

Błażej MATUSIAK OP

MUZYCZNA ŚWIĄTYNIA

Nie tylko ci, którzy codziennie odmawiają liturgię godzin, ale i uczestnicy niedzielnej mszy wielokrotnie modlą się słowami, które zapisano jako ślad czyjegoś bolesnego doświadczenia, a które wypowiada się w oderwaniu od własnych bieżących przeżyć, za to solidarnie z kimś, kto woła „z głębokości”. Psalmi zdają się prowadzić modlących się w miejsca, do których nikt sam by się nie wybrał, tam gdzie człowiek woła ostatkiem sił: „Wybaw mnie, Boże, bo woda mi sięga po szyję”.

Przestrzeń sakralna w muzyce albo sakralizacja przestrzeni przez muzykę: taki temat czy raczej krąg tematów zasugerowała Redakcja. Co tu kryć: temat-rzeka, temat-morze, temat-ocean. Pierwsze skojarzenia, jakie przyszły mi na myśl, to muzyczne przestrzenie kościołów: stalle mnichów, galerie, z których rozbrzmiewała muzyka polichóralna, nawy, którymi szły procesje, ale i mury, które w pewnych świątyniach potrafią przemienić jednogłosowy śpiew w wielogłos. Do tych wątków dołączyły się następne, niepokojąco liczne. Wśród nich dzieje wędrownych melodii, równie pięknych jako pieśni nabożne i świeckie; porywająca epopeja barokowej muzyki misyjnej – przykład zabarwienia sztuki europejskiej indiańskim temperamentem; chorał jako śpiew Kościoła powszechnego, ale i bogaty w lokalne odmiany. W końcu: niezwykle opowieści – o liturgicznym znaczeniu kościelnych labiryntów czy wielkanocnym tańcu z piłką przy śpiewie sekwencji *Victimae paschali laudes*¹.

Dwie rzeczy były pewne: z braku kompetencji oraz z powodu rozległości tematu artykuł nie miał być wykładem; starałem się też uniknąć pokusy nagromadzenia faktów, aby nie powstał jakiś gabinet osobliwości. To, co czytelnik znajdzie poniżej, to po prostu spojrzenie na bliską mojemu sercu muzykę religijną, głównie liturgiczną, od strony zadanego tematu, a więc w związku z przestrzenią, przy czym będzie mowa nie tylko o wnętrzu kościoła, ale i o innych miejscach, które są niejako włączone w krąg sacrum. Zasadniczo zatrzymamy się w kręgu muzyki chrześcijańskiego Zachodu. Z wątków pobocznych pozwoliłem sobie zachować jeden, dotyczący przygód pewnej melodii. Pod

¹ Zainteresowanego czytelnika odsyłam do pasjonującej książki Craiga Wrighta poświęconej muzycznym i symbolicznym znaczeniom i zastosowaniom labiryntu w ciągu dziejów (Zob. C. Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2001). Wspomnianym zwyczajom poświęcony jest rozdział piąty.

koniec, zamiast przedstawić wnioski, podzielę się intuicją, która przysła sama i pozwoliła spojrzeć na muzykę kościelną w świetle najmocniejszym z możliwych. A na sam koniec – niespodzianka. Ale skoro mówimy tu o przestrzeni, to czas opuścić przedsiónek i wejść do świątyni.

MUZYKA ŚWIĄTYNI

Jeszcze zanim ktokolwiek wejdzie do kościoła i zacznie w nim grać czy śpiewać, muzyka już tam jest. I nie mam na myśli obcowania świętych, tego, że w jakiś mistyczny sposób świątynie wypełnia modlitwa tych, którzy w nich oddawali cześć Bogu. Nie chodzi też o dzwony, organy, carillon i co tam jeszcze może znajdować się w kościelnym wnętrzu czy wieży, oczekując na kogoś, kto wydobędzie dźwięk. Chodzi o zupełnie inny rodzaj muzyki. Ale skoro już zadarliśmy głowę, żeby spojrzeć na organy, zobaczmy, co przedstawiają rzeźby na organowym prospekcie. Oto wyobrażenie muzyki niebiańskiej – król Dawid z harfą oraz aniołowie ze skrzypcami, wiolami, cymbałami, fletami, cynkami, trąbkami, puzonami... Również wnętrza barokowych kopuł pełne są muzykujących aniołów. Te figury i malowidła nie sugerują, że po niebie przechadzają się skrzydlaci młodzieńcy (czy dziewczęta) albo pulchne (i również skrzydlate) bobasy będące wirtuozami czy choćby sprawnymi członkami orkiestry. To próba unaocznienia *musica coelestis*, niebiańskiej liturgii, której opisy w Apokalipsie (por. np. Ap 4, 1-5, 16) zapierają dech. Św. Hildegarda, doktor Kościoła i kompozytorka, ukazywała aniołów jako pogrążonych we wpatrywaniu się w Boga, a zarazem nieprzerwanie wychwalających śpiewem wszelkie Jego dzieła. By użyć krótkiego a dobitnego cytatu: „Anioł, będąc pozbawiony ciężaru ziemskiego ciała, jest jasnym i czystym wojownikiem niebieskiej harmonii, trwającym w widzeniu Boga”².

Musica coelestis rozumiana jako anielski śpiew, zasadniczo duchowy i niesłyszalny (choć nie brak świadectw tych, którzy go słyszeli), to późniejszy dodatek do Boecjuszowego trójpodziału muzyki na *mundana*, *humana* i *instrumentalis*³. Najważniejsza w tym podziale jest harmonia świata – *musica mundana*, harmonia *mundi*. Odnajdujemy ją w kościołach, zwłaszcza średniowiecznych, bo przecież właśnie świątynie stanowiły – a i dziś nieraz stanowią – obraz kosmosu. Harmonia *mundi* jest w kościele uobecniona najpierw na sposób symboliczny, niekiedy przechodzący w czytelne wyobrażenia plastycz-

² *Hildegardis Bingensis Scivias*, ks. III, visio 2, rozdz. 19, red. A. Fürkötter, A. Carlevaris, w: *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, Turnholt, Brepols 1978, t. 43 A, s. 365. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – B.M.

³ B o e t h i u s *De institutione musica*, ks. I, rozdz. 2, Wydawnictwo G. Friedlein, Leipzig 1966, s. 187-189.

ne. Rzecz to dobrze znana, więc tylko w skrócie zauważmy, że kościoły bywają odzwierciedleniem świata, ze sklepieniem jak niebo (nieraz z wymalowanymi gwiazdami), z kolumnami niczym drzewa, a nawet z monstrami, które też mają swoje miejsce we wszechświecie. Całe stworzenie, które zgodnie ze słowami Czwartej modlitwy eucharystycznej chwali Boga przez nasze usta, jest świadectwem mądrości Stwórcy, który uczynił wszystko „według miary i liczby, i wagi” (Mdr 11, 20). Kluczowe znaczenie ma tu pojęcie liczby, przenoszące pojęcie harmonii świata ponad nagromadzenie wizerunków tego, co się na świecie znajduje. Można powiedzieć, że bardziej niż w symbolicznym unaocznieniu, harmonia mundi zawarta jest w misternej geometrii kościoła, w proporcjach, słowem w tym wszystkim, co da się sprowadzić do liczby.

Ponoć Pitagoras słyszał harmonię sfer. A czy da się usłyszeć muzykę ukrytą w proporcjach świątyni? Co najmniej w jednym wypadku – tak. Oddajmy głos Philippe’owi Beaussantowi, który tak oto pisze o florenckiej katedrze i jej muzyce: „Gdy w 1436 roku zapragnięto uroczystie obchodzić poświęcenie katedry Santa Maria del Fiore, owej nieprawdopodobnie śmiałej budowli wzniesionej ponad Florencją przez Brunelleschiego, zamówiono motet u najbardziej uczonego twórcy struktur dźwiękowych owego czasu, Guillaume’a Dufaya. Tę muzykę, *Nuper rosarum flores*, śpiewano owego dnia, 25 marca roku 1436, a jeżeli nie jest się we Florencji, wystarczy słuchać jej z zamkniętymi oczyma, aby tam się znaleźć. To bowiem, co słyhać, to nie tylko muzyka skomponowana na uroczystą inaugurację Duomo, to jego bliźniaczka. Uczeni z łatwością wskazują, za pomocą liczb, że w tym dziełku (zaledwie kilka minut...) wszystko detalicznie się zgadza: liczba zwrotek, liczba sylab, liczba wersów, liczba nut, sumy, iloczyny i ilorazy powtarzają, w przestrzeni i czasie, proporcje, masy i siły kopuły oraz kościoła Santa Maria del Fiore”⁴.

Ponoć sprawa jest jeszcze bardziej złożona, a motet Dufaya odzwierciedla nie tyle proporcje florenckiej katedry i jej kopuły, ile raczej strukturę świątyni jerozolimskiej. Pewne jest to, że mamy tu do czynienia z muzyką i architekturą, które mają śmiały zamiar objawiania ukrytego porządku wpisanego we wszechświat.

W dalszej części tekstu skupię się na muzyce słyszalnej, *musica instrumentalis*. Tymczasem zastanówmy się nad *musica humana* w kościele. Przede wszystkim, czym ona jest? Najlepiej wyjaśnia to Boecjusz, wskazując na jej trzy poziomy: „Muzykę ludzką rozpozna [...] każdy, kto zajrzy w głąb siebie. Cóż bowiem łączy duszę – tę bezcielesną chyżość myśli – z ciałem, jak nie pewne dopasowanie i jak gdyby wymieszanie dźwięków niskich i wysokich tworzące swoiste współbrzmienie? Cóż innego łączy ze sobą także części samej duszy, która – według Arystotelesa – składa się z części racjonalnej i nie-

⁴ P. Beaussant, *Passages. De la Renaissance au Baroque*, Fayard, Paryż 2006, s. 42.

racjonalnej? Cóż powoduje takie ułożenie części ciała, że zawiera dopasowane do siebie części?⁵

Dodajmy, że człowiek, stworzony na obraz Boży, nosi w sobie jednocześnie obraz całego świata, podobnie jak świątynia. Mikrokosmosem jest ludzkie ciało, ale i cały człowiek, z duszą i ciałem. W Chrystusie człowiek powraca do jedności z Bogiem, zgodnie ze słowami z Janowej Ewangelii: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie” (J 14, 6). Kościoły są często zbudowane na planie krzyża. To znak Zbawiciela, ale i sylwetka człowieka z rozpostartymi ramionami. Modlący się człowiek jednoczy się tu z Ukrzyżowanym, a w Nim – z ludźmi, którzy z obcych stają się braćmi i siostrami. Świątynia jest więc znakiem harmonii kosmicznej i ludzkiej. Kościół jest miejscem integracji człowieka, miejscem, w którym dysharmonia spowodowana grzechem przemienia się w *musica humana*. To tutaj, w sakramentach, człowiek rodzi się do nowego życia, oczyszcza się i uświęca. To tu ciało i dusza chwala Boga w zgodnej harmonii, w modlitwie duchowo-cieleśnej – klęcząc, stojąc, słuchając, śpiewając...

MUZYKA DOMU BOŻEGO

Pora przejść do muzyki słyszalnej. Nie sposób zacząć inaczej niż od chóralu gregoriańskiego. To muzyka, która nie tylko ogólnie kojarzy się z czymś wzniosłym, uduchowionym, religijnym, ale nieodmiennie przenosi słuchacza do kościelnego wnętrza. Gdy tylko się ją usłyszy, od razu przywołuje w wyobraźni gotyckie sklepienia, woń kadzideł, półmrok, witraże i szeregi modlących się mnichów. Do tego stopnia chorał przywodzi na myśl świątynię, że i piosenki pop mają zyskiwać na wzniosłej tajemniczości, śpiewane smętnie, na modłę niby gregoriańską przez zakapturzone postaci. Że efekt jest groteskowy, to już inna sprawa.

Przez wieki wzbogacany o nowe utwory i poddawany reformom, śpiewany przez liturgiczne schole i koncertowe chóry, przetwarzany przez kompozytorów (amplifikowany, jak mawia Marcel Pérès⁶) i badany przez specjalistów, a w ostatnich dekadach włączony w nurt interpretacji muzyki dawnej, chorał pozostaje przede wszystkim modlitwą liturgiczną, głównie modlitwą mnichów i mniszek. A jest to nade wszystko modlitwa psalmami, tak podczas Mszy Świętej, jak i w liturgii godzin. Patrząc od strony samej muzyki, na przeciwległych biegunach mamy dwie formy: graduał oraz recytację psalmów oficjum. Graduał, śpiew międzylekcyjny, zastąpiony obecnie przez psalm responso-

⁵ B o e t i u s, dz. cyt. ks. I, rozdz. 2, s. 189.

⁶ Z rozmów z Marcelem Pérèsem.

ryjny, to na ogół jeden lub dwa wersety któregoś psalmu. Śpiew z krótkim tekstem, za to kunsztownie zdobiony, czyli melizmatyczny. W ten sposób gradual łączy dwie, zdawałoby się, sprzeczne tendencje: jest medytacyjny (bo skupiony na powolnym wypowiedzeniu krótkiego zdania czy zdań), a zarazem zdobny, co w praktyce oznacza wokalną wirtuozerię. Zapamiętajmy to osobliwe połączenie, do którego jeszcze wrócimy. Chlebem powszednim chorałowej modlitwy, formą występującą tak często, że przewyższa pod tym względem wszystkie inne, jest monotonna recytacja psalmów. Można powiedzieć, że psalmy recytuje się na jednej wysokości (to tak zwany tenor), jedynie zaznaczając prostymi formułami sam początek (initium), połowę wersu (mediante) i jego koniec (finalis, kadencję).

Monotonna – czy raczej wytrwała i nieustępliwa – recytacja całych psalmów oraz medytacja nad pojedynczym wersem odbywa się w przestrzeni nasyconej treścią, a zarazem przenosi modlących się w jeszcze inne wymiary. O jakie to miejsca chodzi, najlepiej nam powiedzą same psalmy i inne biblijne teksty.

Modląc się w swych stalach, mnisi są jak u siebie w domu, czują się jak u siebie w domu Bożym. „Szczęśliwi, którzy mieszkają w domu Twoim, Panie, nieustannie wielbiąc Ciebie”⁷ (Ps 84, 5). Niekiedy chór zakonny schowany jest za nastawą ołtarzową, co przywodzi na myśl opiewane przez św. Pawła życie ukryte z Chrystusem w Bogu (por. Kol 3, 3). Dawniej zresztą ta zwane lektorium także odgradzało chór, choćby w wydłużonych prezbiteriach dominikańskich kościołów. „W namiocie swoim mnie ukryje” (Ps 27, 5) – te słowa przywodzą na myśl tułaczkę narodu wybranego na pustyni. „Wobec aniołów psalm zaśpiewam Bogu” (Ps 138, 1) – oto antycypacja niebiańskiego szczęścia, ale i świadomość bliskości niewidzialnych istot; niewidzialnych, ale ukazywanych nieraz w rzeźbach nad głowami zakonników. Domem Bożym jest każdy kościół. Jednocześnie wieczny dom Boga w niebie to cel pielgrzymowania przez życie, tak jak radosnym celem pielgrzymów była świątynia jerozolimska: „Uradowałem się, gdy mi powiedziano: pójdziemy do domu Pana” (Ps 122, 1).

Co spotyka pielgrzymów u celu ich wędrówki? „Syć się obfitością Twojego domu, poisz ich potokiem Twego szczęścia” (Ps 36, 9). W chrześcijańskiej interpretacji mowa tu o Eucharystii. Dla chrześcijan ołtarz to miejsce dające się opisać na wiele sposobów, niejako mieszczące w sobie wiele miejsc. To centrum świata, jego oś, miejsce, w którym przez ofiarę eucharystyczną uobecnia się ofiara krzyża („Stat Crux, dum volvitur orbis”). Przed Golgotą – Wieczernik, miejsce Ostatniej Wieczerzy, zwanej również wieczną, a zarazem miejsce Zesłania Ducha Świętego. To stół zapowiadający niebiańską ucztę. A kościół

⁷ Cytaty z psalmów za *Liturgią godzin* (Pallottinum, Poznań 1982).

to pałac, w którym dokonują się mistyczne zaślubiny Chrystusa z Kościołem, to komnata godowa, dom Boży i arka płynąca ku zbawieniu, to rajski ogród, przyczółek nieba na ziemi i prześwit, przez który wieczność wchodzi w czas.

Słowa psalmów przenoszą modlącego się nie tylko w górę – do nieba, ku Bogu: „Do Ciebie wnoszę moją duszę, który mieszkasz w niebie” (Ps 25, 1). Ale i w dół, tam gdzie cierpią inni albo my sami: „Między zmarłymi jest moje posłanie, tak jak poległych, którzy leżą w grobach” (Ps 88, 6). Nie tylko ci, którzy codziennie odmawiają liturgię godzin, ale i uczestnicy niedzielnej mszy wielokrotnie modlą się słowami, które zapisano jako ślad czyjś bolesnego doświadczenia, a które wypowiada się w oderwaniu od własnych bieżących przeżyć, za to solidarnie z kimś, kto woła „z głębokości” (Ps 130, 1). Psalmi zdają się prowadzić modlących się w miejsca, do których nikt sam by się nie wybrał, tam gdzie człowiek woła ostatkiem sił: „Wybaw mnie, Boże, bo woda mi sięga po szyję” (Ps 69, 1). Przynajmniej w ten sposób, użyczając warg, gardła, języka, oddechu, rozumu i serca do wypowiedzenia cudzych myśli i uczuć, człowiek łączy się z Chrystusem cierpiącym w braciach.

„Wszystko jest w Psalmach”, jak głosi tytuł uroczej książeczki Anny Kamińskiej⁸. Jest więc i przyroda, obecna zresztą w kościele również na sposób opisany wcześniej, gdy mówiliśmy o harmonia mundi. Psalmi wprowadzają do świątyni także szary świat ludzkiej codzienności, podobnie zresztą jak nieraz czynią to obrazy. Średniowieczne obrazy pasyjne wpisują dramat Męki we współczesne realia, a święci bywają przedstawiani w nader powszednich sytuacjach; na freskach kościoła św. Barbary w czeskiej miejscowości Kutná Hora pracują górnicy. To tak jak w psalmach, gdzie pośród spraw wielkiej wagi jest dość miejsca, żeby wspomnieć o kimś, kto pracuje do późna w nocy (por. Ps 127, 2).

Mnisza modlitwa na wiele sposobów wiąże się z przestrzenią. Stałości miejsca monastycznego żywota odpowiada chór, ziemski znak Bożego domu, miejsce włączania się ludzi w liturgię niebiańską, a zarazem dom mnichów i wspomnienie świątyni jerozolimskiej. Procesje są natomiast obrazem życia jako drogi do nieba, swoistą miniaturą pielgrzymki, a zarazem wspomnieniem wędrówek opisywanych w Biblii. A jest ich tak wiele: droga Abrahama do Ziemi Obiecanej, wyjście Izraela z Egiptu, tułaczka na pustyni, wygnanie do Babilonu, ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu, szlak Jezusowego nauczania, misyjne podróże św. Pawła... Do tych dramatycznych wędrówek dochodzą pielgrzymki – opisywane w psalmach i ta, podczas której Maryja i Józef odnaleźli Jezusa w świątyni, w domu Ojca. W opowieści o dwunastoletnim Jezusie łączą się wątki pielgrzymki i domu. Z procesji narodził się dramat liturgiczny – istny wehikuł przenoszący w czasie i przestrzeni.

⁸ W drodze, Poznań 1990.

Jest taki psalm, który zawiera w sobie trudne do ogarnięcia wymiary przestrzeni i czasu. Psalm 114, znany pod łacińskim incipitem *In exitu Israel de Aegypto*, to najpierw wspomnienie Wyjścia: „Gdy Izrael wychodził z Egiptu” (Ps 114, 1). W obrębie kilku wersetów następuje przedziwny skrót hebrajskiej epopei, istne zawężenie przestrzeni. Jednym tchem wspomina się o Morzu Czerwonym i o rzece Jordan, nie zważając na czterdzieści lat różnicy między ich przekraczaniem: „Cóż ci jest, morze, że uciekasz? Czemu bieg swój odwracasz, Jordanie?” (Ps 114, 3). Zgodnie z żydowską tradycją każde pokolenie ma się uważać za to, które wyszło z Egiptu. W niewoli babilońskiej prorocy zapowiadali nowy Exodus. Również dla chrześcijan znaczenie opowieści o Wyjściu wykracza poza historię, wskazując drogę ku nowej Ziemi Obiecanej, ku wieczności.

Na tym nie koniec: psalm ten od wieków śpiewano na melodię zwaną tonem pielgrzymim (łac. tonus peregrinus). Zdaniem krakowskiego nauczyciela muzyki z pierwszej połowy szesnastego wieku, Jerzego Libana, nazwa ta miała podkreślać, że chodzi o ton rzadko stosowany, inny od pozostałych ośmiu i trudny do zakwalifikowania. Z jednej strony jest on radosny jak pielgrzym zmierzający do celu (i radosny jak Wielkanoc, na którą był przeznaczony), z drugiej – „peregrinus” to także obcy i cudzoziemiec. Tak właśnie Liban ukazuje ten ton w osobliwej scenie dialogu z ośmioma tonami chorałowymi. „Pielgrzym” dopiero na końcu zdobywa zaufanie swoich „braci”, wcześniej przez nich wzgardzony⁹. Ton pielgrzymi, z jego dwoma tenorami (czyli tonami recytatywnymi)¹⁰, faktycznie wydaje się anomalią na gruncie uporządkowanej gregoriańskiej tonalności. Już w traktacie *Commemoratio brevis* z końca dziewiętnastego wieku został określony jako „tonus novissimus” (co jednak nie musi znaczyć „najnowszy”, ale „ostatni”, mianowicie „ostatni z wymienionych”). Okazuje się jednak, że tonus peregrinus daleką odbył pielgrzymkę.

Pozostawiając precyzję specjalistom, ujmując rzecz najostrożniej i powstrzymując się od spekulacji na temat pochodzenia tego tonu, powiedzmy, że melodia ta, przez wielu średniowiecznych teoretyków uważana za późną, jest pokrewna tonowi, na jaki Żydzi z Jemenu od wieków śpiewają właśnie ten psalm. A że jemeńska diaspora wywodzi się z czasów niewoli babilońskiej, można przypuszczać, że mamy tu do czynienia z melodią pamiętającą czasy

⁹ Rozmowę tonów zatytułowaną *De peregrino* w łacińskim oryginale i polskim tłumaczeniu można znaleźć w Jerzego Libana *Pismach o muzyce* (tłum. i oprac. E. Witkowska-Zaremba, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 211-220). Jest to część *Mowy na cześć muzyki (De musicae laudibus oratio)*.

¹⁰ W przeciwieństwie do jednej wysokości recytacji w pozostałych tonach (o czym była mowa), każdą połowę wersetu tonus peregrinus śpiewa się na innej wysokości. Ponadto w niektórych wersjach druga połowa wersetu ma także swoje initium.

Pierwszej Świątyni¹¹. Oto pieśń – świadek wędrówek starego i nowego Izraela! Dodajmy, że na płycie zespołu Boston Camerata można posłuchać Psalmu 114 w wersji, w której brzmi na zmianę śpiew gregoriański i hebrajski, co sprawia wrażenie, jakby w stalach stanęli mnisi i żydowski kantor¹².

KORZENIE I WĘDRÓWKA

Historia, którą teraz opowiem, przyszła do mnie w ostatnim stadium pisania. Z wielu innych przykładów zrezygnowałem. Ten pozostawiam, bo inaczej niż Psalm 114 pokazuje wędrówkę jednej pieśni i pozwala spojrzeć na wzajemny związek muzyki i przestrzeni od jeszcze innej strony.

Zacznijmy od samego początku, od Psalmu 8. Oto starożytna żydowska modlitwa, pełna zachwytu dla Stwórcy i Jego dzieła, tu w przekładzie Jana Kochanowskiego:

Wszechmocny Panie, wiekuisty Boże,
Kto się Twym sprawom wydziwować może?
Kto rozumowi, którym niezmierny
Ten świat stworzony?¹³.

Zgodnie ze słowami tego psalmu chwała Boża nie doznaje żadnego uszczerbku ze strony człowieka ani człowiek nie czuje się poniżony tym, że podlega Bogu. Przeciwnie, psalmista nie może się nadziwić godności człowieka, który w imieniu Boga włada światem:

Takeś go uczcił i przyochędozył,
Żeś go z anioły telko nie położył;
Postawiłeś go panem nad zacnymi
Czyny swoimi¹⁴.

Człowiek, zamieszkujący ziemię i czyniący ją sobie poddaną, śpiewa pieśń. Przez ileż języków przeszły psalmy! Wśród rozmaitych muzycznych opracowań Psalmu 8 jest i melodia z Psalterza Genewskiego. Melodia anonimowa, przekład francuskiego poety, kalwina Clémenta Marota, z roku 1542. Oto więc psalm zadowiony w jasno określonej tradycji, nie do pomylenia z inną.

¹¹ Na temat pochodzenia tonus peregrinus zob. M.O. L u n d b e r g, *Historiographical Problems of the Tonus Peregrinus*, <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad04/PEREGRINE.pdf>.

¹² *The Sacred Bridge*, The Boston Camerata, Joel Cohen, Warner Classics 825646989560, nr 3.

¹³ J. K o c h a n o w s k i, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1989, s. 309n.

¹⁴ Tamże, s. 310.

Wszystko tu świadczy o zakorzenieniu w reformacji: przekład na język narodowy, prosta melodia, podręczny śpiewnik do użycia i w kościele, i w domu. Zauważmy mimochodem, że najstarsze melodie ze śpiewników hugenockich i luterańskich to po części uproszczone śpiewy chorałowe, a po części opatrzone pobożnymi tekstami piosenki popularne, w myśl zasady Lutra głoszącej, że „diabeł nie powinien zachować dla siebie żadnych pięknych melodii”¹⁵. Zatem już tu, na początku naszej opowieści, napotykamy trzy różne przestrzenie, trzy odmienne środowiska: kościół z mnichami czy scholą katedralną, rynek i dom. Powtórzmy jednak, że mimo swej „prehistorii” Psalterz Genewski jest mocno zakotwiczony w jednej tradycji.

A teraz przenieśmy się w inny czas i miejsce. Stambuł, rok 1665. Oto świat skrajnie odmienny od genewskiego kalwinizmu, choć nie brak i wspólnych elementów, wśród nich odrzucenia obrazów w kulcie religijnym. Łącznikiem między tymi światami okazał się Polak, najprawdopodobniej wychowany w kalwińskiej rodzinie, Wojciech Bobowski. Jego życie, od porwania przez krymskich Tatarów aż po karierę na sultańskim dworze, to temat na pasjonującą powieść czy film. W skrócie powiedzmy tylko, że wśród dzieł Bobowskiego, który został muzułmaninem i znany jest jako Ali Ufki oraz Ali Bej, znalazł się turecki przekład Biblii i anglikańskiego katechizmu oraz łaciński opis islamskich zasad wiary, a także Mezmurlar, czyli turecka wersja czterestu psalmów z Psalterza Genewskiego. Na czym polegało opracowanie dokonane przez Bobowskiego? Nasz rodak przetłumaczył teksty na turecki, a oryginalne melodie opatrzył oznaczeniem tureckiego modusu, co sprawia, że wskutek subtelnych zmian wysokości dźwięków (takich jak użycie mikrotonów) muzyka uzyskuje orientalną barwę¹⁶.

Dlaczego z Psalterza Genewskiego wybrałem właśnie Psalm 8? Zaważył przypadek, (jeśli był to przypadek). Gdy po powrocie z festiwalu „Pieśń naszych korzeni” w Jarosławiu byłem pod świeżym wrażeniem wykonania tego psalmu Bobowskiego przez zespół Sarband (Psalm 8 zabrzmiał wówczas jako połączenie wersji pierwotnej, śpiewanej tym razem po polsku, oraz tureckiej), wpadła w moje ręce płyta z niemieckim opracowaniem tegoż psalmu. Ale po kolei. W roku 1573 Saksończyk Ambrosius Lobwasser wydał niemiecką wersję Psalterza Genewskiego. Melodia pozostała ta sama, a tekst jest oczywiście niemiecki. Śpiewnik ten nie tylko zadomowił się wśród niemieckich

¹⁵ Tak słowa Lutra przywołuje, bez odnośnika, Albert Schweitzer w swojej monografii Bacha. Zob. A. S c h w e i t z e r, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 26.

¹⁶ Zespół Sarband wykonuje na koncertach ten właśnie psalm, zderzając obie wymienione dotąd wersje i dodając jedno z wielogłosowych opracowań, o czym można się przekonać, słuchając nagrania udostępnionego przez tych artystów: <http://www.youtube.com/watch?v=feNINHEqq8> albo <http://www.sarband.de/video/SBDortmund/SBDortmund.mov>.

protestantów, ale i wyruszył w daleki świat wraz z osadnikami – w Ameryce Północnej używany jest do dziś przez amiszów i menonitów (w wersji niemieckiej i angielskiej). Atmosferę domowego śpiewania można odnaleźć w wersji Jana Sebastiana Bacha ze śpiewnika Schemellego, w której psalm przemienia się w pieśń wieczorną *Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder* (BWV 447). Muzycznie najciekawsza jest (w każdym razie dla mnie) postać Psalmu 8 opracowana przez Johanna Sommera (ok. 1570-1627) w wersji na głos i koncertujące instrumenty¹⁷. Śpiewak trzy razy wykonuje wolno prostą wersję melodii, bez żadnych ozdób. Przy pierwszym i trzecim przebiegu instrumenty towarzyszą głosowi równie prosto, w homofonicznym opracowaniu. Środkowa strofa zyskała pełną splendoru oprawę dwóch koncertujących cynków budzących skojarzenia z weneckim wczesnym barokiem. Takie koncertowe opracowanie z jednej strony przywodzi na myśl późniejsze postępowanie Bacha z luteranскими pieśniami (czyli chorałami), a z drugiej strony jasno wskazuje na stylistyczny wzór – wenecką muzykę kościelną. A skoro tak jest, to łatwo o zawrót głowy.

Pomyślmy tylko: psalm, czyli żydowska modlitwa przyjęta przez chrześcijan, we francuskiej kalwińskiej postaci został przez sturzonego Polaka przyodziany w orientálną szatę. Natomiast w wersji niemieckiego luteranina pobrzmiwa muzyką katolicką, włoską, rodem z pełnej bizantyjskich śladów Wenecji. Oto przenikanie się tak wielu przestrzeni, że trudno je wyliczyć: protestanckie domy w Szwajcarii, Francji, Niemczech i za oceanem, kościoły dawniej katolickie, później luteranckie, niemieckie wspomnienie weneckiego San Marco, a wreszcie nieznanne nam miejsce gromadzenia się użytkowników tureckiego przekładu psalmów, śpiewających, może potajemnie, gdzieś w Stambule, dawnym mieście Konstantyna, cesarza rzymskiego, twórcy Bizancjum. Każde z tych miejsc zasadniczo różni się od pozostałych, w każdym psalm brzmi swojsko; nie da się pozamieniać wersji, nie wywołując kulturowego szoku, a przecież we wszystkich tych odmiennych postaciach pojawiają się te same słowa (w różnych przekładach) i ta sama melodia. Czy można było pominąć tę historię, pisząc o muzyce i przestrzeni?

NA DWORZE KRÓLA NIEBIOS

W wędrowce po muzyczno-świątynnej czasoprzestrzeni nastąpił czas i miejsce, aby przyjrzeć się religijnej muzyce baroku, godnej uwagi ze względu na

¹⁷ Opracowanie Bacha (ściśle rzecz biorąc, jego autorstwo nie jest pewne) można usłyszeć na płycie wydawnictwa CPO *Schemellis Gesangbuch* (CPO, 999407-2, utwór nr 3 z pierwszej płyty). Z kolei wersję Sommera czytelnik znajdzie na płycie zespołu La Fenice *Jauchzet dem Herren* wydawnictwa Alpha (Alpha, 179, utwór nr 9). W pierwszym z tych nagrań Klaus Mertens subtelnie różnicuje strofy za pomocą ozdób, a w drugim niezrównane są wirtuozowskie kornety.

właściwe jej włączanie elementów wziętych skądinąd w święty krąg. Cały ten rozległy świat musi nam tu z konieczności reprezentować jeden utwór – Nieszpory maryjne (Vespro) Claudia Monteverdiego, pierwsze arcydzieło liturgicznej muzyki nowej epoki. Mogłoby się wydawać, że użycie przymiotnika „liturgiczny” wymaga uzasadnienia wobec często spotykanego rozróżnienia na muzykę (i w ogóle sztukę) sakralną i religijną, przy czym kryteria tego podziału nie zawsze są jasne. Pozostańmy jednak przy fakcie, że dzieła takie jak Nieszpory Monteverdiego były przeznaczone do liturgicznego użytku, zatem to raczej odmówienie im nazwy „muzyka liturgiczna” domaga się uzasadnienia.

Nieszpory Monteverdiego były więc częścią liturgii. By ograniczyć się do samego dźwiękowego jej kształtu, Nieszpory byłyby niepełne bez gregoriańskich antyfon, śpiewanego czytania i słów celebransa. Samo Vespro jest zresztą pełne chorału: gregoriańska melodia występuje w każdym wersecie wszystkich pięciu psalmów oraz Magnificat, kunsztownie wpleciona w wielogłosową fakturę, a hymn *Ave Maris Stella*, w niektórych zwrotkach opracowany na głosy, został wzbogacony towarzyszeniem instrumentów oraz przedzielony instrumentalnym ritornelem (refrenem), zyskał też wyrazisty rytm. Ten rodzaj obecności chorału, to znaczy poddanie gregoriańskich melodii różnym zabiegom kompozytorskim, ma długą historię i nasuwa skojarzenie z architekturą. Nie od rzeczy będzie więc poświęcić teraz parę słów owemu ukrytemu trwaniu śpiewu gregoriańskiego, zwłaszcza że na zasadzie analogii historia muzyki przeplata się tu z dziejami wewnątrz kościelnych.

Architektoniczno-muzyczna analogia, o której mowa, przychodzi mi na myśl niemal zawsze, kiedy spoglądam na okna kościoła, przy którym teraz mieszkam – praskiej świątyni pod wezwaniem św. Idziego. Widziane od wewnątrz, doskonale wpisują się w barokowy charakter świątyni. Wnęki okienne mieszczą w sobie dwa zaokrąglone u góry prostokąty i owal nad nimi, wśród barokowych ozdób. Dopiero widok z zewnątrz ujawnia, że wynika to z barokowego podziału gotyckich ostrołuków. To gotyk barokizowany, ukryty czy może przyswojony. A w muzyce? Podobnie. Oto tylko dwa z wielu sposobów wykorzystania chorału w muzyce późniejszej. Najstarszym z nich jest organa z kręgu paryskiej katedry Notre Dame. Melodia chorałowa spowalnia tu swój bieg niemal do bezruchu, a na tym fundamencie jeden, dwa lub trzy głosy wyśpiewują melizmaty. Z kolei w technice alternatim wersety uroczystych śpiewów są na przemian śpiewane na melodię chorałową oraz w opracowaniu polifonicznym czy też w instrumentalnej wersji, najczęściej organowej¹⁸. Chorał więc trwa, nieraz głęboko ukryty i przekształcony nie do poznania.

¹⁸ Tak opracowywano mszalne części stałe (czyli ordinarium) oraz nieszporne hymny, psalmy i kantyk Magnificat.

Jest zatem w Nieszporach obecny chorał, ale są i nowe elementy, które zdają się zmieniać wewnątrz świątyni w inną, zgoła paradoksalną przestrzeń. Przede wszystkim, mimo że każdy werset psalmów zawiera gregoriański ton recytacyjny, to jakże inaczej te psalmy brzmią. W miejsce niezmiennej recytacji jednostajnej formuły – ciągły ruch i zmienność nastrojów. Zamiast śpiewu jednogłosowego – wielogłos i instrumenty. Muzyka dostojna, archaiczna i niezmienna staje się częścią ekscytująco nowego świata dźwięków. Różnie się określa ten nowy świat: dźwiękowe malarstwo, retoryka muzyczna, efekty dramatyczne, mowa dźwięków... Na przykładach z opracowania Psalmu 113 *Laudate pueri* zobaczmy, w czym rzecz.

Oto sekwencja wydarzeń, zapisana w tekście i odmalowana muzyką: najpierw Bóg „podnosi z prochu nędzarza i dźwiga z gnoju ubogiego” (Ps 113, 7), a trzykrotne „suscitans” pośpiesznie wznosi się w górę, przy czym sylaba „sci” wymawiana z włoską jak gdyby szeleści poszumem skrzydeł. Ożywienie ustępuje zwolnieniu tempa na słowach „ut collocet eum cum principibus” (Ps 113, 8). Tenor, śpiewając na melodię gregoriańską, zdaje się niczym herold oznajmiać szczęśliwą odmianę losu człowieka ubogiego: „by go posadzić wśród książąt”, a pozostałe głosy ilustrują spokojne, powolne opadanie. Oto dotychczasowy nędzarz, szybką interwencją z wysoka podniesiony z niedoli, uroczyście i dostojnie zajmuje należne miejsce. Z kolei ostatni werset, mówiący o radości z potomstwa kobiety dotąd niepłodnej (por. Ps 113, 9), został zobrazowany tanecznym rytmem.

W opracowaniach Monteverdiego ważne jest nie tyle zilustrowanie tekstu psalmów, ile raczej ujawnienie ukrytej w nich energii. Nie brak w jego kompozycjach tak zwanych madrygalizmów, w rodzaju opisanych przed chwilą przykładów oddania linią melodii ruchu, o którym mowa w tekście utworu. Tego typu efekty nie sprawiają jednak wrażenia naiwnych obrazków, ale służą przekazaniu całej obrazowej i emocjonalnej siły wyśpiewywanych słów.

Widzimy tu, w załączku, pomysły zaczerpnięte z muzyki świeckiej, które z biegiem dziesięcioleci zyskują autonomię. Opracowanie nieszpornego psalmu albo mszalnego Gloria lub Credo będzie u Vivaldiego czy Bacha podzielone już nie na odcinki o zmiennym nastroju, ale na osobne części, zmieniające psalm czy Wierzę w rodzaj kantaty złożonej z arii i chórów. Zamiast krótkiego motywu tanecznego postać tańca przybierze cała aria czy chór, na przykład w *Et resurrexit* z *Mszy h-moll* Bacha. Powiększy się orkiestra, ustali repertuar środków muzycznej retoryki oraz symboliczne znaczenie instrumentów. Na nowy sposób powróci motyw, o którym była już mowa przy okazji psalmów: dobór instrumentów, podobnie jak słowa psalterza i obrazy, pozwoli na uobecnienie w świątyni świata przyrody i ludzkich spraw. Stosownie do śpiewanych tekstów zabrzmiały myśliwskie rogi, pasterskie flety, ale i odmalowany muzyką szum fal, gromy, tętent koni, bitewna wrzawa i tykanie zegara.

Wspominałem już o tym, jak muzyka uwydatnia dynamizm uczuć i wydażeń, o których mowa w psalmach. Do tego dochodzi operowanie przestrzenią. Kilkakrotnie w Nieszporach Monteverdiego pojawia się efekt echa, kiedy to jednemu głosowi (tenorowi, skrzypcom czy kornetowi) odpowiada drugi, z oddali. W jednym przypadku efekt muzyczny łączy się z poetyckim. W motecie *Audi coelum* odpowiedzi echa (rymy typu „gaudio”–„audio”, „solamen”–„amen”) są rzeczywiście odpowiedziami na pytania zadawane przez pierwszego śpiewaka. W dwóch psalmach kompozytor podzielił chór na dwie części. Dzięki temu powstaje wrażenie większej przestrzeni, a dwa chóry prowadzą ze sobą ożywiony dialog. Posłuchajmy przy okazji, jak polichóralna muzyka kościelna brzmiała w Rzymie, w roku 1639, a więc po dwudziestu dziewięciu latach od powstania Vespro. Oto słowa francuskiego muzyka André Maugars’a: „Opiszę najslawniejszy i najwspanialszy koncert, jaki usłyszałem w Rzymie w wigilię i w dzień świętego Dominika w kościele [Santa Maria] sopra Minerva. Kościół ten jest dość długi i rozległy; jest w nim dwoje wielkich organów, zbudowanych po dwóch stronach głównego ołtarza. Tam umieszczono dwa chóry muzyczne. Wzdłuż nawy było osiem innych chórów, cztery z jednej, cztery z drugiej strony, ustawione na wzniesionych podestach, wysokich na osiem do dziewięciu stóp [...]. Kontrapunkt utworu był ozdobny, pełen pięknych chórów i przyjemnych ustępów solowych. To sopran pierwszego chóru wykonywał solo, a sopran trzeciego, czwartego i dziesiątego chóru odpowiadały. To śpiewały razem dwa, trzy, cztery i pięć głosów z różnych chórów, a kiedy indziej głosy wszystkich chórów śpiewały po kolei, współzawodnicząc ze sobą. To znowu dwa chóry przeciwstawiały się sobie, po czym odpowiadały dwa inne. To znowu śpiewały trzy, cztery i pięć chórów razem, a potem jeden, dwa, trzy, cztery i pięć głosów solowych, zaś przy *Gloria Patri* wszystkie dziesięć chórów łączyło się razem. Muszę się Panu przyznać, że nigdy nie byłem tak zachwycony”¹⁹.

Podobny zachwyt towarzyszy mi zawsze, gdy słucham motetu *In ecclesiis* Giovanniego Gabriele’go. Temu mistrzowi wystarczyły trzy chóry, aby przenieść słuchacza w rozległą przestrzeń i oszołomić potęgą brzmienia. Wspaniale łączy się tutaj muzyka ze słowami, bowiem tekst zaczerpnięty z psalterza zachęca do wychwalania Boga w kościołach („in ecclesiis”, co można także oddać jako „na zgromadzeniach”), ale i na każdym miejscu Jego panowania.

Rozległa przestrzeń przywołująca na myśl bezkres nieba – to doskonale odpowiada muzyce kościelnej. Ale już efekt echa czy motywy taneczne mogłyby się wydawać nie na miejscu. Nie na miejscu, bo przeniesione z innych

¹⁹ Cyt. za: Z.M. Szwejkowski, *Technika polichóralna, jej typy i przemiany w XVII wieku*, w: *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, red. Z.M. Szwejkowski, Musica Iagellonica, Kraków 2000, t. 2, s. 42. Zob. A. Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie* [Paris 1639].

miejsc – z dworu i teatru. Zatrzymajmy się chwilę nad tą kwestią, zgodnie z zapowiedzią odnosząc ją nie tylko do Monteverdiego, ale i do późniejszych twórców. Wszak wiadomo, że współcześni Bacha zarzucali mu wprowadzenie do Pasji elementów rodem z opery. Nie da się zaprzeczyć, że podobne zarzuty pod adresem innych twórców bywały trafne. W dokumentach kościelnych znajdujemy zwięzłe stwierdzenie: „Nie wszystko, co znajduje się poza świątynią (profanum), jest jednakowo zdadne do tego, by przekroczyć jej próg”²⁰.

Mówiąc najkrócej, efekty teatralne u Monteverdiego (i innych mistrzów muzyki kościelnej) nie zmieniają świątyni w scenę, ale pozwalają podążać za słowami psalmów – tam, dokąd one prowadzą. Emocjonalność tej muzyki również nie wywodzi się skądinąd, jak właśnie ze śpiewanego tekstu. Muzyka ta jest zmysłowa – zwłaszcza w motetach do słów zaczerpniętych z Pieśni nad Pieśniami – w sposób, który nie jest jakąś degradacją duchowości. To same słowa Oblubieńca i Oblubienicy brzmią tu z całą mocą. Natomiast to, co w muzyce Monteverdiego czy Bacha pochodzi z dworu – a wiadomo, że Jan Sebastian wielokrotnie przerabiał świeckie kantaty na użytek kościelny – jest doskonałą ilustracją sygnatury SDG. Tymi trzema literami, oznaczającymi „Soli Deo Gloria” – „Jedynie Bogu [należy się] chwała”, Bach wieńczył rękopisy swych dzieł religijnych. Trąbki i kotły w kantatach Bacha pełnią tę samą rolę, co bogaty wystrój świątyni: są oddaniem Bogu tego, co najwspanialsze, a zarazem sposobem, by ukazać człowiekowi splendor Bożej chwały. A że splendor miał paść i na panującego, to już inna sprawa. Zresztą i nagrobki wielkich tego świata nieraz zdają się bardziej głosić ich sławę, niż przypominać o modlitwie za ich dusze.

I wreszcie to, co sprawia, że Vespro brzmi wciąż tak świeżo: wpisana w dzieło wirtuozeria, najwyraźniej dochodząca do głosu w partiach tenorów i cynków. Wobec takiej muzyki przypominają się skrupuły św. Augustyna, który wyrzucał sobie, że zachwyty nad śpiewem kantorów przeszkadza mu w skupieniu na istocie przekazywanych słów. Głębokie, wręcz mistyczne znaczenie melizmatycznego śpiewu to temat na osobny artykuł. Trzeba by tam napisać o złotej nici łączącej odległe tradycje wyrafinowanego solowego śpiewu. W centrum rozważań musiałaby się znaleźć scena z *Orfeusza* Monteverdiego, kiedy tytułowy bohater daje dowód swego talentu. Można by przy tej okazji wychwalać zdobny śpiew solowy jako najwznioślejszy wyraz sztuki wokalne, łączący kunszt (panowanie nad oddechem, prowadzenie frazy, znajomość i wysmakowany dobór ozdobników) z ekspresją (emocjami śpiewaka i słuchaczy). Nam niech tu wystarczą dwa argumenty. Najpierw wspomnienie o graduale – formie, która przez wyrafinowanie prowadzi do medytacji. A odpowiedzią na zarzut, że wirtuozeria każe zachwycać się artryzmem wykonawcy

²⁰ Jan Paweł II, List „*Mosso dal vivo desiderio*” ogłoszony w setną rocznicę motu proprio „*Tra le sollecitudini*” o muzyce sakralnej, nr 4, tłum. P. Mikulska, „Ethos”, 19(2006) nr 1-2(73-74), s. 17.

albo czystym pięknem, oderwanym od duchowej treści, niech będzie myśl, że istotnie budzi ona podziw dla czystego piękna, oderwanego od treści, bo wznoszącego się w niepowstrzymanym locie ku niebiosom.

Kluczowym słowem jest tu ekstaza – uniesienie. Nieprzypadkowo najbardziej efektowne, a dla wokalistów najtrudniejsze momenty Nieszporów są zarazem chwilami najbardziej wzniosłymi: motet *Duo seraphim* z wizją musica coelestis oraz doksologia w Magnificat. Motetem *Duo seraphim* Monteverdi przynosi słuchaczy do nieba, nawiązując do Izajaszowej wizji musica coelestis (por. Iz 6, 1-3). W ujęciu Monteverdiego „Święty, Święty, Święty” to śpiew płomienny, wszak wyśpiewują go serafiny – płomienne duchy. Dołączony do słów Izajasza tekst odnoszący trzykrotne „Sanctus” do Trójcy Świętej to kolejny przykład dźwiękowej ilustracji czy raczej muzycznej symboliki. Oto trzy głosy zbiegają się w unisonie zgodnie z przebiegiem słów: „A Ci Trzej są Jedno”. Żywe emocje zostają uspokojone, wirtuozowskie partie znajdują swoje spełnienie w jednym dźwięku, jak gdyby wróciły do źródła. I tu chodzi o coś więcej niż o efekt dźwiękowy. Wyrafinowany kunszt cudownie łączy się tu z głęboką myślą o Bogu jako niewyczerpanym źródle życia, z którego pochodzi cały zróżnicowany świat rzeczy widzialnych i niewidzialnych i do którego wszystko powraca. Ponad światem ludzi i aniołów, ponad słowami i emocjami, Monteverdi przynosi słuchacza na moment do wieczności.

Naszą wędrówkę po kościele w poszukiwaniu muzyki wypełniającej świętą przestrzeń rozpoczęliśmy od spojrzenia na plastyczne wyobrażenie anielskiego koncertu. Popatrzmy teraz, jak połączenie muzyki z architekturą pozwalało unieść się aż do niebios. Oto opis miejsca, z którego rozbrzmiewała muzyka kościelna w pałacowym kościele w Weimarze: „W płaskim sklepieniu (na wysokości około 20 metrów od poziomu posadzki) pozostawiono szeroki prostokątny otwór – o rozmiarach około 4 metrów na 3 metry i otoczony balustradą – otwierający widok na galerię muzyczną, obszerne pomieszczenie nazywane «Capelle». Balustrada, jak zwykle w przypadku galerii muzycznych, musiała być zaprojektowana w ten sposób, by stanowić jednocześnie długi pulpit na nuty, tak, że można było rozmieścić śpiewaków i instrumentalistów – w zależności od wielkości zespołu – wzdłuż dwóch, trzech lub czterech boków otworu. Malowana kopuła wznosząca się w najwyższym punkcie na około cztery i pół metra nad poziomem galerii przedstawiała otwarte niebiosy i chmury z postaciami aniołów i puttami. [...] Muzyka dobiegająca z Capelle ponad sklepieniem, w olśniewającej akustyce wzmocnionej efektem «komory pogłosowej», musiała wiernym wydawać się dźwiękami płynącymi z nieba – na kształt dawnych obrazów przedstawiających koncerty aniołów”²¹.

²¹ Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Lokomobila, Warszawa 2011, ss. 162n.

MUZYKA NA PLANIE KRZYŻA

Tyle już razy pisano o paradoksalnym charakterze muzyki, jej duchowo-materialnej naturze. Jak dosadnie wyraża się szekspirowski Benedick: „Niebiańska melodia! Nic dziwnego, że Claudio ma tak wniebowziętą minę! Czy to nie dziwne, że baranie kiszki potrafią wyciągnąć człowiekowi duszę z ciała?”²². Harmonia muzyki słyszalnej jest więc harmonią przeciwieństw. Muzyka, sama w sobie niosąca kontrast (i połączenie) ducha z materią, porywa się na inny, śmiały paradoks: choć sama trwa i ginie w czasie, próbuje przekazać przecucie wieczności. I żeby działa się to na jeden sposób! O nieskończoności czasu i przestrzeni mówi organum paryskiej Notre Dame, ze spowolnionym do ostateczności ruchem (czy raczej bezruchem) melodii chorałowej i wciąż nowymi melizmatami na jej tle. Wszak wieczność to nie stagnacja, tylko pełnia życia. W jeszcze inny sposób – choć dziwnie pokrewny sztuce organum – o wieczności opowiadają wariacje ostinatowe: passacaglie, ciaccony i inne. Na tle stałej formuły basowej czy harmonicznnej rozgrywa się dramat, a to, co niezmiennie i ustalone raz na zawsze, okazuje się bogate we wciąż nowe możliwości. Najbardziej udane wariacje tego typu łączą przeciwieństwa zdawałoby się nie do pogodzenia: zamykają się w logicznej całości, a przy tym zdają się nieskończenie otwarte.

W podobnym napięciu przeciwieństw pozostają słowa psalmów, o których tyle się tu mówiło. Najkrócej rzecz ujmując: głos z głębokości otchłani sięga nieba, a wyznanie win sąsiaduje z nadzieją zbawienia. Muzyczne opracowania psalmów (i innych tekstów liturgicznych) albo podają słowa bez próby przekazywania zawartych w nich uczuć i obrazów, albo dają się poprowadzić tekstowi. W pierwszym przypadku sprawa nie jest taka prosta, jakby się mogło wydawać. Gdybyśmy, trzymając się metafory związanej z przestrzenią, zapytali, skąd dociera do nas głos obiektywnej recytacji, odpowiedź byłaby dwojaka. To głos z domu Bożego, z ziemskiej świątyni, ale i z wieczności. To dlatego jest taki spokojny i obiektywny, to dlatego miarowy bieg niezmiennej frazy nie daje się zakłócić żadnemu wzburzeniu uczuć. Tak odbieramy chorał, zwłaszcza chorałową recytację, oraz średniowieczną i renesansową polifonię (choć każdy z tych repertuarów bywa śpiewany w sposób pełen emocji). Recytacja psalmów bywa jednak czymś zgoła innym – mozolnym, nużącym, nader ziemskim trudem, potwierdzeniem słów Księgi Koheleta o tym, że nic nowego pod słońcem, a ludzki żywot to znój (por. Koh 1, 3.9).

A co się dzieje, kiedy muzyka podąża za słowem? Wiadomo – tak jak to słowo, zstępuje do otchłani bądź sięga nieba. Muzyka ma udział w mocy

²² W. S h a k e s p e a r e, *Wiele hałasu o nic*, akt 2, scena 3, w: tenże, *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków 2012, s. 867.

słowa, razem z nim próbuje patrzeć na zmienny ludzki świat bądź od strony wieczności, bądź zanurzając się w nim, wiernie go odbijając. Muzyka stara się także uczestniczyć w tym, co jest posłannictwem liturgii: chce być przedstonkiem nieba. W tym celu, podobnie jak cała oprawa liturgii, sięga ona po dostępne środki, po rzeczy tego świata. Jedne z nich są spod znaku splendoru, mogącego kojarzyć się z ziemską chwałą, inne – spod znaku uniesienia. I w liturgii, i w muzyce dla niej przeznaczonej, wciąż krzyżują się sprawy powszednie z wiecznymi, wędrowanie z domem, ogołocenie z pełnią, błaganie z wychwalaniem, a otchłań z niebem. Niektóre opracowania Pasji (na przykład Jana Sebastiana Bacha) czy Lamentacji (na przykład Emilia de Cavalieriego) kipią od uczuć, inne (jak *Pasja według św. Jana* Arvo Pärta) przemawiają bolesnym ogołoceniem, jeszcze inne (na przykład Giovanniego da Palestriny) są łagodne, jak gdyby chciały otrzeć łzy. Kantaty Bacha pełne są najgłębszego smutku i niepokornionej radości.

Jednym słowem: muzyka kościelna, tak jak i same kościoły – czy są zbudowane na planie krzyża, czy nie – głosi słowo krzyża (por. 1 Kor 1, 18), tę centralną tajemnicę, misterium paschalne – i śmierci, i zmartwychwstania – z którego jak z centrum rozchodzą się inne prawdy wiary: stworzenie, upadek, Wcielenie, powtórne przyjście Pana i przysła chwała. O tym, jak rozumieć ten krzyż cierpienia i chwały, narzędzie Męki i znak Zmartwychwstania, mówią te oto sławne słowa: „To drzewo rozprzestrzenia się tak szeroko, jak niebios, z ziemi wystrzela ku niebu. Ta nieśmiertelna roślina jest zasadzona pośrodku, między niebem i ziemią. Jest mocną podporą dla świata, więzią łączącą wszystko. Podtrzymuje ziemię zamieszkałą przez ludzi, kosmos cały spaja, zawiera w sobie całe bogactwo ludzkiej natury. Przybity niewidzialnymi gwoździami Ducha, by nie odchylić się od boskiej miary, wierzchołkiem głowy dotyka niebios, utwierdza ziemię swoimi stopy, a pośrodku świat cały ogarnia ogromnymi rękoma”²³.

Muzyczna świątynia jest zbudowana na planie krzyża, powołana, by głosić – tak jak w hymnie z Listu do Filipian – i uniżenie, i chwałę Boga-Człowieka (por. Flp 2, 5-11). Da się powiedzieć o niej to, co o Wielkanocy mówi Exsultet: łączy się w niej niebo z ziemią, sprawy Boskie ze sprawami ludzkimi.

MUZYKA NIE Z TEGO ŚWIATA

Na koniec przywołajmy ostatnie frazy jednego z arcydzieł muzyki świeckiej. To – poniekąd odwrotny do tego, o czym była mowa przy okazji dworskich

²³ P s e u d o - C h r y z o s t o m, *Drzewo kosmiczne*, w: H. de Lubac, *Katolicyzm. Społeczne aspekty dogmatu*, tłum. M. Stokowska, Znak, Kraków 1988, s. 320.

i teatralnych elementów w muzyce religijnej – przykład utworu świeckiego zawierającego w sobie przesłanie chrześcijańskie.

Oto *Combattimento* – sławny, pionierski madrygał Monteverdiego, odmalowana muzyką scena z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Do śmiertelnego pojedynku stają chrześcijański rycerz Tankred i saraceńska wojowniczką Klorynda. Tak ten dramatyczny madrygał opisuje Krzysztof Lipka: „W dziele tym wszystko jest dwoiste i dwuznaczne. Spotyka się dwoje bohaterów, którzy żywią dla siebie wzajem sprzeczne uczucia, miłość i nienawiść; węzeł zostanie bezlitośnie rozcięty przez los: tajemnica odnajdzie wyznanie, a przebranie skończy się odkryciem. Wszystko jednak zbyt późno: ten, kto zwycięży – przegra, zabijając własne uczucie. Umierająca otrzyma chrzest z rąk własnego zabójcy i znajdzie ukojenie dopiero w chwili agonii”²⁴.

Najgłębiej wzruszają ostatnie słowa Kloryndy, śpiewane na prostą wznoszącą się melodię. Muzyka kipiąca od emocji, słynna z zastosowania tak zwanego *stile concitato*, który miał służyć zarówno plastycznemu pokazaniu żywej akcji, jak i odzwierciedleniu emocji, nagle niemal zamiera. „Otwiera się niebo” – Klorynda zdaje się oznajmiać to już stamtąd, prosto z otwartego nieba. Druga część zdania, „Odchodzę w pokój”, to niemal formuła liturgiczna. Monteverdi, który potrafił jak nikt inny oddać potęgę śpiewu w sławnym *Possente spirto*, kiedy to Orfeusz stara się oczarować Charona swym kunsztem, tutaj decyduje się na skrajną prostotę, wręcz ubóstwo. I taka właśnie muzyka, najuboższa – bo sprowadzona do kilku dźwięków – okazuje się niesłychanie bogata, muzycznie wyrafinowana i niosąca wiele treści. Ostatnie, bolesne tchnienie jest tu zarazem głosem z nieba: cierpienie łączy się z ukojeniem, śmierć z życiem, dramat z czystym pięknem. Oto muzyka nie z tego świata, niebiańska i ludzka zarazem, świecka i chrześcijańska.

I tak oto w świeckim madrygale doskonale wyraża się sens muzyki kościelnej, tej, o której powiedziałem, że głosi słowo krzyża. Przypomina się pozdrowienie sióstr franciszkanek z Lasek: „Przez krzyż” – „Do nieba”.

²⁴ K. L i p k a, *Walka Tankreda z Kloryndą*, w: tenże, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury – od Abélarda do Rilkego*, Nowy Świat, Warszawa 2005, s. 62. Inne inspirujące odczytanie madrygału Monteverdiego: por. B e a u s s a n t, dz. cyt., s. 113-164.