar gregoriański jest szczegółowo wyznaczony na wszystkie okresy roku liturgicznego, na konkretne uroczystości, święta, a nawet na określone dni i na poszczególne części liturgii. Konsekwencją tego jest niemożliwość dopuszczania jakichkolwiek manipulacji tymi utworami, np. w postaci zamiany śpiewu na rozpoczęcie liturgii ze śpiewem na ofiarowanie czy procesję komuniijną. Żadna bowiem melodia w chorale gregoriańskim nie istnieje w oderwaniu od obrzędów i tekstu⁵⁶. Sztuka muzyczna otwiera się zatem na konkretną tajemnicę liturgii, stając się samą liturgią, jest „drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie”⁵⁷.

⁵² RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, s. 203.

⁵³ GIEBUROWSKI, *Chorał gregoriański*, s. 96.

⁵⁴ I. PAWLAK, *Chorał gregoriański — śpiew muzealny czy aktualny?*, LitS 14 (2008), nr 1, s. 85–86.

⁵⁵ R. BERNAGIEWICZ, *Związek słowa i melodii w kompozycjach klasycznego repertuaru officium i mszy świętej*, w: REGINEK, HUDEK (red.), *„Śpiewajmy i grajmy Panu”* (por. Ps 27,6), s. 55.

⁵⁶ PAWLAK, *Dłaczego chorał*, s. 194–195.

⁵⁷ RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, s. 174.

Jakkolwiek twórczość gregoriańska pozostaje ciągle modelową dla obrzędów liturgicznych, to jednak dzisiejsza liturgia sprawowana w językach narodowych brutalnie zerwała z jej użytecznością. Niewątpliwie wpłynęła na to nowa, posoborowa koncepcja pojmowania liturgii, której „wartością główną” jest pełna i autentyczna aktywność wszystkich jej uczestników⁵⁸. W ślad za tym poszły także śpiewy, poprzez które wierni wyrażają swoją tożsamość. Według opinii niektórych namnożyło się sporo argumentów uzasadniających zbędność łacińskiej monodii liturgicznej. Do najczęściej wymienianych należą: niezrozumiałość języka łacińskiego, monotonia muzyki jednogłosowej i pozbawianie czynnego uczestnictwa wiernych⁵⁹. Tymczasem *Konstytucja o liturgii świętej*, wzywając do świadomego, czynnego i owocnego uczestnictwa wiernych (KL 11), celowo określa to uczestnictwo terminem *participatio actuosa*, a nie *participatio activa*. Czynny udział zakłada przede wszystkim uczestnictwo wewnętrzne (KL 19), które realizuje się poprzez postawę skupienia, rozważanie prawd wiary oraz przez słuchanie słowa i muzyki. Słuchanie należy do pełnego uczestnictwa w liturgii. Tego zadania w całej rozciągłości dopełnia chorał gregoriański, według I. Pawłaka może właśnie dlatego, że „jest śpiewem trudnym i elitarnym”⁶⁰. Wydaje się, iż świadome użycie zwrotu *participatio actuosa* podkreśla również pewną tajemniczość liturgii, której ograniczony umysł człowieka nie jest w stanie do końca pojąć. Jeden z mnichów z Beuronu, Dom Reetz, argumentuje to soborowe określenie w następujący sposób:

Czy każdy musi wszystko rozumieć w liturgii? Odpowiada, że nie jest konieczne, aby wierni rozumieli wszystko, skoro nawet księża tego nie osiągają! W rzeczywistości wystarczy, że będą rozumieli jej najważniejsze fragmenty, a nie wszystkie szczegóły. *Participatio actuosa* wiernych nie polega jedynie na ich śpiewie i modlitwie materialnie mówionej, lecz przede wszystkim na zrozumieniu tego, co dzieje się na ołtarzu⁶¹.

Powołując się na myśl św. Tomasza z Akwinu (ok. 1225–1274) na temat odbioru tekstu śpiewanego przez wiernych, Reetz zwraca uwagę na fakt, iż „wierni Kościoła bizantyńskiego rozumieją wyłącznie znaczenie słowa *Amin*, co nie przeszkadza, by ich śpiew stał się mową uniwersalną rozumianą przez wszystkich”⁶². Tak więc znaczenie i właściwe pojmowanie słowa *actuosa* znajduje się w dużej opozycji do tego, co próbuje się obecnie przedstawiać jako myśl soborową. Dzisiaj nazbyt dobrze widać, jakie skutki spowodowała błędna interpretacja tego wyrażenia. *Participatio actuosa* jest

uczestnictwem żywym, żyjącym, pobudzającym życie duchowe, które kipi w duszy ochrzczonego człowieka. Owocne słuchanie w ciszy śpiewu naprawdę sakralnego spra-

⁵⁸ *Tamże*, s. 179.

⁵⁹ PAWLAK, *Dlaczego chorał*, s. 195.

⁶⁰ TENŻE, *Chorał gregoriański*, s. 96.

⁶¹ Cyt za: H. COURAU, *Czynne uczestnictwo i chorał gregoriański*, „Christianitas” (2004), nr 19/20, s. 117.

⁶² *Tamże*.

wia większe uczestnictwo w świętych misteriach, niż śpiewanie w duchowej pustce jak cymbał brzmiały⁶³.

Kard. Ratzinger mówi wprost:

Gdzie wszyscy są aktywni i chcą sami stać się podmiotem, tam wraz ze wspólnym podmiotem, jakim jest Kościół, znika również Ten, który naprawdę sprawuje liturgię. Zapomina się bowiem, że ma ona być *opus Dei*, w którym najpierw działa sam Bóg, a my właśnie przez to, że On działa, stajemy się istotami odkupionymi. Grupa celebrowa sama siebie i właśnie przez to nie celebrowa zgola niczego. Dlatego powszechna aktywność staje się nudą. Nie dzieje się bowiem nic, skoro nieobecny pozostaje Ten, na którego czeka cały świat⁶⁴.

Nie mają więc racji ci, którzy pod adresem chorału gregoriańskiego formułują zarzut, jakoby wyłączał on Lud Boży z uczestnictwa w liturgii. Za przedziwny paradoks można uznać fakt, że śpiew ten nie „wypędził” wiernych z liturgii, ale pomagał im zachować świadomość tego, co dokonuje się na ołtarzu. Tego nie można jednak powiedzieć o wielu śpiewach współczesnych, o których mniema się, że są raczej „swojskimi”, rozpoznawczymi śpiewami wspólnoty. Odarte z wielu cech liturgiczności tekstu i melodii przyczyniają się często jedynie do samocelebrowania danej grupy. Włączane na siłę do liturgii w ostatnich latach różnego typu utwory powoli tracą w niej rację bytu. Brak w nich przede wszystkim pierwiastka *sacrum*, którym legitymuje się monodia łacińska, powoduje zacieranie granic między tym, co święte i nie-święte. Dziś jednak, po blisko 50 latach od ukazania się *Konstytucji o liturgii świętej*, obserwujemy nieoczekiwany, systematyczny nawrót do liturgii w języku łacińskim, do śpiewów chorałowych i do udziału ludu przez słuchanie. Stwarza to nadzieję na przywrócenie muzyce gregoriańskiej, której tak naprawdę prawna sytuacja nie uległa zmianie, należnego jej miejsca w hierarchii śpiewów liturgicznych. Wartym podkreślenia jest fakt, iż trzecie wydanie typiczne *Mszалу Rzymskiego* po raz pierwszy ukazało się z nutami, i to w rozszerzonym zakresie, co stanowi istotne jego *novum*⁶⁵. W ten sposób *cantus gregorianus* powraca na nowo do liturgii jako wzorzec wszelkiej muzyki związanej z kultem. Odżywa także pragnienie wewnętrznego przeżywania liturgii, która ma moc nawracać człowieka, a nie służyć tylko wyśpiewaniu się danej grupy. Naprzeciw temu wychodzi właśnie wypróbowany w ciągu wieków repertuar gregoriański, który — jak mówi o nim ks. Pawlak — „sprawdził się w tej roli”, „uwewnętrznia człowieka, uczy go pokory i w ten sposób prowadzi do stawania w prawdzie przed Bogiem”⁶⁶.

Wyrazem pewnej tęsknoty za taką liturgią są odprawiane, za zgodą Benedykta XVI⁶⁷, coraz częściej dzisiaj tzw. msze potrydenckie, gromadzące zwłaszcza

⁶³ Tamże, s. 118.

⁶⁴ RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, s. 183–184.

⁶⁵ H.J. SOBECZKO, *Trzecie wydanie wzorcowe Mszału Rzymskiego*, LitS 8 (2002), nr 1, s. 5–9.

⁶⁶ PAWLAK, *Dlaczego chorał*, s. 197.

⁶⁷ BENEDYKT XVI, *Motu proprio Summorum Pontificum* (7 VII 2007).

wielu ludzi młodych. Trzeba jednak przypomnieć, iż liturgia posoborowa w pierwszym rzędzie jest również łacińska i nadal wzorcowa. Szkoda tylko, że tak łatwo i szybko ją zażegnano na rzecz języków narodowych, w imię troski o lepsze rozumienie liturgii przez ogół wiernych i ich możliwie pełny udział. Dziś jednak coraz bardziej zauważalny jest powrót do przeszłości, do tradycji. „Zachłyśnięcie się” tym, na co zezwolił Sobór, spowodowało to, że zmuszeni jesteśmy dzisiaj — chcąc celebrować liturgię łacińską z chorałem gregoriańskim — w niej „raczkować”. Organizowane obecnie przez wiele ośrodków i wspólnot różnego typu konferencje naukowe i warsztaty na temat historii i wykonawstwa śpiewów gregoriańskich są jednak twardym argumentem za tym, że chcemy podczas liturgii się modlić i Panu Bogu oddawać chwałę za pomocą tego właśnie gatunku muzyki. Nawet Konferencja Episkopatu Polski poddaje pod rozagę myśl, czy w dużych miastach nie należałoby sprawować jednej Eucharystii niedzielnej w języku łacińskim według mszału Pawła VI⁶⁸. Być może dobrym rozwiązaniem byłoby wprowadzanie we wszystkich parafiach przynajmniej wybranych śpiewów chorałowych, np. części *ordinarium missae*, tak by się w nich najpierw trochę „rozsmakować”. Z pewnością przyczyniłoby się to do duchowego wzrostu wierzących i pomogło w bardziej pogłębiony sposób przeżywać wielkie misteria naszej wiary. W ten sposób chorał gregoriański, będąc muzyką wiary, jest w stanie przywrócić doświadczenie wiary uczestnikom liturgii.

4. Śpiew gregoriański a nowsze gatunki muzyki liturgicznej

Nie ulega wątpliwości, iż śpiewy gregoriańskie w znaczący sposób odcisnęły swoje piętno na późniejszej twórczości liturgicznej. Wywarły one duży wpływ zarówno na pieśń kościelną, jak i kompozycje wielogłosowe⁶⁹. Zależność melodii polskich pieśni od chorału gregoriańskiego widoczna jest na różnych poziomach. Najbardziej widoczne są odesłania do konkretnej melodii chorałowej odnotowane przy tekście pieśni, jak np. wzmianka w *Ordinarium Plocense* (XIV w.) przy sekwencji *Victimae paschali laudes* wskazująca, iż duchowni mają śpiewać ją *literaliter*, a lud *vulgaliter*. Należy przypuszczać, że śpiewano tę samą melodię⁷⁰. Jak zauważa B. Bartkowski, tego typu praktyka była w Europie zjawiskiem powszechnym, ponie-

⁶⁸ Wskazania Konferencji Episkopatu Polski dla diecezji polskich dotyczące sprawowania Mszy św. według ogłoszonego przez papieża Benedykta XVI listu apostolskiego w formie motu proprio „*Summorum Pontificum*” (15 X 2007 r.), nr 10.

⁶⁹ PAWLAK, *Dlaczego chorał*, s. 192–193.

⁷⁰ B. BARTKOWSKI, *Związki chorału gregoriańskiego z ludową muzyką i pieśnią religijną w Polsce*, w: A. CZEKANOWSKA (red.), *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Kraków 1995, s. 122.

waż wszędzie tłumaczono łacińskie sekwencje, hymny, antyfony i inne tzw. formy postgregoriańskie na języki narodowe, drukując je z reguły bez nut⁷¹. Szczególne oddziaływanie chorału zauważalne jest w najstarszych pieśniach, do końca XVI w. Jakkolwiek zmniejsza się ono w następnych stuleciach, to jednak nie oznacza to całkowitego oderwania się od kantyleny gregoriańskiej. Dowodem na to są chociażby teksty pieśni w *Śpiewniku* Pankracego Folwarskiego z 1802 r., które autor poleca śpiewać na melodie ośmiu tonów psalmowych, czy inne XIX- i XX-wieczne zbiory, gdzie znajdujemy liczne kompozycje wykonywane na melodie chorałowe. Sposób oddziaływania monodii łacińskiej był zatem znaczny, gdy chodzi o polskie pieśni religijne. Przejawiało się to głównie w zapożyczaniu materiału motywiczno-tematycznego, wykorzystywaniu tonalności i rytmiki gregoriańskiej⁷². Wszystko to potwierdza fakt, iż chorał gregoriański stał się od samego początku niekwestionowanym inspiratorem muzyki liturgicznej. Nawet muzyka organowa stosowana w liturgii czerpała swe natchnienie z chorału gregoriańskiego. U schyłku średniowiecza służyła ona do unisonowego akompaniamentu oraz do przeplatania wierszy psalmowych, kantyków i mszalnego *Gloria* odgrywaniem ich melodii, które chór po cichu recytował. W ten sposób zrodziła się praktyka *alternatim*, oparta na chorałach i swobodnie improwizująca motywy gregoriańskie⁷³. Gregoriańska tonalność i melodyka uczyniły zatem ten śpiew prawzorcem muzyki związanej z kultem. Różnego typu pokrewieństwa i podobieństwa z chorałem gregoriańskim decydują o liturgicznych kwalifikacjach powstałych w późniejszym czasie innych gatunków muzycznych⁷⁴. Tradycja posługiwania się melodiami gregoriańskimi trwa zatem od czasów średniowiecza aż do dziś, czego przykładem mogą być wydane w ostatnim czasie (2012) hymny zamieszczone w zbiorze *Wybrane hymny na Jutrznię i Nieszpory*⁷⁵, w których w kilku przypadkach zaadaptowano melodię gregoriańską, bądź melodie oparte na skalach kościelnych. Nie sposób pominąć także powszechnie śpiewanej pieśni *Kiedy razem się schodzimy* autorstwa ks. I. Pawlaka. Jej refren, *Uczta Pańska jest pamiątką*, niemal dosłownie odwzorowuje znaną antyfonę eucharystyczną *O sacrum convivium*⁷⁶. Przywołane przykłady stanowią tylko niewielką część bogatego repertuaru pieśniowego, opierającego się na kanwie melodii gregoriańskich. Niemniej jednak są dowodem na to, iż czasy współczesne nie zrezyg-

⁷¹ *Tamże*.

⁷² *Tamże*, s. 122–123.

⁷³ PAWLAK, *Chorał gregoriański*, s. 87.

⁷⁴ J. WALOSZEK, *Polska pieśń kościelna — prawdziwy skarb śpiewu religijnego*, w: F.K. PRABL, P. TARLINSKI (red.), *Cantica Domini in terra aliena* (I.A.H. Bulletin, nr 38/2010), Graz — Opole 2010, s. 350.

⁷⁵ J.M. BUJAŁSKA, M.D. NOWAK (red.), *Wybrane hymny na Jutrznię i Nieszpory*, Warszawa — Lublin 2012.

⁷⁶ I. PAWLAK, *Rola chorału gregoriańskiego w kształtowaniu polskiej religijnej kultury muzycznej*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 3 (2012), nr 3, s. 129.

nowały z bogatego dorobku monodii łacińskiej. Są również potwierdzeniem słów F. Haberla, według którego „każdy muzyk kościelny powinien uczyć się uprawiania przez siebie sztuki w przeżyciu liturgii chorałowej”⁷⁷.

Na gruncie chorału zrodziła się także idea muzyki polifonicznej przeznaczonej dla wzbogacenia muzyki liturgicznej. Najstarsze kompozycje wielogłosowe były rozbudowywaniem i ozdabianiem śpiewu chorałowego. Taką praktykę potwierdzają pisma teoretyczne z IX i X w. (m.in. *Musica echiriadis*), w których wielogłosowość (*organum/diaphonia*) określa się jako „ozdobę” (*ornamentum*) monodii łacińskiej⁷⁸. Chorałowy *cantus firmus* przez wieki stanowił podstawę utworów wielogłosowych renesansu (G.P. da Palestrina, O. di Lasso, Mikołaj z Krakowa, Piotr z Grudziądza i in.), baroku (m.in. F. Lilius, B. Pękiel, G.G. Gorczycki) i pozostałych epok muzycznych, aż po czasy współczesne (M. Sawa, H.M. Górecki, K. Penderecki, W. Kilar). Zdaniem S. Dąbka, wybitnego muzykologa, badacza polifonii religijnej w jej aspekcie konfesyjnym, chorał gregoriański jako rozumiane najszerzej *fondamento* (gdy chorał gregoriański użyty w kompozycji jako materiał dźwiękowy ma znaczenie formotwórcze) wielogłosowej muzyki religijnej tworzy wyraźne *continuum* wielowiekowej tradycji, mimo iż osiągała ona różną dynamikę w poszczególnych okresach i różnie była realizowana⁷⁹. Można chyba śmiało za duchowym mistrzem Wschodu z Bengal, Sri Chinmoy’em, dla którego muzyka jest rodzajem światła chcącym wyrazić siebie w boski sposób⁸⁰, to samo powiedzieć o sztuce gregoriańskiej. Nie tylko uobecnia ona *sacrum*, ale stanowi rodzaj muzycznej ikony, szczególnie punkt odniesienia i źródło inspiracji dla wszystkich tworzących muzykę związaną z kultem chrześcijańskim.

Duchowa siła tej muzyki stała się zatem przyczyną sprawczą dla niezliczonych kompozycji religijnych i liturgicznych. Duch gregoriański po dziś dzień ożywia wiele tworzonych melodii sakralnych. Potwierdza to fakt, iż śpiew ten jeszcze „nie umarł”, ale żyje i ciągle stanowi istotny punkt odniesienia przy określaniu wartości liturgicznej nowo tworzonych śpiewów. Obecnie coraz częściej na nowo odkrywany stanowi szansę przywrócenia muzyce liturgicznej i samej celebracji liturgii właściwego *sacrum*. Aby jednak doświadczać duchowej potęgi tego śpiewu i jego związku z tajemnicą Eucharystii, trzeba go systematycznie wprowadzać do liturgii. Ks. I. Pawlak wskazując na pewne sposoby powrotu współczesnych chrześcijan do Eu-

⁷⁷ F. HABERL, *Der gregorianische Choral als Norm der neuen Kirchenmusik*, MusSacr 77 (1957), nr 10, s. 288, cyt. za: WALOSZEK, *Polska pieśń kościelna*, s. 350.

⁷⁸ Z. DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009, s. 10.

⁷⁹ S. DĄBEK, *Chorałowe fundamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej — próba typologii. Na materiale Missa corale (2003) Józefa Świdra i Mszy legnickiej (2000) Stanisława Moryto*, w: TENŻE I IN. (red.), *Monodia et Harmonia Polonica Sacra. Georgio Pikulik cordis donum*, Warszawa 2013, s. 335.

⁸⁰ KALAMARZ, *Muzyka drogą*, s. 170.

charystii i uświadomienia sobie roli, jaką spełnia ona w naszym życiu, podsuwa myśl, aby „zaprosić Chrystusa eucharystycznego do naszych domów, aby On sam przemówił przez Ewangelię, aby był wielbiony przez modlitwy, śpiewy, adorację...”⁸¹. Trawestując tę myśl, można ją odnieść także do chorału gregoriańskiego, tak mocno zrośniętego przecież z Eucharystią, i zaprosić go na nowo do naszych świątyń, by swoim muzycznym pięknem przekazywał treść Słowa i przyczyniał się do wzrostu duchowego wiernych.

Spirituality of Gregorian chant

Summary

Gregorian chant has always been presented in the Church documents as a model of liturgical singing. The centuries old tradition made it the most suitable and fundamental chant of the Roman Catholic Church. Gregorian chant owes its primacy to its sacredness, religiousness and perfection of form. Whenever it appears in the liturgy it arouses the most noble feelings. When we sing Gregorian chant in the liturgy, we can feel the peculiar and unique depth of these melodies and their direct and intentional relation with particular liturgical ceremonies. We can sense the sacredness of the chant even if we do not grasp the meaning of its lyrics and it proves the exceptional spiritual power of the chant. The structure of the chant tunes does not so much aim at evoking particular affections as it serves the prayer, expressing the inner relation of man with God. Thanks to the moderation and simplicity of the tone, Gregorian chant facilitates a genuine prayer concentration while turning our thoughts to God. The spiritual power of this music became the reason for creating innumerable religious and liturgical compositions. Gregorian spirit is still present in many religious melodies composed nowadays. It is the confirmation of the fact that this chant “has not died” yet but it is still alive and serves as a point of reference while determining whether newly created songs are appropriate for the liturgy or not. This chant not only personifies the *sacrum* but it is also a kind of musical icon, an exceptional point of reference, and the source of inspiration for all those who compose music connected with the Christian worship. That is why, twelve centuries after its creation, the Church still regards Gregorian chant as the unrivalled prototype of any liturgical music and up to now it has been a source of inspiration for great composers. However, to discover the real depth of these tunes, it is indispensable to listen carefully and look for the beauty which once was captured by their brilliant composers.

⁸¹ I. PAWLAK, *Wiara w Eucharystię i przez Eucharystię*, LitS 18 (2012), nr 2, s. 338.