

Restytucja chorału gregoriańskiego. Metoda Solesmes szkołą śpiewu i modlitwy

Bogna Bohdanowicz

Użyteczne, piękne i oczywiste dla nas, śpiewających chorał gregoriański, gregoriańskie nuty pod względem treści, jej redakcji oraz konkretnej postaci graficznej mają swoją historię. Historia ta zamyka się gdzieś w stu pięćdziesięciu latach, lecz jej przebieg obfituje w tak wiele wydarzeń podgrzanych temperaturą ludzkich emocji, że chciałoby się powiedzieć, że to sto pięćdziesiąt lat jak tysiąc pięćset...

Wielka europejska ruina cywilizacyjna XVIII wieku pozostała po sobie bałagan na następne wieki. Dlatego, być może, wiek XIX odznaczał się wzmożeniem uświadomienia sobie wartości przeszłości i intensywnym o niej dyskutowaniem, często ukierunkowanym na rekonstrukcję i odzyskanie utraconych dóbr. Ukonstytuowanie się historiografii wiązało się z rozwojem nauk pomocniczych historii, a w tym archeologii i paleografii jako dostarczających narzędzi bezpośredniego wglądu i interpretacji materialnych relikwów przeszłości. Niekiedy podkreśla się w przypadku XIX wieku także pewien koloryt nadany przeszłości przez romantyczną tendencję do idealizowania.

W interesującej nas materii muzyki kościelnej wezwaniem „do akcji rekonstrukcyjnej” była deklaracja z 1811 roku autorstwa Aleksandra Stefana Chorona, który w swych *Rozważaniach o konieczności reaktywowania śpiewu kościelnego Rzymu we wszystkich kościołach Francji* (*Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans toutes les Eglises de l'Empire Français*) anonsował powrót do Rzymu jako źródła liturgii. Warto dodać, że Choron był wydawcą m.in. Josquina i Palestriny, kompozytorów związanych z Rzymem¹.

Konieczność reformy liturgicznej odczuwano we Francji bardziej niż gdzie indziej z powodu nieporządków wprowadzonych tam

¹ David Hiley, *Western Plainchant*, Oxford 1993, s. 622.

przez ruchy gallikanizmu i jansenizmu. „Każda diecezja miała swoją własną liturgię, swój własny mszał i brewiarz. Po dokonaniu przez Napoleona nowego, sztucznego zakreslenia granic diecezji, nieporządek okazał się tym jaskrawiej, gdyż można było spotkać w tej samej diecezji aż siedem różnych liturgii. Zapanowała zupełna anarchia; wszyscy odczuwali potrzebę jedności i rozumieli, że to zjednoczenie może nastąpić tylko przez powrót do liturgii rzymskiej (rzymskokatolickiej) (...). To było przyczyną nowych studiów nad starożytnością liturgiczną i dawnym, tradycyjnym śpiewem Kościoła rzymskiego. Tu leży przyczyna, dlaczego reforma śpiewu gregoriańskiego zrodziła się we Francji i stamtąd rozpow szechniła się w innych krajach”².

W niniejszym artykule zajmę się pierwszym, najwcześniejszym okresem długiego procesu rekonstruowania śpiewu gregoriańskiego. Powody takiego sformułowania tematu są dwa. Po pierwsze, obfituje on w idee zaskakująco dalekowzroczne, idee świeże i fundamentalne dla całego ruchu, już na początku wyrażone dobitnie i bez wahania wobec zgoła przeciwnych, ugruntowanych poglądów epoki. Po drugie, okres, o którym chcę mówić, jest po prostu mało znany.

A zatem, jak powiedzieliśmy, został określony cel: powrót do liturgii rzymskiej. Nie było wszak oczywistością, że wszyscy zwolennicy owej idei byli zainteresowani „starożytną” wersją tej liturgii. Istniała bowiem renesansowa wersja śpiewu gregoriańskiego zwana *Editio Medicaea*, przypisywana Giovanniemu Pierluigiemu da Palestrinie. Wersja, która – bardziej z powodu ignorancji jej redaktorów niż ze względu na modę muzyczną – polegała na gruntownej przeróbce melodii gregoriańskich, ale której pierwszorzędnym atutem była właśnie rzymska proveniencja, nadto papieska dedykacja (nie szkodzi, że – jak się szybko okazało – fałszywa). Pierwszym, w sensie nowym, XIX-wiecznym wydaniem śpiewnika liturgicznego był więc po prostu przedruk *Medycei* w 1848 roku. Ponieważ jednak zawierała ona jedynie śpiewy mszalne, dołączono do niej: antyfonarz wydany w Wenecji w 1580 roku (przez Petera Lichtensteina) oraz ordinarium z *Kyrieale* wydanego w Antwerpii w 1599 (Platin). Całej tej inwestycji patronował kardynał Sterckx z Malines (Mechelen), a wydawcami byli Duval, de Vogt i Bogaerts. W historiografii nazywa się ją krótko: wydanie z Malines³.

² Wojciech Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, cz. I, Warszawa 1961, s. 406.

³ Pod wpływem tego wydania pojawiła się nawet w samym Rzymie myśl uznania je za urzędowe. Kontrą tego pomysłu było inne wydanie: włoscy arystokraci poddali myśl porównania wydania z Malines z rękopisami watykańskimi i nanoszenia stosownych poprawek. Choć sprawa uzyskała aprobatę Papieża Piusa IX, nigdy nie została doprowadzona do końca ze względu na potrzebę zbyt dużych nakładów finansowych (Lewkowicz, op. cit., s. 407).

Tak długo, jak nie było inicjatywy ze strony samego Rzymu, ważna była także pozycja ruchu cecyliańskiego w Niemczech (założonego w 1868 roku w Regensburgu przez Franciszka Ksawerego Witta)⁴. Muzykolog niemiecki Franciszek Xawery Haberl, przygotowując pełne wydanie dzieł Palestriny (tzn. twórczości polifonicznej tego rzymskiego kompozytora), natknął się na kopię *Medycei*, jedyną, jaka znajdowała się w Niemczech. Będąc pod wielkim wrażeniem, utrzymywał przez wiele lat, że to wydanie jest dziełem pierwotnym, dziełem samego Palestriny. Co więcej, „dołożył wszelkich starań, by w tę legendę uwierzyła Święta Kongregacja Obrzędów. Z momentu tego skorzystał wydawca Pustet, który stawiał się osobiście w Rzymie i zaproponował wydanie *Medycei* własnym kosztem, w zamian zaś zażądał przywileju wydawniczego, bagatela, na 30 lat, którego mu także udzielono”⁵. Regensburska edycja graduałów i antyfonarzy, publikowana przez Pusteta i wydawana przez Franciszka Haberla, była zatem kolejną wierną repliką *Edycji Medycejskiej*. Dołączony do kompletu antyfonarz bazował, podobnie jak wcześniej maliński, na edycji weneckiej z 1585 roku i antwerpskiej z 1611. Śpiewów dla nowych świąt dostarczali Witt i Haberl. W 1871 roku Papież Pius IX zadeklarował, że wydania regensburskie będą jedynymi oficjalnymi wersjami w Kościele rzymskim, udzielając zadziwiającego monopolu dla Pusteta na 30 lat. Nigdy przedtem, nawet w XVI wieku, *Edycja Medycejska* nie uzyskała takiego statusu!⁶

Tymczasem przeciwko wersji medycejskiej wystąpili muzykolodzy, którzy opowiedzieli się za chorałem opartym na najstarszych źródłach. Ale te najstarsze źródła, zresztą bardzo licznie na zachodzie Europy zachowane, sprawiały niemało kłopotu, gdyż, zapisane notacją bezliniową, pozostawały podówczas nieczytelne. Tu jednak Opatrzność przyszła badaczom z pomocą.

W 1846 roku Francuz J. L. F. Danjou w Montpellier, w księgozbiorze Fakultetu Medycznego, odkrył XI-wieczny rękopis (*Graduale et Tonarius de Saint-Benigne de Dijon*; Faculte de Medecine, Ms H. 159), zapisany równolegle pismem literowym i neumami! Nie była to księga liturgiczna, utwory pogrupowane były według rodzajów i według tonacji. Był więc to rodzaj podręcznika. Nie przeszkadzało to odkrywcy twierdzić entuzjastycznie, że stanowi on właśnie typ antyfonarza wysłanego przez św. Grzegorza szkole

⁴ Hiley, op. cit., s. 623.

⁵ Ibidem.

⁶ Wydanie to nie od razu otrzymało status urzędowego. Od 1870 roku do dekretu *Romanorum Pontificum* z 1894 upłynęły 24 lata, zanim uznano je za obowiązujące.

⁷ W 1849 roku studia nad najdawniejszą notacją europejską na podstawie prac Danjou kontynuował Nisard, nie wnosząc jednak nic nowego.

⁸ Op. cit., s. 408.

⁹ W tym samym czasie Lambillotte opisał dość dobrze znaczenie neum, lecz znaki interpretacyjne i dodatkowe już gorzej. Co więcej, poszukując właściwego rytmu w chorale, przeformatował melodie gregoriańskie według systemu menzuralnego. W 1852 roku Coussemaker, kontynuując pracę Dom Schubigera, odkrył prawdziwe pochodzenie neum, wywodząc je z akcentów gramatycznych. Ale, podobnie jak Raillard, który w 1859 roku podał inne wyjaśnienie neum, objaśniał kwestię rytmu chorałowego poprzez menzurę, dopatrując się różnego czasu trwania samych neum (Dom Pierre Combe, OSB, *The restoration of Gregorian Chant: Solesmes et The Vatican Edition*, Waszyngton 2003, s. 14n).

w Metz. Oczywiście krótko po dokonaniu odkrycia Danjou podał opis neum, których jednak jeszcze nie rozróżniał poprawnie⁷. Pod wpływem przełomowego odkrycia, jakim było odnalezienie Kodeksu z Montpellier, natychmiast powstał nowy projekt ponownego wydania drukiem śpiewów liturgicznych. „Dwaj kardynałowie Gousset, arcybiskup Reims i Girand, arcybiskup Cambrai, będąc w 1848 roku u papieża Piusa IX, zainteresowali go wydaniem tym razem w pierwotnej czystości śpiewów i w uzgodnieniu z tradycją oraz podali wniosek o utworzenie komisji, złożonej ze specjalistów i ludzi kompetentnych”⁸. Za papieską aprobatą na czele komisji stanął kardynał Tasso, dyrektor Seminarium misyjnego w Paryżu. Jak powiedziano, za podstawę wydania posłużył rękopis z Montpellier, uzupełniony śpiewami oficjum, tym razem wziętymi z ksiąg przechowywanych w paryskiej Bibliotece Narodowej. Graduał ukazał się w roku 1851, a rok później wydano do kompletu antyfonarz. Wkrótce potem wydanie to przedrukowano w Paryżu. Także co do tego wydania istniała chęć uczynienia go powszechnym, zarówno we Francji, jak i w całym Kościele.

W tym samym roku, w którym pojawiło się wydanie Reims-Cambryjskie (1851), ojciec Louis Lambillotte, jezuita z Belgii, opublikował ręcznie rysowane facsimile rękopisu 359 z Biblioteki Klasztoru w St. Gallen. Było to kolejne, wielkie mediewistyczne odkrycie muzykologiczne. Dokonał go bibliotekarz klasztoru Sankt Gallen, I. von Arx. Odnalezione w Kodeksie 359 w St. Gallen *Cantatorium* od razu zaczęto uważać (sic!) za własnoręcznie przepisane przez św. Grzegorza i przesłane Karolowi Wielkiemu przez Papieża Hadriana I. Ojciec Lambillotte skopiował rękopis i wydał facsimile w 1851 roku, pięć lat później, opierając się na tym samym *Cantatorium*, wydał jeszcze *Vesperale* i *Graduale*⁹.

Milowe kroki na drodze odkrywania średniowiecznych melodii zostały poczynione również w Niemczech. Zostawiliśmy Niemców z ich uporem w replikowaniu wersji medycejskiej, tymczasem w diecezji trewirskiej muzykolog, *maestro capelle*, kanonik Michael Hermersdorff (1833–1885) w 1869 roku założył lokalną gałąź Allgemeiner Cäcilienverein dla diecezji Trewiru i od 1872 do 1878 wydawał z jej ramienia czasopismo „Cäcilie” (późniejszy „Kirchenmusikalisches Jahrbuch”), w którym od czasu do czasu

publikowano średniowieczne źródła. Hermesdorff założył następnie Verein zur Erforschung alter Choral-Handschriften, był też w tym czasie nauczycielem Patera Wagnera. Na podstawie starych trewirskich rękopisów chorałowych wydał on wiele publikacji chorałowych, w tym *Graduale Trevirensis* (1863), *Antiphonale* (1864), *Kyriale* (1869) i drugie *Graduale ad normam cantus S. Gregorii* (Trier, 1876–1882). Zamierzał on również wydać zawartość ksiąg w podwójnej redakcji pisma nutowego kwadratowego i nad nim znaków notacji neumatycznej. Śmierć przerwała jednak rozpoczęte prace.

Podsumowując, mamy zatem dwa kierunki, repliki *Editio Medicaea* oraz edycje pojedynczych, nowo odnalezionych rękopisów chorałowych.

Solesmes

W 1832 roku benedyktyn Dom Prosper Guéranger (1805–1875) nabył stary klasztor w Solesmes i rok później osiadł tam z pięcioma współbraćmi. W 1837 roku ukonstytuowało się opactwo z Dom Guérangerem jako pierwszym opatem, a przy tym głową Francuskiej Kongregacji Benedyktyńskiej zatwierdzoną przez Papieża Grzegorza XVI. (Od 1880 do 1895 i potem od 1901 do 1922 roku wspólnota żyła na uchodźstwie, w Quarr Abbey na wyspie Wight). Od pierwszych dni odnawiania opactwa Dom Guéranger był z pasją zaangażowany w odnowę rzymskiego rytu we Francji na bazie autentycznych melodii gregoriańskich.

Widzieliśmy, jakie tło duszpasterskiej praktyki tworzyły pomysły ujednolicenia liturgicznego repertuaru przez środowiska naukowe świeckie i kościelne. Tymczasem w parafiach Francji przed Solesmes w powszechnym użyciu było *Graduale romano-monasticum*, wydane w Paryżu w roku 1658. Na jego podstawie organista z Saint-Sulpice, nazwiskiem Niver, opracował własny graduał, który miał służyć klasztorom. Redaktor-organista poddał melodie swobodnym zmianom, czyli mówiąc dosadnie, poskracał je, gdzie się dało. Wiele diecezji na podstawie wydania Nivera dokonywało z kolei własnych redakcji, publikując śpiewniki diecezjalne. Dom Guéranger zaadaptował dla użytku nowo powstałej wspólnoty solesmeńskiej wydanie z Dijon. Była to pochodząca od Nivera wersja opracowana przez Valfrégo.

W opinii Dom Guérangera wszystkie będące w użyciu wydania, łącznie z tymi, które powstały z intencją restauracji chorału według średniowiecznych źródeł francuskich, były źle opracowywane. Podstawowym zarzutem benedyktyna było bezkrytyczne poddawanie różnym zabiegom nieszczęsnej linii melodycznej, i to nieistotne, czy zrekonstruowanej na podstawie najstarszych źródeł, czy nie. Dla Dom Guérangera pod tym względem niepoprawność *Medycei* nie różniła się niczym od niepoprawności nowych wydań. Jednym tchem wymienia wydania Reims et Cambrai (1851), Lambillotte'a (1858) i ostatecznie nawet Hermersdorffa (1863), podsumowując efekty tych prac słowami: „więcej złego niż dobrego”. Przyjrzyjmy się, czy istotnie irytacja Dom Guérangera ma podstawy:

- Wydanie Pusteta i wydanie z Malines powieliło wersję melodii gregoriańskich bez melizmatów i z rozbitym grupowaniem naumatycznym (o poprawkach organisty Nivera już wspominaliśmy).
- Wydanie Reims-Cambryzyskie: stosownie do współczesnych zasad wersyfikacyjnych wprowadzało na przedostatniej sylabie słów daktylicznych, czyli sylabie krótkiej, menzurarność, czyli hierarchiczność wartości rytmicznych, jedna długa = dwie krótkie. Po drugie, użyta notacja nie była jednolita, lecz mieszała znaki XII-, XIII-wieczne z późniejszymi.
- Interpretacja Lambillotte'a menzurowała wprost przebieg melodii skądinąd transkrybowanej z zapisu bezliniowego średniowiecznego rękopisu z St. Gallen (na sposób marsza lub nowoczesnego tańca). U Hermersdorffa było nieco lepiej, ale z kolei same rękopisy traktowane jako podstawa źródłowa były już „poobcinane”. Jak okiem sięgnąć ówczesnym badaczom narzucała się niejako konieczność¹⁰ rytmiczacji pojedynczej, ubogiej melodii gregoriańskiej według systemu menzurального, tj. takiego, w którym dłuższa wartość rytmiczna mieści w sobie dwie lub trzy proporcjonalnie krótsze. Krytycyzm Dom Guérangera wobec menzurowania linii melodycznej chorału był szczególnie dosadny: „roboty diabelska”¹¹, odzierająca liturgiczną modlitwę z całego jej religijnego charakteru. Powrót do tradycyjnego sposobu interpretowania chorału uważał Dom Guéranger za tak samo ważny, jak powrót do najstarszej warstwy melodii.

¹⁰ Opisujący dzieje procesu restauracji chorału solesmeński mnich Dom Pierre Combe pisze, że ubogie wydania chorałowe tamtego czasu pozostawały na tyle nieatrakcyjne muzycznie, że aby uczynić je choć trochę podobnymi do muzyki, bez wahania, niejako automatycznie rytmiczowano wszystkie gregoriańskie melodie (Combe, op. cit., s. 15).

¹¹ Ibidem.

Wolał śpiewać raczej ze starych, niezadowolających śpiewników swego dzieciństwa, lecz za to interpretując chorał zgodnie z tradycyjnymi zasadami.

Głównym powodem krytyki Dom Guérangera wobec absolutnie wszystkich wydawców było również to, że publikowali oni zawsze po jednym rękopisie¹², na jego podstawie formułując ogólne wnioski¹³. Jakże inny jest ów głos na pustyni, który z naciskiem powtarza niezliczoną ilość razy swoje *credo*: tak długo nie będzie można powiedzieć nic o odnowieniu liturgii, jak długo śpiew nie będzie reaktywowany według najstarszej tradycji. O pewności co do pierwotnego kształtu melodii, o „czystości melodii gregoriańskich” można mówić tylko wtedy, gdy ta sama melodia zgadza się w kilku przekazach rękopiśmiennych¹⁴.

Tak ewidentne postawienie sprawy przez Dom Guérangera miało miejsce jeszcze przed odkryciem Kodeksu z Montpellier i przed dokonaniem Lambillotte’a. Sekret owej „czystości” melodii gregoriańskiej upatrywał zatem benedyktyn w czymś jeszcze wówczas nieodczytywalnym, w zapisie *in campo aperto*. A zatem chodziło o to, by odczytać na powrót nieodczytane rękopisy, aby przywrócić pierwotny kształt melodiom i pierwotną interpretację.

Zdaniem współczesnych jako rok rozpoczęcia prac nad restytucją chorału w Solesmes podaje się 1856. Od samego początku udało się Dom Guérangerowi w jego klasztorze nadać melodiom gregoriańskim inny akcent i rytm, taki, który większość środowiska ignorowała. Każdemu aspektowi śpiewu nadawał Dom Guéranger spokojne tempo i naturalną płynność. Rytm śpiewu bazował na tempie mowy. To, że rytm nie potrzebował żadnego metrum, żadnych twardych reguł powtarzalności, było tak rewolucyjnym spojrzeniem na jego naturę, że wywoływało powszechne niezrozumienie. Chodziło o ciepło, entuzjazm, który emanował z jego śpiewu, doskonałego pod względem dykcji i miękkiej, niewybijającej się emisji głosu (Dom David). Ogromnie znacząca była tu codzienna praktyka śpiewania chorału przez wspólnotę i te wszystkie obserwacje, które to wspólne doświadczenie dawało.

¹² Przy czym zaobserwować można taki schemat: odnalezienie rękopisu, przywiązanie do niego jakiejś nośnej legendy o jego proveniencji (Palestrina, św. Grzegorz), redakcja zawartości wedle z góry powziętych założeń teoretycznych (skracanie melizmatów, interwencja w zakończeniach słów, np. nie do pomyślenia melizmat na ostatniej sylabie) plus rytmizowanie całości i oczywiście wydanie.

¹³ Ciekawe, że Dom Guéranger cieszył się niezwykłym autorytetem wśród siebie współczesnych. Zwracali się do niego wszyscy: w 1846 roku konsultował śpiewnik Fetisa, w 1847 Nisard prosił o poparcie dla starania o grant na badania Kodeksu z Montpellier w świetle wydania Danjou, w 1854 Lambillotte przybył poinformować Dom Guérangera o swoim projekcie rzymskiego antyfonarza i graduau i tak dalej, i tak dalej.

¹⁴ Ojcowie z Cîteaux rekonstruowali antyfonarz z Metz, bardziej kierując się założeniami teoretycznymi niż porównywaniem rękopisów z wielu kościołów. Stąd ich prace są według Dom Guérangera także nieprzydatne.

Samo Solesmes miało poza problemem rekonstrukcji śpiewu i odnowieniem dawnej tradycji jego interpretacji – jeszcze jedno ważne zadanie. Potrzebowało nowych, monastycznych ksiąg. Powiedzieliśmy już, że w pierwszym okresie nowe opactwo korzystało z obecnych w parafiach, po wielokroć przepracowanych graduałów. W niecałe dziesięć lat od rozpoczęcia życia klasztornego, w roku 1846, problem ksiąg w Solesmes stał się krytyczny. Miał zostać zamknięty kompletny ryt monastyczny. Oficjum i psalterz wzięte były z 1612 roku (ustanowione przez Pawła V dla religijnych wspólnot benedyktyńskich), a śpiewniki (graduał i antyfonarz), jak to zostało już powiedziane, z Dijon. Rzymski mszał i graduał pasował, gorzej było z antyfonarzem, gdyż on zasadniczo różnił się od rzymskiego. Co zrobiono? Uzupełniano na bieżąco antyfonarz z Dijon i te dodatkowe karty są do dziś w archiwum Solesmes uważane za pierwszą jego publikację.

Na czym polegała dokładnie praca w Solesmes? Równolegle z szukaniem pierwotnego kształtu melodii szło definiowanie prawdziwej interpretacji melodii. Poszukiwaniu pierwotnego kształtu melodii gregoriańskiej służyło przepisywanie średniowiecznych rękopisów. W tej materii Dom Guéranger miał już pomocników. Jeśli chodzi o kontynuatora prac odnowy chorału, to wybór padł na Paula Jausionsa, który wstąpił do klasztoru w 1854 roku. Z kolei po latach Dom Guéranger dał Dom Jausionsowi pomocnika Josepha Pothiera, który już wstępując do nowicjatu, był dobrze obeznany z chorałem¹⁵.

Dom Jausions otrzymał zadanie kopiowania starych rękopisów i tworzenia solesmeńskiego skryptorium (dziś byśmy powiedzieli: bazy danych zawierającej coraz więcej wersji wszystkich śpiewów liturgicznych). To kopiowanie zaczęło się najpóźniej w 1860 roku, a pierwszym skopiowanym rękopisem był procesjonał św. Edyty z Wilton (XIII/XIV-wieczny). Rękopisy wypożyczano albo odpisywano w miejscach ich przechowywania. Kolejny asystent chorałowy Dom Guérangera, wspomniany Dom Joseph Pothier, odbywał regularne podróże. I tak np. 26 lipca 1867 roku pojechał na kurację do Szwajcarii, do... St. Gallen. Po drodze zahaczył o Laon, przeprowadził kwerendę tamtejszej katedry i biblioteki¹⁶. Zatrzymał się także na miesiąc w Colmarze w celu odpisania tamtejszych rękopisów. Podobną podróż, tyle że do bibliotek

¹⁵ Warto tu zwrócić uwagę na spore obycie z chorałem wstępujących do klasztoru osób. W szkole prowadzonej przez własnego ojca Dom Pothier wraz z innymi dziećmi każdego dnia rano śpiewał Mszę gregoriańską. Chorał znał nie mniej niż wymowę francuską i arytmetykę (Combe, op. cit., s. 35). Zwróćmy uwagę, jak rozpowszechnione musiały być owe wydawnictwa chorałowe, skoro nawet prowincjonalne parafie miały swoje gregoriańskie chóry.

¹⁶ Tam to dokonał odkrycia, że Laon ma nieco inny system neum. Znalazł także w tamtejszych rękopisach potwierdzenie teorii Guidona z Arezzo o długiej ostatniej nucie *cum mora*.

paryskich, odbywał także Dom Jausions, powróciwszy „pełen neum”.

Jednocześnie z szukaniem pierwotnego kształtu melodii następowało definiowanie „prawdziwej” interpretacji melodii. Dom Guéranger przeciwstawiał ową „prawdziwość” wpływom menzuralnej mody. Zanim samo Solesmes wydało po raz pierwszy tekst definiujący zasady tradycyjnej interpretacji chorału, co miało miejsce dopiero w 1880 roku (*Mélodies Grégoriennes*), zasady te opublikował współpracujący z klasztorem ksiądz Gontier. Jego *Méthode raisonnée* konsultowana była na każdym etapie z Solesmes (z Dom Guérangerem, a potem z Dom Jausionsem) i w wielu punktach wyrażała wspólne z nimi poglądy w tej sprawie: naturalność, recytatywność, diatoniczny styl, pewność śpiewu, stabilność, a przy tym prostota, niezmienność i wieczność kantyleny, wynoszące system chorałowy ponad mody i rewolucje. Właśnie dlatego, że w tej pracy bardzo dobrze wybrzmiewają idee solesmeńskie już w pierwszym okresie dziejów klasztoru, warto je jeszcze przytoczyć.

Jeśli dobrze postępujemy w rozwoju rozumienia chorału, widzimy w nim muzyczny idiom ludzkiej religijności! Jej piękno to jej naturalność i prostota wykluczająca jakąkolwiek sztuczność (ową *artificialis*). To jest modlitwa¹⁷.

¹⁷ Combe, op. cit., s. 27.

Prezentowana wówczas metoda zachowywała i podkreślała jako jedyną w środowisku ową modlitewność. Słusznie uważano, że za ten specyficzny kształt odradzania się chorału odpowiedzialny był Dom Guéranger, upatrujący źródło w słowie i liturgii. Jakie zasady miała wtedy ta pierwsza metoda solesmeńska, definiowana jeszcze poza klasztorem, lecz z niego czerpiąca inspirację?

Po pierwsze (być może dla nas już oczywiste):

- chorał śpiewa się z tradycyjnego pisma chorałowego (*nota quadrata*);
- śpiew gregoriański bazuje na rytmie śpiewu sylabicznego, gdzie wartości nut tkwią w samym tekście;
- rytm melodii chorałowej respektuje podział na muzyczne sylaby, odcinki i frazy, ze względu jedynie na tekst;
- śpiewając chorał, bazujemy na akcencie tonicznym, bez którego nie ma rytmu.

Różnica pomiędzy dźwiękami (nutami) tkwi w ich akcentowaniu lub nie. Gdy mają akcent, głos je podkreśla, ale bez wzdłużania! To nie ma nic wspólnego z długością nuty.

Niemniej Dom Pothier kwestionował tę ostatnią zasadę Gontiera, mówiącą, że rytm konstryuuje wymiana pomiędzy sylabą akcentowaną i nieakcentowaną. To był dla niego już za duży krok ku różnicowaniu długości konkretnych, pojedynczych nut. Idąc dalej, poznajemy szczegóły wczesnych etapów polemiki na temat rytmu w ujęciu solesmeńskim. Dom Pothier nie zgadzał się bowiem z przypisywaniem intensywności akcentowej wszystkim nutom z laseczką (co sugerował Gontier, utrzymując, że szczytu [akcentu] k a ż d e j frazy dopatrujemy się w virdze, tj. nucie z laseczką). Dla Dom Pothiera grupowanie i jakiegokolwiek liczenie w chorale uchwytnie jest wyłącznie dla naturalnej intuicji słuchu. Był niechętny ustanawianiu praw rytmu (alergia na menzuralistów). Dla niego „nieokreśloność rytmu nie była tym samym, co zupełna dowolność. Notacja chorałowa jakkolwiek niedookreślona nie oznacza niepewności, nieprecyzyjności. Dla Gontiera dokładnie odwrotnie. Niedookreśloność pozostawiała zawsze polem dowolności (dodajmy: upartej i głupiej)”¹⁸.

¹⁸ Combe, op. cit., s. 47.

Tu dochodzimy do punktu wyjścia badań ojca André Mocquereau, ucznia i asystenta Dom Pothiera, który rozwinął jego intuicję, „uwalniając ictus od intensywności i jakiegokolwiek nacisku”¹⁹. Wraz z pojawieniem się na gregoriańskiej scenie Dom Mocquereau dochodzimy do momentu, w którym w naszych rozważaniach nad restytucją chorału akcent przesunie się z publikowania w stronę interpretacji. To, że księgi liturgiczne bazować mają na rękopisach średniowiecznych, nie było już dla nikogo kwestią sporną. Solesmeńskie skryptorium Dom Jausionsa, a potem atelier paleograficzne (czyli pracownia porównawczej analizy paleograficznej rękopisów liturgicznych Dom Mocquereau), działające dziesiątki lat, z przebogatą bazą danych – unaoczniały wyjątkowo opornym, która wersja chorału jest najbardziej pierwotna.

¹⁹ Ibidem.

W samym II i III tomie *Paléographie Musicale* przytoczono około 200 wersji introitu *Justus ut palma florebit*, w inter-

pretacji tradycyjnej według rękopisów zebranych z każdej epoki, kraju i szkoły²⁰.

²⁰ Lewkowicz, op. cit.,

s. 412.

Porównanie dosięgło także konkordancji medycejskiej, jaskrawo obnażając jej kalectwo. Różnice zdań zaczęły dotyczyć teraz kwestii, które melodie mają zostać w y d a n e i czy kryterium wyboru ma stanowić jedynie ich metryka (Dom Mocquereau) z pominięciem walorów artystycznych (Dom Pothier). Dzieje polemiki dotyczącej materii w y d a n i dla całego Kościoła daleko wykraczają poza mury Solesmes i dotyczą tyleż kwestii merytorycznych, co po trosze politycznych i, jak zawsze między ludźmi, handlowych. Nie jest naszym zadaniem streszczanie ich kalendarium.

Godny naszej uwagi jest inny efekt długotrwałej pracy analitycznej zespołu Pothier–Mocquereau: „wyśledzenie rytmu gregoriańskiego”. Znamy *idée fixe* Dom Guérangera uwolnienia melodii gregoriańskiej z wędzideł menzuralizmu. Znamy intuicyjne początki idei rytmu wolnego Dom Pothiera. Ostatecznie własna teoria rytmiczna Solesmes zdefiniowana i opisana została w dwutomowym dziele Dom Mocquereau, którego polski tytuł brzmi: *Liczba muzyczna, czyli zasady rytmu gregoriańskiego*. W pierwszej części, opierając się na greckiej nauce rytmu wykładanej w starożytności, pismach Guidona z Arezzo, a także znakach interpretacyjnych zawartych w rękopisach bezliniowych, podał prawa rytmu gregoriańskiego²¹.

²¹ Ibidem.

Metoda Solesmes znajduje w melodiach gregoriańskich rodzaj porządkującej je gramatyki. Jest ona autonomiczna wobec gramatyki języka. Stąd punkty oparcia melodii nie muszą, choć mogą, pokrywać się z miejscami ważnymi w tekście, np. akcentami. Nie ma jednak mowy o prostej podległości melodii słowom, o jakimś rodzaju służebności melodii wobec słów. To bezkolizyjne, a nie właśnie podległe, współistnienie dwóch języków przekazu: słowa i melodii, jest największym fenomenem metody Solesmes i największym znakiem sprzeciwu. Tak jak niegdyś nie do pojęcia było zrezygnowanie z myślenia o rytmie powtarzalnymi schematami, tak obecnie nie do pojęcia jest uprawomocnienie autonomii melodii wobec tekstu, autonomii, która nie naraża słowa na stratę i spostponowanie, utożsamiając je z tekstem.

O metodzie Solesmes jako szkole śpiewu i modlitwy możemy, dzięki Bogu, mówić już na bazie własnych doświadczeń. Z rzeczy podstawowych chciałabym podkreślić odkrywaną przez nas istotność Słowa Bożego po łacinie... Lektura tekstów przeznaczonych do śpiewania i krótka w sumie ich analiza daje ogromne światło dla ich rozumienia, gdy zrezygnuje się z tradycyjnego przekładu, bardzo często utrzymanego w pewnym religijnym idiomie.

Metoda Solesmes w odniesieniu do śpiewu rozwija głos technicznie, ale przede wszystkim jest szkołą frazowania, szkołą muzikalności, szkołą odkrywania sensu każdej, nie tylko gregoriańskiej, muzycznej ekspresji. ■