

Duchowy świat motetu*

Paweł Milcarek

* Tekst powstał dzięki inspiracji dr Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej (por. teŹe: *Msza z Tournai. Rewolucja estetyczna*, christianitas.org, 09.06.2015).

¹ Por. E. Voegelin, *Lud BoŹy*, tłum. M. Umińska, Kraków 1994, s. 28-29.

Badania patogenezы postchrześcijaństwa w sposób naturalny zmierzają do analizы momentów historycznej dezintegracji chrześcijaństwa. Jeden z najwybitniejszych diagnostów tej ostatniej, Eric Voegelin, wskazywał na czas wydzielony schematycznie przez lata 1300 i 1500 jako na okres, w którym w dziejach zachodniego chrześcijaństwa po raz pierwszy i z dalekosięznymi skutkami ujawniła się patologiczna niezdolność do absorpcji ruchów przez instytucję, czyli zanik chłonnności, dzięki której wcześniej Kościół wielokrotnie przekształcał kryzysy w reformy¹. Być może schemat podziału na ruchy i instytucję jest zbyt wąty i nie dość subtelny jak na potrzeby prześledzenia wielowątkowej awantury duchowej postchrześcijaństwa – jednak przeświadczenie, że to XIV i XV wiek są czasem istotnej dezintegracji, wydaje się głęboko słuszne. Co wcale nie znaczy – jak zdaje się sugerować wielki Voegelin – że jest to zasadniczo czas eksplozji chaosu, którego nie daje się okiełznać porządkowi. Do tej czysto negatywnej diagnozy należałoby zapewne dodać, że chaos to może w tym wypadku uboczny skutek niebywałego rozwoju, który w szczycie „złotego wieku scholastyki” wytwarzał nowe struktury porządku. I rzeczywiście w pewnym momencie ów uboczny skutek zaczyna górować nad skutkiem ustrukturyzowanym. Trzeba by jeszcze zapytać: czy chaos rzeczywiście pozostaje poza instytucją – czy może raczej ona sama zostaje zajęta przez system chaosu?

Zostawmy teraz pytania domagające się wielkich konkluzji. Rozpoczynamy wgląd w materię historii duchowej w epokach, w których spodziewamy się wyraźnej intensyfikacji i strukturalizacji postchrześcijaństwa.

Naszym pierwszym zadaniem jest odnalezienie się w topografii duchowej owych niegdysiejszych „czasów nowych”. Francuski

historyk Michel Mollat rozpoczyna swój wgląd w „średniowieczne początki Francji nowożytnej” od interesującej uwagi: „Koniec wieków średnich był okresem polifonii. Kontrapunkt pozwalał zapisywać jednocześnie wiele linii melodycznych. W tych niespokojnych stuleciach – XIV i XV – wszystko przebiega tak, jak gdyby ludzie stale grali w dwóch rejestrach. Konwulsje wstrząsają systemami społecznymi i ekonomicznymi; rewolucje i wojny podkopują byt królestw; przeciwstawne prądy umysłowe unicestwiają próby syntezy, jakie podejmował wiek XIII; występki i cnota sąsiadują z sobą; Macabré prowadzi taniec śmierci, ale Panna Maria uśmiecha się dobrotliwie w paryskiej katedrze Notre-Dame; śmiertelna czkawka zakłóca wszelkie rytmy. Kontrasty zachodzą wszędzie, we wszystkim i we wszystkich”².

Mollat (zm. 1996) był wybitnym mediewistą, chlubą Sorbony i École Pratique des Hautes Études, od roku 1978 członkiem colbertowskiej Akademii Inskrypcji i Literatury Pięknej, znawcą historii morskiej i dziejów ubóstwa w średniowieczu. Zdania zacytowane wyżej pokazują natomiast, że ten doskonale wykształcony nantejczyk miał również świetny, można rzec: transdyscyplinarny, „słuch” w rozpoznawaniu „melodii życia” określającej epokę przełomu. Jego metafora „gry w dwóch rejestrach” i „czkawki” naznaczającej to dziwne nowe życie (metafora być może ciekawsza niż słynna metafora „jesieni średniowiecza”) zmierza do odważnego uogólnienia – ale równocześnie nie odchodzi daleko od tej rzeczywistości, na której została zbudowana. To, w jaki sposób i w jakim celu profesor Mollat dotknął na moment swoim wskaźnikiem rzeczywistość muzyczną dojrzałego średniowiecza, ośmiela, żeby potraktować ją już nie jako grunt dla metafory w erudycyjnym wykładzie ze świata pięknych konwersacji, lecz jako miejsce wglądu w przemiany ducha dotyczące całego życia. Uwaga poświęcona teraz detalom owego „rozwarstwowionego” śpiewu nie będzie w żadnym razie stracona, jeśli chcemy dobrze ugruntować dalsze poszukiwania dotyczące rozwarstwiania cywilizacji późnego średniowiecza – i znaczenia tego dla kwestii postchrześcijaństwa.

Mollat wspomina ogólnie o polifonii – lecz niewątpliwie chodzi mu najbardziej o jej zaawansowane i rzeczywiście przełomowe formy z okresu po roku 1300. Wystarczy zajrzeć do słynnego *Kodeksu z Montpellier*, jednego z podstawowych źródeł dziejów

² M. Mollat, *Średniowieczny rodowód Francji nowożytnej*, Warszawa 1982, s. 5.

³ Por. E. Dillon,
*The Sense of Sound.
Musical Meaning in France,
1260-1330*, Oxford 2012,
s. 300-302.

muzyki średniowiecznej, by dzięki retrospektywnemu i kumulatywnemu charakterowi tej „sumy polifonii” zorientować się w wielowątkowej ewolucji form wielogłosowych, począwszy od połowy wieku XII³. Na tle tych wcześniejszych *conductusów* i *organów* dopiero w zaawansowanym wieku XIII wyłania się niezwykle nowość: motet.

Z prawdziwą kumulacją nowości mamy zaś do czynienia wówczas, gdy motet ma trzy głosy, gdy poza tekstem łacińskim jest w nim tekst wernakularny (w praktyce w grę wchodzi starofrancuski) oraz gdy obok śpiewu liturgicznego czy dewocyjnego mamy w tym samym motecie lirykę świecką. Trzygłosowy motet łacińsko-francuski zawierający lirykę świecką – oto wyłaniająca się w końcu średniowiecza „forma przejściowa” między śpiewem sakralnym i śpiewem świeckim, łącząca w sobie oba tony w napięciu, do którego nawiązuje Mollat.

Bogata reprezentacja takiego (powiedzmy: chwilowo najbardziej nowoczesnego) motetu znajduje się w ostatnich dwóch fascykulach *Kodeksu z Montpellier* (czyli 7 i 8, które badacze traktują jako coś w rodzaju osobnej „książeczki” przedstawiającej stan rzeczy z końca XIII i z pierwszych lat XIV wieku).

Jeden z utworów, oznaczony jako *Mo 307*, a tytułowany przy pomocy incipitów jako *Dieus, comment porrai / O regina glorie / NOBIS CONCEDAS*⁴, jest doskonałym świadectwem owej kumulacji nowości, o której wspomniano wyżej (złożenie z trzech głosów: liturgicznie chorałowego *tenoru*, dewocyjnie maryjnego *motetusu* łacińskiego i lirycznie świeckiego *triplum* po francusku), ale daje szczególną okazję do uchwycenia kolorytów moralnych właściwych życiu bractwa-kompanii.

W chorałowej „bazie” *Mo 307* znajduje się, jak zwykle w takich utworach, ledwie kilka słów:

Nobis concedas o benigna.

Te cztery słowa same w sobie nie znaczą wiele („Daj nam, o łaskawa”), a swoją drogą ich pojawienie się w dolnej sekcji zapisu nutowego utworu wcale nie musi oznaczać, że je śpiewano – mogło wystarczyć wykonanie instrumentalne melodii. Jednak mamy te słowa zapisane w kodeksie, a nie były one żadną

⁴ W dalszej analizie tekstu *motetusu* i *triplum* (oraz kilka słów tworzących treść tenoru) podaję za:
The Montpellier Codex, red. H. Tischler, IV, Madison 1985, s. 104.

enigmą dla człowieka epoki: wyjęto je bowiem z zakończenia utworu równocześnie bardzo szacownego i znanego, jeśli nie w całym chrześcijaństwie, to na pewno w środowisku, w którym powstał motet. Chodzi o śpiew chorałowy *Inviolata*, czyli liturgiczną *prozę* ku czci Maryi Panny, opiewającą Ją w misterium dziewiczości i bezgrzeszności. Utwór ten w całości wygląda następująco:

Inviolata, integra, et casta es Maria,
 quae es effecta fulgida caeli porta.
 O Mater alma Christi carissima,
 suscipe pia laudum praeconia.
 Te nunc flagitant devota corda et ora,
 nostra ut pura pectora sint et corpora.
 Tu per precata dulcisona,
 NOBIS CONCEDAS veniam per saecula.
 O BENIGNA! O Regina! O Maria,
 quae sola inviolata permansisti.

Nienaruszona, bez skazy, / Czysta jesteś,
 Maryjo.
 Tyś dla nas blaskiem, / Jaśniejącą bramą
 niebios.
 Matko Chrystusowa, / Przepczysta,
 najdroższa,
 Przyjmij łaskawie / Nasze pobożne pieśni
 pochwalne.
 Niech nasze piersi / I nasze ciała staną się
 czyste.
 O to Cię proszą / Pobożne serca i usta.
 Przez Twoje modły / Słodkobrzmiące
 Udziel nam / Przebaczenia na wieki.
 O łaskawa, / O Królowo, / O Maryjo,
 Ty jedynie / Pozostajesz / Niepokalana⁵.

Jeśli chcemy oddać własne proporcje *Mo 307*, nie przywiązujemy się zbyt do bogactw obecnych w całej *Inviolata*. W końcu utwór ten spełnia tu jedynie rolę muzycznej bazy-reminiscencji, nie zostaje zaś w całości odtworzony. Niemniej obecność tej liturgicznej antyfony jest faktem, którego nie trzeba zupełnie zlekceważyć. Pochodząc z XI wieku, ta liturgiczna *proza* została teraz przywołana do nowego świata motetów jakby z ówczesnej „przednowoczesności”, czyli ze świata poprzedzającego ową piorunującą nowość kultury XII/XIII wieku: poprzedzającego scholastykę, zakony żebrzące, tryumf miast i uniwersytetów, „Arystoteles nowego” i oczywiście nadchodzącą muzyczną *ars nova*. Mimo tej wcześniejszej genezy chorałowa *Inviolata* nie była jednak wcale pieśnią przeszłości – wręcz przeciwnie, w ciągu kolejnych dziesięcioleci wieku XIII, XIV i XV zraszała się ściśle

⁵ Tłumaczenie ks. Marka Starowieyskiego, za: *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej* (III–XIV/XV w.), opr. ks. M. Starowieyski, Ossolineum, 2007, s. 266-267.

z życiem liturgicznym i nabożnym, zwłaszcza w paryskiej Notre Dame, ale i w ogóle w całym regionie. W liturgii katedry paryskiej śpiew ten przyjął się zrazu jako trop do responsorium *Gaude Maria* na święto Oczyszczenia N.M.P. – wszedł więc do liturgii jako swoista nakładka i wypełnienie do świątecznego *proprium*. W połowie wieku XIV miał zaś uzyskać coś w rodzaju autonomii: stał się ulubioną antyfoną maryjną wykonywaną w katedrze w trakcie procesji po nieszpórach⁶. Dalsza kariera śpiewu *Inviolata* była ściśle związana z hossą pobożności maryjnej, wciąż mającej charakter udramatyzowanych ekspresji maryjnego wykładu Wcielenia i Odkupienia⁷.

⁶ Por. C. Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge 2008, s. 107.

⁷ Por. M. S. Champion, *The Fullness of Time. Temporalities of the Fifteenth-Century Low Countries*, Chicago-Londyn 2017, s. 13-17.

Neumy czterech słów z *Inviolata* wiążą więc *Mo 307*, w jego „bazie”, z uniwersum równocześnie bardzo klasycznym i bardzo współczesnym: z obrzędem liturgicznym i z teologią przywilejów Matki Bożej. Nawiązanie to pełni ważną rolę w wymiarze formalno-konstrukcyjnym utworu, natomiast zgodnie z funkcją przynależną w motecie *tenorowi* jest jedynie aluzyjne w wymiarze treściowym. Jednak w *Mo 307* istnieje oczywista ciągłość między klimatem „starej” *Inviolata* a treścią komunikowaną przez głos środkowy, *motetus*. Jest to pobożna prośba:

- (1) O regina glorie,
- (2) spes fidelium,
- (3) audi preces supplicum
- (4) tue confratrie:
- (5) visita
- (6) huius chorum,
- (7) mater, reconcilia!
- (8) Gaude, chorus nobilis
- (9) virginis,
- (10) decoratus titulis
- (11) celestis gracie,
- (12) reddens supplices
- (13) viris evangelicis
- (14) laudes cotidie,
- (15) per quos hodie
- (16) servitus ecclesie,
- (17) fides gubernatur!

- (1) O Królowo chwały,
- (2) nadziejo wiernych,
- (3) słuchaj pokornych prośb
- (4) twojego bractwa:
- (5) nawiedź
- (6) jego chór,
- (7) o Matko, pojednaj [go]!
- (8) Raduj się, szlachetny chórze
- (9) Dziewicy,
- (10) ozdobiony oznakami
- (11) niebieskiej chwały,
- (12) składając pokornie
- (13) mężom ewangelicznym
- (14) pochwały codziennie,
- (15) przez których dzisiaj
- (16) służba kościoła,
- (17) wiara jest rządzona!

Tekst *motetusu* można bez trudu potraktować, jakby był to modlitewny „trop” wpisany przez obywateli nowego świata końca wieku XIII w dawniejszą maryjną apostrofę kościelną, z którą mieliśmy do czynienia wyżej (tak jak ta ostatnia była przecież z początku tropem do responsorium liturgicznego). „Nowe” nie ma tu żadnego problemu ze „starym”. Podejmuje modlitwę, a czczoną Maryję Królową stawia w centrum tej społeczności, którą nazywa Jej bractwem, *confratria*, i chórem, *chorus nobilis Virginis*. Bractwo-chór istnieje zaś po to, by codziennie uczestniczyć w chwalebnej Bożej, służbie i wierze Kościoła.

I dopiero na te dwa piętra kultury religijnej – na już tylko półwidoczny *basement* starszej kultury chwalby liturgicznej i na wyrastające z niego dobrze widoczne piętro nowszej kultury pobożnego bractwa miejskiego – przychodzi *triplum*, głos górny, najobszerniejszy treściowo i niewątpliwie „najnowocześniejszy”. Wygląda ono jak dobudówka wykonana przez kogoś, kto nagle zmienił plany. Ten trzeci głos *Mo* 307 powiada nagle:

- (1) Dieu, comment porrai laisser
- (2) la vie des compaignons a Paris?
- (3) Certes nulement!
- (4) Tant sont deduisans et bien apris
- (5) d'ounour, de courtoisie et de bon
enseignement;
- (6) si ce font proisier, loer
- (7) et estre amé de toute gent;
- (8) tant se maintiennent sagement;
- (9) car quant tout sont assablés, de rire et
de jouer
- (10) et de chanter chascun d'eus esprent.
- (11) Si deüst, ce m'est avis,
- (12) tous li mondes, grans et petis,
- (13) de les sie[r]vir avoir talent;
- (14) car nus n'a pooir de savoir bien
n'ounour
- (15) ne de se maintenir courtoisement,
- (16) s'il le n'i aprent.
- (17) Si veul tout mon tans user et demourer

- (1) Boże, jakże mógłbym porzucić
- (2) życie z kompanami w Paryżu?
- (3) Zaiste w żadnym razie!
- (4) Tak bardzo są przyjemni i dobrze
wyszkoleni
- (5) w honorze, dworności i dobrym
wychowaniu,
- (6) tak sprawiają, że są szanowani, chwaleni
- (7) i kochani przez wszystkich ludzi;
- (8) tak się prowadzą mądrze;
- (9) albowiem gdy wszyscy się zgromadzą,
śmiać się i grać
- (10) oraz śpiewać każdy z nich zaczyna.
- (11) I tak powinni, takie jest moje zdanie,
- (12) wszyscy, duzi i mali,
- (13) posłużyć się ich talentem,
- (14) gdyż my nie możemy umieć
zachowywać się honorowo
- (15) ani prowadzić się dwornie,
- (16) jeśli tego tam nie nauczą.

(18) en maintenir la compaignie et hounorer
 (19) sans nul mal ne sans mesproison penser,
 (20) car mes cuers s'i rent.

(17) I tak chcę użyć całego mojego czasu
 i przebywać
 (18) w podtrzymywaniu kompanii i honoro-
 wego postępowania,
 (19) bez żadnej szkody i bez wzdarliwej
 myśli,
 (20) gdyż tam zmierza moje serce.

Dajmy najpierw wyraz zrozumiałemu zaskoczeniu: co za przeskok! Nie tylko z liturgicznej łaciny – w język wernakularny, a z modlitwy – w refleksyjkę żakowsko-dworską. Także przeskok od zainteresowania zmierzaniem „ku górze”, z chwałbą i prośbą – w zainteresowanie tym, aby być jak podziwiani „oni”, kompani z dzielnicy i uniwersytetu. Przeskok od goszczenia nieba na ziemi – w pieszczenie doczesnego *self* i kształtowanie go na obraz i podobieństwo wytwornych, dystygnowanych kolegów-idoli.

Te wrażenia ze spotkania z trzecim głosem *Mo* 307 spadają jak prezent z nieba dla każdego, kto chce pokazać, jak we wnętrzu chrześcijaństwa średniowiecznego, w szczycie jego „złotego wieku”, ujawnia się inny puls, mocno odmienny od poprzednio dominującego i rzeczywiście zapowiadający inny kierunek, inne aspiracje, inny świat. Nieprzypadkowo więc Stuart Isacoff wydobywa właśnie *triplum – Deus! comment porrai laisser* w szeregu „osobliwych praktyk” świadczących o przełomie kulturowym i mówi o nim, że zdaje się on „istnieć w innym miejscu i czasie” niż pozostałe dwie partie motetu⁸. Najwyraźniej wypowiada tę konstatację jako stwierdzenie faktu zerwania *in flagranti*: oto gierki, które kończą się mentalną schizmą.

To prawda, że kontrast jest uderzający. Jednak poprawny osąd tego, co tu się dzieje, może być utrudniony przez uleganie mocy wadliwego schematu. Trzeci głos naszego motetu jest tak odmienny, że odruchowo traktujemy go jako alternatywę względem głosów pozostałych, tak jakby miał je przesłonić, nadpisać się na nich jak palimpsest. Jeśli do tego dodamy jeszcze naznaczoną późniejszymi doświadczeniami modernizmu, dialektyczną interpretację „starego” i „nowego” – wówczas oczywiście otrzymamy dokładnie to, co wcześniej znajdowało się w naszym umyśle: obraz pęknięcia, sprzeczności nie do pominięcia i naprawienia,

⁸ Por. S. Isacoff, *Temperacja. Jak muzyka stała się polem bitwy wielkich umyśłów zachodniej cywilizacji*, Wrocław 2018, s. 66-67.

symptom gotowego rozłamu w kulturze, spektakularne zderzenie starej *christianitas* i nowej *humanitas*.

Jednak rzeczywistość historyczna wydaje się tu umykać tym schematom. Przy całej swej uderzającej odmienności świeckie liryczne *triplum* nie zastępuje nabożnych treści pozostałych głosów, lecz ma z nimi współbrzmieć. Nikt zaś nie myśli jeszcze wtedy, że to, co „nowe”, ma zastąpić to, co „dawne” – równie dobrze jedno staje obok drugiego. Nikt tu nie ogłasza rewolucji i nikt nie wzywa do kreślenia przeszłości.

W tym kontekście – i właśnie przy okazji *Mo* 307 – bolońsko-harwardzki historyk muzyki Alberto Gallo mówił o ideowym „kontrapunkcie” między obecną w *triplum* „afirmacją życia wesołego” a wyrazami czci dla Najświętszej Panny – i nazywał ów kontrapunkt wyrazem „pokojowej koegzystencji sacrum i profanum”⁹. Treściowa nowość motetu polega na tym, że wiele z nich wyraża oba te aspekty równocześnie, żadnego nie relegując do drugiego rzędu albo oślej ławki. W konstrukcji jednego utworu obok pasm mowy świętej i nabożnej przewiduje się osobne pasmo ekspresji przeżyć właściwych doczesności. I nie jest to już w żadnym razie pasmo marginalne: to nie bordiura wypełniona elementami wyraźnie drugorzędnymi lub wręcz czymś „na niby”. To integralna część samego dzieła, jego właściwej treści, to mowa pełnym głosem. Przemawiając w języku niesakralnym i przekazując w nim przeżycia uczuciowego „ja”, pasmo to od razu okazuje się głosem odmiennym – więc jego pozycja obok szacownej, tradycyjnej treści innych pasm jest dyskusyjna. Jednak nie ustawiono ich w konflikcie, a jeszcze mniej – jako alternatywy.

A jednak jest między nimi spora odległość. Pewne popularne *triplum* wyrywa się z konfesją: „Przy kominku w zimnym styczniu chcę jeść solone mięso i tłuste kapłony. Strojna kobieta, śpiewanie i rozrywka – oto co mi się podoba, dobrego wina w bród, kości i stolik do gry” (*Mo* 39). Gdy trafiamy na podobne wyznania, idące raczej z powierzchwni zmysłów lub z trzewi niż z głębi serca, trudno znaleźć otwartą drogę do wyższych piętrowości bytu. Co prawda podobny ton sielanki miejskiej niekoniecznie dominuje – znacznie częściej motety (mówimy tu przede wszystkim o francuskich, najlepiej znanych) przyjmują jako swój głos liryczny dwa tematy z jednogłosowych śpiewów truverów: *chanson*

⁹ Por. F. A. Gallo, *La polifonia nel medioevo*, EDT, 1991, s. 31.

¹⁰ Por. R. A. Baltzer, *The Thirteenth-Century Motet*, w: *The Cambridge History of Medieval Music*, t. II, Cambridge 2018, s. 986, 993.

¹¹ Por. A. Clark, *The Fourteenth-Century Motet*, w: *The Cambridge History of Medieval Music*, t. II, Cambridge 2018, s. 1001-1002.

opiewającą ukochaną oraz *pastourelle* opisującą spotkanie rycerza i pasterki¹⁰. Ton świeckiej liryki miłosnej w typie *fin· amors* dominuje w następnym stuleciu, epoce takich mistrzów motetu jak Wilhelm de Machaut i Filip de Vitry. Dewocja maryjna i liryka dwornej miłości zazębiają się lub mieszają w erotyzujących alegoriach – w sposób równocześnie dość przewidywalny, choć wciąż egzotyczny. Przejście lub zwykła treściowa łączność między jeszcze długo wszechobecnym tonem religijnym z liturgicznych *tenorów* a coraz bardziej samowładnym tonem liryki świeckiej z głosów wyższych bywa jednak często zagadką – prowokującą dzisiaj badaczy do formułowania dociekań, według których motety XIV i XV wieku bywają prawdziwymi rebusami teologiczno-świeckimi, w których intertekstualność łączy np. liturgię Męki Pańskiej z mękami kochanka¹¹.

Trudno więc orzec, co jest tu bardziej dziwne: ewentualna narzucona „zbieżność” świętego i świeckiego – czy ich współwystępowanie z treściowym rozejściem w zupełnie różnych kierunkach.

To, co tu widzimy w napięciu wewnętrznym motetów, rozciąga się jak wielkie wyzwanie na wszystkie przestrzenie cywilizacji chrześcijańskiej, co najmniej od początku XIII wieku: wszędzie to, co święte, przywołuje do siebie lub dopuszcza do poufałości z sobą albo czuje się w końcu zmuszone legitymizować to, co naturalne, a do tej pory trzymane na dystans, pod kontrolą. Oto więc z jednej strony święta teologia – a z drugiej filozofia, która w sumach mistrzów Paryża i Oksfordu zapełnia swoją własną argumentacją długie kwestie. Oto prawo kościelne – i prawo społeczności świeckich. Oto wielka wizja społeczności Państwa Bożego – i obywatelska nauka o polityce. Wszędzie apogeum *christianitas* zawdzięcza swój nowy imponujący rozmach ryzyku konstruowania prawdziwie gotyckich równowag między czynnikami o wielkiej wadze i odmiennych wektorach.

U podstawy tego wielowątkowego procesu znajduje się przeświadczenie, które wypowiedziano w słynnym adagium teologicznym: *Gratia non tollit naturam...* Faktycznie adagium to zawiera dwie komplementarne strony: Łaska nie usuwa natury – lecz ją doskonali, przekształca. Choć zasada została wyrażona w „złotym wieku scholastyki”, jest przecież wyrazem chrześcijaństwa w ogóle. Jest natomiast prawdą, że kilka wcześniejszych wieków *christia-*

nititas – zaprogramowanych przez renesans karoliński – czytało tę samą zasadę raczej od jej końca, tak że nieusuwanie natury widziano jako konsekwencję jej oczyszczenia i podnoszenia na poziomy nadprzyrodzoneści. W XII i zwłaszcza XIII wieku ta kolejność zostanie jakby odwrócona, zgodnie z porządkiem zdania *Gratia non tollit naturam...*, którego sens określi np. dzieło św. Tomasza: nieusuwanie natury zaczyna odgrywać rolę wstępnego założenia, warunkującego pomyślność nadprzyrodzonego odnowienia tego, co ma być odnowione.

Już więc nie tyle selekcjonuje się, przechowuje i naświetla elementy kultury świeckiej objęte od początku tutelą sakralności – ile przywołuje na poziom kanonu całe warstwy naturalności, doczesności i świeckości, wydobywane zarówno ze źródeł pogańskich, jak i z tej witalności, którą się do tej pory raczej tolerowało, niż kultywowało.

Oczywiście z zasady, że „łaska zakłada naturę”, nie wynika wcale imperatyw traktowania natury jako niewymagającej łaski czy samowystarczalnej. Tym bardziej nie wynika z niej traktowanie tak samo natury stworzonej – i historycznie warunkowanych „naturalnych stanów rzeczy” i „naturalnych zachowań”, w tym i tworzonych przez człowieka kultur „naturalnych”. Dlatego średniowieczne *renesansy* dojrzałego średniowiecza z jednej strony chętnie witają kolejne fale odkrywanej naturalności, lecz z drugiej – nie zapominają o potrzebie integrowania ich w chrześcijańskiej całości. Tego dość subtelny problem dotyczą kolejne spory o korzystanie z Arystotelesa, prawa rzymskiego i pryncypiów polityki naturalnej.

W sposób swoisty problem uwidacznia się w historii motetu. „Naturalna” liryka nabudowuje się zrazu na warstwach kultury konfigurowanej sakralnie i dewocyjnie. Inaczej niż w przypadku filozofii i polityki, ta „naturalność” nie zostaje przywołana w formułach starożytnych, lecz jest rzeczywiście nowością, po części zawdzięczającą swój styl poetyckiej tradycji truverów. Nic dziwnego: ta „naturalność” nie ma być lekcją czerpaną ze starej mądrości, lecz raczej ekspresją uczuć i przeżyć ludzi współczesnych. Lecz tu otwiera się problem: na ile przywoływana liryka była przede wszystkim głosem natury – a na ile zaczątkiem „kłamstwa romantycznego”, dwuznacznym „kultem” poetyckim próbującym

znaleźć sobie miejsce w strukturach akceptowanej religii? W tym ostatnim przypadku spinanie tego tonu konkurencyjnej względem chrześcijaństwa drogi duchowej z tonem liturgicznym i nabożnym byłoby już nie tyle trudne (na pierwszy rzut oka wydaje się nawet łatwiejsze niż w przypadku głosu wyrażającego proste uciechy...), ile może raczej niebezpieczne i mocno niewskazane. Kwestia ta wymaga bliższego wglądu, lecz już teraz pozwólmy sobie na pytania: w jakim stopniu „wielokanałowość” motetu – formy odgrywającej jakąś szczególną rolę w pragnieniach ludzi na przestrzeni od XIII do XV wieku i później – współtworzy i opisuje przejście w kulturze od uniwersalności do pluriwersalności? W jakim stopniu jest spełnieniem odradzającego się ze starożytności politeistycznej, lecz już jakoś naznaczonego aspiracjami chrześcijańskimi, pragnienia posiadania poliwalencji kultur równoległych – w tym przypadku odrębnej „oficjalnej tradycji” i „świata przeżyć *ja*” (odpowiadających starożytnej różnicy religii politycznej i duchowości misterii)?

Pytania te wybiegają daleko poza ramy obecnego etapu analiz.

Cokolwiek należałoby rzec o siłach odpychania i przyciągania działających między „partiami” polifonii motetowej, jej konstrukcja muzyczna była wymarzoną sposobem, by zdać sprawę ze złożoności świata – by spotkać w jednym i powiązać to, co do tej pory się nie spotykało lub nie miało okazji być partnerami. Cała maestria polegała tu na sprzęgnięciu w jedno składników niesprowadzalnych do siebie. Chcąc oddać na terenie muzyki te różnicowania i autonomie życiowe, które cywilizacja chrześcijańska stawiała się gotowa rozpoznać i legitymizować w wieku XIII, nie można było już podążać wraz z samym chorałem królewską drogą „swobody jednej linii, prostoty góra-dół” – wchodziło się zaś na szlak, który szybko okaże się, jak to kiedyś ujął Richard L. Crocker, historyk muzyki z Yale i Berkeley, „korytarem prowadzącym od śmiałej prostoty do rosnącej subtelności i wyszukania”¹².

Droga od jedności do wielości zawsze jest dwuznaczna: „nowa muzyka dwugłosowa otworzyła wiele drzwi, ale również niektóre zamknęła. Wiele zyskano, ale również coś zgubiono – podstawowa sprawa w rozwoju stylistycznym. Aby panować nad kompozycją dwugłosową, kompozytor musiał oddać swe panowanie nad jed-

¹² R. L. Crocker, *A History of Musical Style*, Nowy Jork 1986, s. 72.

nym głosem; lub inaczej: pisanie dla jednej partii muzyki stało się w rzeczywistości pisanem dosłownie dla jednej partii-części, części czegoś większego”¹³.

¹³ Tamże.

Nie należy zapominać, że w wieku polifonii stara pitagorejska fascynacja muzyką „niesłyszalną”, *inaudibilis* (a widoczną dla oka teoretyka – lub kompozytora), doprowadziła też do swoistego zlikwidowania słyszalności tekstu. Na etapie motetu – z nakładającymi się na siebie przynajmniej dwiema liniami tekstu – nie można już w ogóle spodziewać się, że śpiew przynosi publiczności także słyszenie i rozumienie tekstów. Jest to paradoksem zwłaszcza przy coraz szerszym użyciu w motecie języka wernakularnego zamiast łaciny. Wszelkie analizy tekstualnego przekazu obecnego w motetach muszą zawierać zastrzeżenie, że świadczy on bardziej o świadomości i ambicjach kompozytorów, a nie o tym, co brzmiało w uszach publiczności. Brzmiał tam subtelny, wyszukany, skomplikowany, mistrzowski śpiew wielogłosowy, w którym poszczególne partie tekstu to płyną obok siebie, to znów co chwilę wpadają sobie w słowo, niekiedy w zamierzonym „krztuszeniu się” (właściwym technice *hoquetus*). Słowa w motecie stają się już głównie gwarem, z którego wypadają niekiedy pojedyncze frazy – czasami będące fragmentem modlitwy, czasami westchnień truwerera, czasami wołania sprzedawcy truskawek. W tym kontekście warto zapamiętać uwagę, że „w pewnym sensie motet jest więc kwintesencją średniowiecznego rodzaju muzyki, dającą nam poprzez dźwięk wgląd w bogactwo niesłyszalnych harmonii lub (...) kreującą zgodę [rzeczy] niezgodnych”¹⁴. Teraz w tę grę zostały wciągnięte słowa, czyli dźwięki posiadające swoje własne znaczenia.

¹⁴ A. Clark, dz. cyt., s. 1003.

Mimo że badacze dysponują dzisiaj źródłami głównie z Francji, jest pewne, że kultura motetu kwitła również w Anglii i w Italii. Możemy ją traktować jako fenomen uniwersalny *christianitas* późnego średniowiecza: uniwersalna była również pluralizacja środowisk i form życia. Motet okazał się muzyką odpowiednią dla najważniejszych „miejsz” tego świata: dla dworów książęcych i królewskich, dla miast – czasami także dla kościołów, w których liturgicznej przestrzeni kiedyś się narodził.

Niektóre motety – np. tzw. *motety brackie* z Kodeksu z *Montpellier*¹⁵, a wśród nich znany nam już dobrze *Mo 307* – ukazują

¹⁵ Por. M. Everist, *Montpellier 8: Anatomy of...*, w: *The Montpellier Codex – The Final Fascicle*, red. C.A. Bradley, K. Desmond, Woodbridge 2018, s. 24-28.

„kontrapunkt” sacrum i profanum jako dwojaką stronę życia tej samej grupy osób – która w *motetusie* jest nazwana bractwem (*confratria*), a w *triplum* kompanią (*compaignie*). Modlili się jako konfratry, rozrywali się jako kompani – świadectwo obu zaangażowaniom dali wyraz w motecie. Choć autorstwo zdecydowanej większości motetów pozostaje anonimowe, wszystko wskazuje na to, że jego zwykłą publicznością – głównym środowiskiem jego „produkcji i konsumpcji” – była społeczna elita *laici sapientes*, z dworu i uniwersytetu, często ludzie należący do „klasy zarządzającej” z aparatu kościelnego lub świeckiego (jak np. sam de Vitry – który za służbę księciu de Bourbon i królowi Francji, na różnych synekurach, otrzymywał w nagrodę różne urzędy kościelne, aż to jego „dwugłosowe” życiowe *curriculum* osiągnęło swój szczyt w objęciu przez Filipa biskupstwa w Meaux)¹⁶.

¹⁶ Por. A. Clark, dz. cyt., s. 1006.

Zależnie od przestrzeni, w której i dla której były tworzone, motety nabierają charakteru składnika miejskiego przedstawienia, dworskiej zabawy, paraliturgii czy nawet – choć raczej incydentalnie – liturgii. Ten ostatni przypadek prowokuje, by zadać nowej kulturze pytanie kontrolne: czy wprowadzony do struktur liturgii motet (który żeby stać się sobą, kiedyś wyszedł z niej) pozbywa się teraz znowu swej błyskotliwej, dworskiej świeckości?

Doskonałej okazji dla udzielenia odpowiedzi dostarcza analiza Mszy z *Tournai*, czyli źródła uznawanego za niezrównane testimonium przełomu estetycznego między dwoma stylami: *ars antiqua* i *ars nova*. Nie jest pewne, czy owa msza muzyczna rzeczywiście została przeznaczona do liturgii Mszy (chyba raczej jej użytek był paraliturgiczny), ale jest jasne, że świadomie podjęto strukturę mszalnego *kyrieale* (pierwszy raz komponując polifonicznie śpiewy części stałych, a nie *propria*). Mamy tu kompletny śpiew *ordinarium* Mszy. Motet znajdujemy w związku z jego ostatnią i najmniejszą częścią: *Ite missa est*. Ten śpiew liturgiczny jest *tenorem*. Jako *motetus* pojawia się także łaciński tekst zawierający rodzaj napomnienia, by „możni panowie” przychodzili zawsze z pomocą „potrzebującym biedakom”, którzy stukają do ich drzwi. Motyw ten wydaje się oczywiście zupełnie naturalny jako temat śpiewu przychodzącego na rozesłanie. Ale spójrzmy na *triplum*:

Se grasse n'est a mon maintien contraire
 Et vraie amours garnie de desir
 De plaisamment servir pour souscours faire,
 Bien me deuist ma dame retenir.
 Mes tant ne puis prier ne requerir
 Sa grant valour que je li puisse plaire.
 Ce m'est avis or m'en estuet retraire
 Du tout en tout et mendre poursivir,
 U laisser ent boine amour couvenir,
 Avoech francise et pite deboinaire
 Qui pooir ont de tous cuers adouchir.

Jeśli moje zachowanie nie jest sprzeczne
 z łaską,
 Wraz z mą miłością, której towarzyszy
 pragnienie,
 Abym jej służył chętnie i [ją] wspierał,
 Pani moja powinna przyjąć moje służby.
 Ale i tak nie będę zdolny tak wielbić jej
 wspaniałości,
 abym zdołał się Jej spodobać.
 Uważam zatem, że muszą się cofnąć
 I we wszystkim lepiej się postarać,
 I pozostawać w prawdziwej miłości
 Z hojną szczerością i współmiłowaniem,
 Które potrafią zmiękczyć każde serce¹⁷.

Na pierwszy rzut oka mamy znowu zaskoczenie czysto świecką liryką, lecz tym razem chodzi o tekst sprzężony z mszalnym *Ite missa est*, a więc przynajmniej co do struktury włączony do obrzędu liturgicznego, w przestrzeń świętą. Na tle liturgicznego rozesłania rozbrzmiewa – oczywiście w sposób faktycznie „niesłyszalny” dla obecnych – poezja, która wyda się nam niczym więcej niż typowym dla epoki dwornym utworem miłosnym. Jednak uczeni mają w sprawie charakteru tego tekstu zdanie bardziej zniuansowane: tym razem wewnątrz narzucającego się schematu *kortezji* ma się znajdować zaszyfrowana nabożność maryjna! Tak rozumie się w środowisku ekspertów użycie w tekście wyrażenia *ma dame* – ma ono tutaj znaczyć raczej Najświętszą Panią, *Notre Dame*, niż panią serca z dwornych erotyków. Pikanteria polega na tym, że przecieź, nawet jeśli dekryptaż ekspertów jest poprawny, autor celowo użył szyfru świeckiego erotyku. Na tle całego repertuaru motetowego nie jest to wyjątek lub rzadki przypadek – a jednak w sytuacji wprowadzenia tego zabiegu do wnętrza struktury mszalnej (lub na jej skraj) wciąż wydaje się szokujący.

W odniesieniu do motetu *Ite missa est / Cum venerint / Se grasse* jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców muzyki późnośredniowiecznej Karl Kügle wyraża pogląd, że „razem wzięte, trzy głosy precyzyjnie wyrażają i przedstawiają idealne odczucie

¹⁷ Uprzejmie dziękuję profesorowi Jackowi Kowalskiemu, znawcy liryki starofrancuskiej, za dokonanie tego przekładu, pamiętając przy tym o jego zastrzeżeniu, że tekst oryginału jest trudny do oddania ze względu na swoją idiomatyczność i celowe dwuznaczności.

¹⁸ K. Kügler, *Liturgical Polyphony after 1300*, w: *The Cambridge History of Medieval Music*, t. II, Cambridge 2018, s. 887.

¹⁹ Tamże.

pobożnego szlachcica lub szlachcianki, którzy dopiero co byli obecni na wspaniałej, duchowo oczyszczającej celebracji Mszy, upiększonej przez polifonię menzurálną”¹⁸. Kügler widzi to tak, ponieważ kładzie nacisk na łączące *motetus* i *triplum* odniesienie do modestii, samoograniczenia, powściągliwości: „Podczas gdy *tenor* wyraża tekst liturgiczny w podobnym do mantry rytmicznym i melodycznym układzie repetytywnym, klerykalny głos *motetu* na sposób kaznodziejski surowo napomina słuchaczy, przemawiając do nich w sposób uroczysty, lecz rozkazujący. Równocześnie autorefleksyjne «ja» z *triplum* już internalizuje to orędzie, aktywnie przemyślując nad możliwymi sposobami zastosowania ideałów, wymaganych przez głos kaznodziei, w świecie dworzanina”¹⁹.

Jak widzimy, w swej interpretacji Kügler zmierza nie tylko do osiągnięcia spójności moralnej treści motetu, ale i do rozpoznania w niej swoistego *speculum devotionis*, czyli idealnego obrazu głosów przemawiających do duszy i w duszy człowieka – członka elity świeckiej – asystującego we Mszy. Rzecz jasna, momentem najciekawszym – i najbardziej kontrowersyjnym – pozostaje uznanie, że dwuznaczności liryczne *tenoru* powinniśmy uznać za sposób świecko-dwornego ujęcia treści religijno-maryjnej – a zatem że w owym idealnym obrazie zindywidualizowana, autorefleksyjna recepcja liturgii i przepowiadania odbywa się w formułach obiektywnie neutralnych względem zwykłego języka religijnego.

Jeśli zatem Kügler ma rację, wchodzilibyśmy tu na trop ogromnie ważnej kwestii: zaistnienia w nurcie kultury ludzi dworu ideału przekładu rzeczy świętych na kategorie świeckie, równocześnie liryczne i moralizujące. Tak widzi się uwewnętrznienie treści podawanych przez służbę Bożą, właściwe nieduchownym członkom elity. Podobne fenomeny nowego, świeckiego kodowania rzeczy świętych odnajdziemy bez trudu w pozamuzycznych przestrzeniach kultury (np. w sztukach pięknych) i w ogóle w życiu umysłowym tamtego czasu (np. w nauce moralnej). Oczywiście, jak w naszym motecie, ten nowy język nie ma zastąpić starego wyrazu sakralnego – lecz dochodzi do niego jako jego odbicie w kategoriach naturalnych. Ale czy po ewentualnej katastrofie wielkiego rozstroju, gdyby ów ton świecki miał się oderwać ze swej sakralno-świeckiej całości i szukać swego sensu poza dotychczas-

sową syntezą treściową i związkami formalnymi – czy wówczas ta świeckość nie okaże się także czymś „zamiast religii”?

Osobnym momentem tej kwestii jest żywotność ideału miłości dwornej, *kortezji* – w aspekcie treści i formy. Jeśli *ma dame* z motetu mamy rozumieć jako *notre Dame*, jest to przecież nie tylko wypełnienie konturu powszechnika kobiecego rysami, indywidualnymi i niezastąpionymi, Maryi Panny – ale i wprowadzenie misterium Wcielenia w struktury poetyckiego kultu odcieleśnionej „miłości czystej”. Być może rację ma Denis de Rougemont, klasyk badań nad deformacjami miłości w kulturze Zachodu – gdy mówi, że wiek XIV jest już czasem wygranej Kościoła rzymskiego nad herezją poetycką kulturowaną w tradycji trubadurów i święcącą swe największe tryumfy w wieku XII. Zdaniem de Rougemonta ta wygrana kościelnej teologii Wcielenia – uwidoczniła np. w przemianach duchowych Petrarki – polega na tym, że „powoli herezja znika przed oczu ludzi światowych uwiedzionych zwodniczym czarem sztuki; zachowują z niej tylko poezję”²⁰. Pozostaje styl, jego formy. Jest faktem, że w ciągu następnych stuleci dokładnie te same formy zostaną napełnione treściami mistyki ortodoksyjnej – tak jak interpretacje badaczy napełniają *triplum* z Tournai kultem Maryi Panny. Sprawą do wyjaśnienia – niewątpliwie ogromnie ważną z punktu widzenia głównego motywu naszych dociekań – pozostaje to, czy i na ile oraz w jaki sposób formy literacko-uczuciowe przejęte po groźnej deformacji duchowej zachowują na zawsze moc swej własnej mowy i odezwą się jeszcze swoją własną treścią. ■

²⁰ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 137.