

SŁOWO – DŹWIĘK, ARTYZM – PRAGMATYZM, INDYWIDUALNOŚĆ – POWSZECHNOŚĆ: CZYLI KOMPOZYTOR WE MGLE

KILKA MYŚLI O WSPÓŁCZESNEJ MUZYCE LITURGICZNEJ PRZEZNACZONEJ DO WYKONANIA PRZEZ ZGROMADZENIE

Muzyka liturgiczna wykonywana współcześnie w polskich kościołach powstawała w różnych okresach historycznych i prezentuje zróżnicowaną stylistykę: od chorału gregoriańskiego (wykonywanego w ilościach szczątkowych) poprzez pieśni w typie chorału protestanckiego (tworzone od średniowiecza po czasy współczesne) po zaadoptowane śpiewy o proveniencji ludowej, często o charakterze tanecznym.

Esej niniejszy bardziej składa się z pytań, jakie nasuwają się „kompozytorowi we mgle”, niż z gotowych odpowiedzi, recept. Nie wiem, czy w ogóle jest możliwe znalezienie jakichś punktów stykowych między założeniami i koncepcjami kompozytora a możliwościami wykonawczymi zgromadzenia, między językiem muzycznym i stylem prezentowanym przez kompozytora, a przyjęciem i akceptacją (czy choćby tolerancją) ogółu, między zamierzonym artystycznym a rzeczywistością.

Pierwszą poważną przeszkodą, na jaką natrafiałem, był brak odpowiednio skonstruowanych tekstów, które jednocześnie spełniałyby warunki: zgodności z rozumieniem teologicznym, nie były zbyt miałkie z literackiego punktu widzenia, umożliwiałyby nadanie im maksymalnie prostej i czytelnej formy muzycznej – stworzenie przebiegu muzycznego możliwego do względnie szybkiego nauczenia, a także możliwego do poprawnego wykonania przez zgromadzenie liturgiczne.

Zanim spróbuję określić kryteria, jakie powinien spełniać dobrze napisany tekst, wydaje mi się konieczne określenie warunków, jakie powinna spełniać warstwa muzyczna i jak przedstawia się ona w kontekście różnych rodzajów śpiewów (różnych – ze względu na ich morfologię) wykonywanych w polskich kościołach.

Lud gromadzący się na sprawowanej liturgii charakteryzuje się dużą różnorodnością pod wszystkimi względami: możliwościami intelektualnymi, słuchem muzycznym, umiejętnością i chęcią śpiewania, pamięcią, wyrobieniem muzycznym itp. Tworzone śpiewy liturgiczne muszą uwzględniać tu wypadkową tej różnorodności, nie mogą zatem być zbyt wyszukane, zbyt trudne, niezrozumiałe, zbyt długie. Oczywiście nie chodzi o realizację koncertu życzeń, czyli o dawanie tego, co się zazwyczaj podoba – najczęściej jest to po prostu tandeta, w dodatku źle wykonana pod względem technicznym. Takie bowiem podejście zaprzecza istocie liturgii: jeśli jest ona liturgią niebiańską, to wymaga niebiańskiej (w znaczeniu: niezemskiej) oprawy – słowa, sprzętów, gestów, muzyki; jeśli jest liturgią ziemską, to celebrowanie jej nie

ma większego sensu. Tak więc prosto napisany tekst, prosto napisana pieśń nie musi być ukłonem czy schlebaniem nie najlepszym gustom; mimo prostoty może nie być prostacka, mimo zwięzłości może nieść dużo treści. Uwzględnienia wymaga również fakt, że na nauczenie nowej pieśni potrzeba pewnego czasu – w końcu w każdym nabożeństwie uczestniczą nieco inni ludzie, którzy potrzebują uczyć się od nowa, gdy znajdują się w innej grupie.

Ujmując skrótowo cechy, jakie w powyższym kontekście powinna obligatoryjnie spełniać tworzona muzyka, wymienić należy:

- rytmikę opartą o wartość podstawową i wartość długą, stanowiącą podwojenie wartości podstawowej,
- metryczność przebiegów dźwiękowych,
- symetrię, periodyzację przebiegów formalnych,
- ambitus zawierający się mniej więcej w oktawie,
- melodykę opartą na diatonice, z uwzględnieniem minimalnych odchyień (np. dodane dźwięki prowadzące do różnych stopni skali).

Doskonałym wzorcem dla tego rodzaju utworów może być chorał protestancki. Został on stworzony specjalnie do wykonywania w czasie nabożeństw przez całą kongregację. Proste przebiegi melodyczne i nieskomplikowana rytmika umożliwiały wiernym łatwe zapamiętywanie, a dla muzyków kościelnych były dobrym materiałem do opracowywania ich w utworach instrumentalnych (organy), chóralnych lub wokalnie-instrumentalnych. Stworzenie tego rodzaju pieśni wymagało odpowiednio skonstruowanego tekstu. Najczęściej był on inspirowany słowem Bożym, przetworzonym w sposób poetycki, tak by było możliwe nadanie mu pożądanej formy muzycznej. Poetyckie przetworzenie było warunkiem koniecznym, bowiem tekst prozaiczny można umuzyczyć albo jako rodzaj recytatywu – psalmodii, albo jako bardzo rozbudowaną i asymetryczną formę w typie chorału gregoriańskiego. Obydwa te gatunki nigdy nie były przewidziane do wykonania przez wszystkich i do takiego wykonania się nie nadają ze względu na zbyt trudne przebiegi melodyczne, brak symetrii, swobodną, zmienną metrykę.

Jakie zatem warunki powinien spełniać tekst przeznaczony do umuzyczenia w pieśni typu chorałowego?

Wydaje mi się, że najważniejsza jest tu symetria, która dotyczy nie tylko powtarzanych wzorów akcentów (stóp poetyckich), czy ilości sylab w wersach, ale także symetrii podziałów logicznych treści, dokonanych w taki sposób, aby w poszczególnych zwrotkach cezura, zawieszenie czy zamknięcie frazy myślowej występowało w tych samych miejscach. O ile brak rymu nie jest istotną przeszkodą w stworzeniu przejrzystej melodii, łatwej do nauczenia i możliwej do poprawnego wykonania, o tyle brak symetrii w akcentacji, wersyfikacji, podziałach logicznych wymusza bądź wariantowanie melodii, bądź nielogiczne podziały frazy muzycznej czy słownej, bądź akcentację słów, a to w jednoznaczny sposób kojarzy się z humoreską i stylem kabaretowym, lub też wymaga rezygnacji z formy zwrotkowej na rzecz przekomponowanej, sekwencyjnej, itp.

Długość wersetów także nie jest bez znaczenia. W tradycyjnie śpiewanych pieśniach (pochodzących z różnych epok) nie są one zbyt długie, najczęściej zawierają 8–11 sylab. Istotny jest tutaj związek między długością wersetu a jego semantyką: zazwyczaj człon logiczny zamyka się w jednym lub dwóch wersach. Taka skrótość jest z jednej strony dość typowa dla poezji (jednym słowem ująć to, co prozą wyrażone było na całej stronie), z drugiej zaś pozwala śpiewającemu uchwycić sens tego, co śpiewa. Występująca zmienność długości wersów (lub wewnątrz nich) odbywa się w sposób symetryczny (np. *Bądźże pozdrowiona*: 6+5, 6+5, 4+5, 6+5; *Ojciec z niebios*: 8, 7, 8, 7). Pozwala to na stworzenie melodii o budowie symetrycznej, współgrającej ze słowem, z półkadencjami odpowiadającymi przecinkom i kadencjami – kropkom.

Nie będąc się wdawał w analizę językową tekstów, jest to bowiem zadanie bardziej dla filologów; ograniczę się do dygresji, która być może wywołałaby uśmiech na twarzach specjalistów, ale przecież spostrzeżenia te czynione są z kompozytorskiego punktu widzenia. Przykładem rozdźwięku między logiką słowa a wersyfikacją mogą być hymny brewiarzowe. Ośmioletkowe wersy (przynajmniej takie pojawiają się w znanych mi hymnach) są z pozoru bardzo symetryczne, jednak ze względu na oderwanie semantyki od formy przekazu, a także brak rytmicznej stopy poetyckiej, uniemożliwiają zbudowanie prostej chorałowej pieśni.

Istnieje jeszcze jeden problem: wszystkie omówione wcześniej elementy mogą być bez zarzutu i znakomicie ze sobą współgrać, mimo to tekst jest całkiem niemuzyczny. Wydaje mi się, że wchodzi tu w rachubę sama strona sonorystyczna języka – pewne złożenia słowne brzmią dobrze, a pewne nie. Trudno podawać konkretne przykłady; po prostu instynktownie wyczuwam, że jeden tekst brzmi, a drugi – nie. Język polski, mam wrażenie, jest wysoce niemuzyczny i nie chodzi tu wcale o dużą ilość brzmień szeleszczących i świszczących. Być może intonacja, z jaką mamy do czynienia nawet przy teatralnej recytacji, nie jest zbyt melodyczna, zbyt wyrazista, bo dla zrozumiałości przekazu nie jest aż tak konieczna.

Wszystkie poruszone kwestie odnosiły się do jednego typu śpiewu: pieśni o specyfice chorałowej. Celowo pominąłem stosunkowo często spotykane w nowo tworzonych śpiewach formy responsoryjne. Wymagają one włączenia się scholi, kantora lub organisty do realizacji wersetów. Jeżeli założeniem Soboru Watykańskiego II był czynny udział wiernych w sprawowaniu liturgii, to właśnie chorał protestancki najlepiej realizuje tę koncepcję. Przy okazji nasuwa się jeszcze jedna myśl odnośnie do kształtowania słowa: często zdarza się, że ktoś zamierzając zapewne uzyskać zgodność teologiczną, cytuje fragmenty Pisma Świętego, czy np. fragmenty z *Dzienniczka* św. Siostry Faustyny lub z pism Ojców Kościoła, usiłując następnie wtłoczyć je w ramy symetrycznej formy muzycznej. Uparte słowo broni się przed taką procedurą na wszystkie sposoby i efekt jest najczęściej dość niewydarzony – powstaje tzw. „gumowa fraza”, naciągana, rozciągana, ściskana, przepychana w różne strony; tworzą się dziwne układy rytmiczne, dziwna akcentacja, dziwne podziały logiczne treści. A przecież wystarczyłoby tę samą treść wyrazić innymi słowami.

Drugim problemem, z jakim osobiście się borykam podczas komponowania muzyki liturgicznej przeznaczonej do zbiorowego wykonania, jest relacja, którą skrótowo można by ująć tak: świat wewnętrzny kompozytora, jego wiedza, doświadczenie, smak muzyczny a świat zewnętrzny. Relacja ta zawsze *de facto* występowała, odnosząc jednak wrażenie, że mniej więcej do lat dwudziestych XX w. rozdźwięk ten był znacznie mniejszy – to, co kompozytor oferował, znajdowało się bliżej tego, czego oczekiwał odbiorca. Jest to sprawa języka muzycznego, którym się posługiwano, a także względnie czytelnych kryteriów służących wartościowaniu. Istniał także pewien kanon muzyki stosowanej w liturgii – w większym wymiarze obecny był chorał gregoriański, powszechniejsze było odczucie *sacrum* miejsca i tego, co jest stosowne, a co nie. Na pewno duże zasługi miał tutaj ruch cecyliński, czy zainteresowanie i odnowienie chorału gregoriańskiego. Być może ruchy te na terenie Francji i Niemiec nie wydały zbyt wielu wybitnych kompozytorów, ale uświadomiły różnicę między muzyką, jaka posiada odniesienie do liturgii i dla niej została stworzona, a tą, której miejsce jest w operze (wszak II połowa XIX w. to czas wszechobecności opery) lub w kawiarni.

Przystępując do jakichkolwiek prób komponowania, jawi się problem wyboru stylistyki – w czasach współczesnych żadne wzorce nie istnieją, pozostaje zatem tylko szata historyzmu i formuła stylizacji. Z punktu widzenia użyteczności jest to na pewno rozwiązanie dobre i skuteczne: zarówno kompozytor, jak i adresat poruszają się po terenie względnie znanym, nie potrzebują szczegółowych „instrukcji obsługi”, mogą stosować kryteria znane z minionych epok. Dla kompozytorów (dotyczy to też innych gałęzi sztuki), którzy od co najmniej dwóch stuleci uczeni są, iż indywidualność, oryginalność, inne spojrzenie itp. są podstawowymi walorami twórczości, taka twórczość jest mało wartościowa i często traktowana marginalnie. Osobiście uważam, że napisanie dobrego (według kryteriów danej epoki) utworu – np. pieśni w stylu XVI-wiecznego chorału, czy w stylu Schuberta albo Brahmsa lub kantaty w stylu Bacha – może dać sporą satysfakcję, a także pewne odświeżenie tradycyjnego warsztatu kompozytorskiego. Niemniej cały czas pozostajemy we mgle, w epoce bez twarzy; kiedy w dalszym ciągu nic nie zostało ustalone i w dalszym ciągu nie wiemy, jak powinna brzmieć użytkowa muzyka liturgiczna XXI w.

Istnieje jeszcze inna zależność: jest to relacja kompozytor – odbiorca, zależność między tym, czego oczekuje odbiorca, a tym, co korzystając ze swych umiejętności, doświadczeń, wiedzy znajomości tradycji, może oferować kompozytor. Niestety, jest to w polskich realiach bardzo poważny problem. Żyjemy w kraju, gdzie około trzy czwarte populacji jest muzycznie głucha, nie posiada żadnego, bodaj minimalnego wyrobienia czy osłuchania muzycznego i w dodatku ułomność tę traktuje jako cnotę. Nieraz spotkałem się z opinią, że koncerty są organizowane tylko dla muzyków i innych specjalistów, bo nikt normalny na koncerty nie chodzi. Takie podejście przenosi się bezpośrednio na rodzaj muzyki używanej w liturgii: dzieci uczy się piosenek z repertuaru lepszych lub gorszych zespołów. Starsi, pamiętający jeszcze tradycyjne śpiewy z czasów minionych, odchodzą; ci w średnim wieku byli wychowywani na

masowo wprowadzanych w latach siedemdziesiątych piosenkach oazowych, mszach beatowych czy też importowanych, rzewliwych włoskich piosenkach albo przebojach znanych zespołów. W tym kontekście to, czego oczekuje od kompozytora odbiorca (zarówno wierny świecki, jak i duszpasterz), sprowadza się do stworzenia nowej piosenki, takiej „wesolej, żeby można było poklaskać i poruszać się, żeby był chwytliwy refren, żeby zaakompaniować na gitarze mógł ktoś nie umiejący grać, żeby był on w stanie podłożyć dwa akordy w jednej tonacji w miejscach właściwych (choć niekoniecznie, bo przecież nikt, włącznie z grającym, nie będzie wiedział, czy były to miejsca właściwe, czy nie)”. Zapewne przemawia tu przeze mnie spora doza sarkazmu, ale sformułowania te nie są bynajmniej moim czczym wymysłem.

Jaka tedy ma być rola kompozytora? Czy ma on pisać utwory wartościowe (a przynajmniej starać się, by, według jego wiedzy, umiejętności i wyczucia, takimi one były), nie ulegając komercjalizacji, próbując zróżnicować to, co jest nieziemskie, niematerialne, od tego, co sączy się z przestrzeni zewnętrznej: w mediach, sklepach, środkach komunikacji, poczekalniach, przychodniach? Czy ma popłynąć z prądem pragmatyzmu za wszelką cenę? Czy ma zamknąć się w swoim wewnętrznym świecie, nie wpuszczając do środka nikogo, poza mającymi podobne odczucia, czy też zrezygnować z tego, co uważa za właściwe, wartościowe?