



Liturgia Sacra 16 (2010), nr 1, s. 139–153

Ks. JANUSZ DREWNIAK
Aleksandrów Kujawski

MISTYCYZM CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO

Wielowiekowa tradycja uczyniła chorał gregoriański pierwszorzędnym i najważniejszym śpiewem Kościoła łacińskiego. Prymat śpiewowi chorałowemu nadała doskonałość formy i przenikający jego naturę pierwiastek sakralny. Kryteria pierwiastka *sacrum*, normy formalne i estetyczne muzyki liturgicznej określa Magisterium Kościoła. Już na początku XX w. wymagano, aby charakteryzowały ją: świętość, piękność formy oraz powszechność¹. Kwalifikacje te w większości utrzymała, a w niektórych kwestiach poszerzyła Konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II, konkretyzując je w postaci postulatu powagi i wzniosłości charakteru, utrzymania ścisłego związku z tekstami i czynnościami liturgicznymi, nadania obrzędowi uroczystego charakteru, stworzenia klimatu modlitewnego skupienia, a nawet utożsamienia muzyki z modlitwą (KL 112–113). Dla osiągnięcia czystości i piękna estetycznego muzyki liturgicznej dokument zwraca uwagę na problem przygotowania teoretycznego i praktycznego osób odpowiedzialnych za kształt muzyki kościelnej oraz jej wysokiego poziomu wykonawczego (KL 115)². Chorał gregoriański w najdoskonalszym stopniu spełnia powyższe kryteria, w związku z czym uznany został za bezcenne dziedzictwo Kościoła i kultury sakralnej, ideał piękna sztuki religijnej, wzorzec i absolutny punkt odniesienia *sacrum* w muzyce, a tym samym bezwzględny miernik wartości dla wszystkich gatunków muzyki kościelnej.

¹ Por. PIUS X, Motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines*, 22 XI 1903, pkt 1.

² Problem kryteriów muzyki liturgicznej poruszam szerzej w artykule: „*Qui bene cantat bis orat*” (*św. Augustyn*). *W trosce o odpowiedni kształt śpiewu w liturgii*, LitS 13 (2007), nr 1, s. 127–140.

Archetypiczne miejsce chorału w obszarze muzycznej kultury Kościoła i w liturgii definiują dokumenty Kościoła XX w., określając jednocześnie jego przymioty.

Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu³.

Muzyka kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgii, a mianowicie: świętość i piękno formy, z których wynika koniecznie inna jej cecha, powszechność (...). Powyższe cechy spotykają się w najwyższym stopniu w śpiewie gregoriańskim i dlatego to on jest śpiewem właściwym Kościoła Rzymskiego, jedynym śpiewem, który Kościół odziedziczył po ojcach dawnych, którego z zazdrością strzegł przez długie wieki w swych księgach liturgicznych, który jako swój bezpośrednio przedstawia wiernym, który w niektórych częściach liturgii wyłącznie przepisuje i który najnowsze studia tak szczęśliwie przywróciły do pierwotnej nieskazitelności i czystości. Dla tych to przyczyn śpiew gregoriański był zawsze uważany za pierwowzór muzyki kościelnej⁴.

Ta zaś muzyka (już dawniej podkreślił to Poprzednik Nasz, św. Pius X) musi posiadać te cechy, co liturgia; w pierwszym rzędzie świętość i piękno formy, z których koniecznie wypływa inna cecha: powszechność (...). Tą świętością w wybitnym stopniu odznacza się śpiew gregoriański, używany w Kościele od tylu już wieków i stanowiący jakby jego dziedzictwo⁵.

Śpiew gregoriański, jako właściwy liturgii rzymskiej, zajmuje, wśród innych równorzędnych, naczelne miejsce⁶.

Mimo coraz powszechniejszego występowania i poszerzania granic procesu inkulturacji w obszarze muzyki liturgicznej, żywym źródłem tradycji, wzorcowym punktem odniesienia dla wszystkich gatunków muzyki kościelnej pozostaje chorał gregoriański. Walory muzyczne, literackie i religijne śpiewu gregoriańskiego dają podstawy do zdefiniowania go w kategoriach duchowego i estetycznego mistycyzmu. W chorale bowiem, jak określa B. Pocięj, „pierwiastek mistyczny jest niejako naturalny — panuje doskonała jedność religijności, sakralności i muzyki w słowie i dźwięku”⁷ W innym miejscu autor ten wskazuje elementy duchowe, religijne, które świadczą o mistycznym aspekcie muzyki:

Ta niezwykła właściwość muzyki wynika z samej jej istoty — z bycia jakby między dwoma biegunami: czystą myślą bezsłowną („logiką”, „matematyką”), to jest ścisłością i logicznością, której efektem jest struktura dźwiękowa i konstrukcja interwałowa, oraz czystym uczuciem, prowadzącym do ujawnienia i różnicowania ekspresji emocjonalnej⁸.

³ KL 116. Stwierdzenie to cytuje także: KONFERENCJA EPISKOPATU POLSKI, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 8 II 1979 r., nr 17, oraz *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, pkt 41.

⁴ PIUS X, *dz. cyt.*, nr I, 2; II, 3.

⁵ PIUS XII, Encyklika *Musicae sacrae disciplina*, 25 XII 1955, nr III.

⁶ ŚWIĘTA KONGREGACJA OBRZĘDÓW, *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram*, 5 III 1967 r., nr 50.

⁷ B. POCIEJ, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, w: J. PIKULIK (red.), *Muzyka religijna w Polsce*, t. X, Warszawa 1988, s. 40.

⁸ *Tamże*, s. 32.

Mistyczne, niejako nadprzyrodzone zdolności muzyki związane są ze zmysłem słuchu. Szeroki obszar ontycznej, fenomenologicznej interpretacji nadaje sferze słyszalności muzyki głęboki sens symboliczny, a nawet odniesienie teologiczne. Bóg przekraczający możliwości ludzkiego poznania wzrokowego pozwala doświadczyć swojego istnienia w rozmowie z Mojżeszem, wyznając swoje imię: „Jestem, Który Jestem” (Wj 3,14).

Wynikałoby z tego, że słuch — zewnętrzny i wewnętrzny — jest jakimś zmysłem szlachetniejszym, uprzywilejowanym i uświęconym. Stąd też niezwykła szansa dla muzyki; jej szczególna zdolność przejmowania i — przez gorące, bezpośrednie symbolizowanie — wyrażania *sacrum*, a nawet samego Objawienia⁹

1. Matematyczne, symboliczne i alegoryczne wzorce muzycznej estetyki średniowiecza

Średniowieczna teoria muzyki w niewielkim stopniu odpowiadała współczesnym kierunkom badań tej dziedziny. Pod pojęciem muzyki nie mieściło się artystyczne dzieło człowieka, ani sztuka dźwięków. Dociekania średniowiecznych myślicieli w znacznej mierze ukierunkowały zdobycze filozofii starożytnej Grecji i Wschodu. Znajomość wiedzy muzycznej głównie pitagorejczyków średniowiecze przejęło za sprawą traktatów *De musica* św. Augustyna (354–430), *Institutio musica* Boecjusza (480–524) oraz *Institutiones* Kasjodora (ok. 485–580)¹⁰. Starożytność klasyfikowała muzykę wśród siedmiu sztuk wyzwolonych (*artes liberales*) usystematyzowanych dwustopniowo: *trivium*, obejmujących specjalności humanistyczne — gramatykę, retorykę, dialektykę, oraz *quadrivium*, skupiających dyscypliny matematyczne — arytmetykę, geometrię, muzykę i astronomię. Pierwszą miarą muzycznych wzorców estetycznych była matematyka. Poglądy integrujące muzykę z matematyką, nie zaś z estetyką, klasyfikowały ją nie jako dziedzinę sztuki, lecz jedną z nauk, jako jedną z dziedzin matematyki. Potwierdza to znane określenie muzyki autorstwa Kasjodora: *Musica est disciplina, quae de numeris loquitur*. Chrześcijańscy myśliciele w twórczy sposób przejęli główne elementy antycznej tradycji muzycznej, dokonując jej reinterpretacji.

U podstaw średniowiecznej teorii muzyki tkwiło przekonanie o dalekiej od ludzkiej ingerencji harmonii świata naturalnego i nadprzyrodzonego opartej na matematycznej proporcji¹¹. Wieki średnie nie akceptowały bowiem ograniczeń związanych z ludzką niedoskonałością. Przejęto pitagorejski aksjomat stwierdzający,

⁹ *Tamże*.

¹⁰ W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 1988, s. 164.

¹¹ Racjonalistyczna i kosmologiczna w swym charakterze matematyczna koncepcja muzyki, sprządzająca prawa sztuki i piękna do praw rozumu i praw świata, była właściwa teoretykom, muzykologom, autorom naukowych traktatów o muzyce.

że istotą muzyki jest proporcja i liczba¹². Św. Augustyn, którego poglądy wywarły ogromny wpływ na średniowieczną koncepcję muzyki, dziedzinę tę definiował jako naukę o mierze tonów uporządkowanych według zasad liczbowych, ponieważ liczba była dla niego podstawą piękna odkrywanego przy pomocy ludzkich zmysłów — wzroku i słuchu. Tak więc doświadczenie piękna św. Augustyn utożsamiał z odkryciem podobieństwa i równowagi, które stanowiły proporcja i symetria. Ideałem tych wartości była właśnie równość liczb¹³.

Badania nad muzyką tylko w nieznacznym stopniu dotyczyły analizy świata dźwięków i umiejętności gry na instrumentach. W znacznie szerszym zakresie podejmowano dyskusje nad abstrakcyjną teorią harmonijnych proporcji. Pojęcie muzyki funkcjonowało bowiem przede wszystkim jako umiejętność stosowania matematycznych reguł, wykorzystywania wzorów matematycznych i stosunków liczbowych, zwłaszcza odkrywania wzajemnych proporcji, jako źródła doskonałej harmonii¹⁴. Językiem matematycznym posiłkowano się w określaniu treści i istotnych założeń koncepcji muzycznych, także w sferze precyzowania kluczowych pojęć muzycznych. Tworzeniu melodii służyły podziały skalowe, które ukształtowały muzyczne wzorce estetyczne¹⁵.

Teoretycy średniowiecza identyfikowali muzykę nie tylko z regułami matematycznymi, aczkolwiek dyscyplina ta stała się bazą dla innych tendencji myślowych. Przeniknięta metafizyką koncepcja sztuki implikowała estetykę symboliczną, przedstawiając świat naturalny jako symbol rzeczywistości transcendentnej, duchowej. Szeroki zakres elementów symbolicznych w muzyce sakralnej stanowił dźwiękową konkretyzację transcendentnego istnienia Boga oraz wyjaśnienie prawd wiary. Zakwalifikowanie muzyki do grupy nauk matematycznych sprawiło, że podstawowym symbolem wyrażanym bogactwem środków języka muzycznego stała się liczba. Ten fenomen symboliki liczb tworzący swoistą muzyczną mitologię zdecydował, że muzykę definiowano w kategoriach teoretycznej i spekulatywnej symboliki, nie tyle zaś jako szeregu dźwięków przyswajalnych zmysłowo. Antycznym spekulacjom liczbowym chrześcijańska ideologia nadała jednak wymiar religijny. Wzbogacenie pitagorejskiej uniwersalistycznej interpretacji liczb elementami teologii biblijnej nadało średniowiecznej koncepcji znamiona mistyki liczbowej. Jedyńka, będąca pod-

¹² „Wszystko, co jest słodyczą w melodii, wytwarza liczba przy pomocy stałych stosunków wokalnych; wszystko, co jest miłe w rytmach, bądź w melodiach, bądź w ruchach rytmicznych, pochodzi wyłącznie z liczby; dźwięki szybko przemijają, a liczby trwają”; *Musica enchiridis* (M. GERBERT, I, 195); cyt. za: TATARKIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 125.

¹³ J. MORAWSKI, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979, s. 35.

¹⁴ TATARKIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 118–122.

¹⁵ G. MOCARSKI, *Matematyka, dualizm Arystotelesa i geometria fraktalna u podstaw kształtowania muzycznych wzorców estetycznych. Implikacje dla muzyki religijnej i liturgicznej*, w: J. KRASSOWSKI (red.), *Musica sacra* (Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku 65), Gdańsk 2005, s. 24.

stawą ciągu liczbowego w nawiązaniu do Boga – Stwórcy i początku wszelkiej rzeczywistości, była symbolem wspólnoty Kościoła. Trójka była liczbowym odpowiednikiem Trójcy Świętej, w związku z tym metrum trójdzielne uznawano za doskonały podział rytmiczny. Czwórka, nawiązująca do liczby czterech ewangelistów i czterech okresów życia Chrystusa, stała się symbolem jedności duszy i ciała, a także symbolem pełnego brzmienia harmonicznego¹⁶.

Kolejną płaszczyznę idiomu średniowiecznej doktryny estetyki muzycznej stanowiło alegoryczne traktowanie zjawisk muzycznych. Teoretyczne rozważania zdefiniował nurt moralno-etycznego oddziaływania muzyki na człowieka. Alegorycznie postrzegano stosunek przyczynowy zachodzący między gatunkiem muzyki, zasobem wykorzystanych środków kompozytorskich i artystyczną interpretacją utworu, a afektem odbiorcy dzieła. Św. Augustyn promował rolę pierwiastka emocjonalnego, dopatrując się szczególnie w obszarze muzyki religijnej odzwierciedlenia bogactwa ludzkich uczuć. To m.in. za jego sprawą element uczuciowości zintegrowano z wiarą. Muzykę, jak i szeroko pojmowaną sztukę wyposażoną w treści religijne św. Augustyn uważał za środek poznania Boga. Alegorycznej interpretacji poddawano liczne gatunki chorału, tetrachordy, a nawet sposób notacji muzycznej. Neumy traktowano bowiem w kategoriach cielesnych, materialnych, służących zjawisku muzycznej emanacji. Opierając się na literacko-biblijnych alegoriach, pozamuzyczne znaczenie wywołujące szeroką paletę odczuć i emocji średniowieczni teoretycy przypisywali także skalom kościelnym. Dokonując interpretacji w ramach teorii etosu, nadawali oni poszczególnym tonacjom różnorodne funkcje związane z oddziaływaniem muzyki na ludzką naturę. Problematykę etosu skal plagalnych niemal powszechnie podejmowali twórcy traktatów muzycznych. Rozważania na temat *De virtute tonorum* odnajdujemy m.in. w *Micrologus de disciplina artis musicae* Guido d'Arezzo (między 991 a 998 — po 1033 r.) oraz *De harmonica institutione* Regina von Prūma (ok. 842–915 r.). Ton I — dorycki — odznaczał się dynamizmem czynnika agogicznego, stąd wyrażał mnogość uczuć. Poważny, mroczny, niekiedy smutny w charakterze za sprawą nierównomiernego toku melodycznego ton II wykorzystywany był w oficjach za zmarłych. Bojowemu, ognistemu tonowi III, którego struktury melodyczne bazowały na stosunkowo dużych skokach interwałowych, przypisywano oddziaływanie medyczno-lecznicze. Odznaczający się nieregularnością struktur melodyczno-rytmicznych ton IV był, paradoksalnie, ostoją skromności i spokoju, przez co wyrażał klimat modlitewno-błagalny. Ton V emanował radością, spokojem, podnosił na duchu, budził ukojenie i nadzieję. Ton VI określano jako płaczący, wzruszający, aczkolwiek wyciskał bardziej łzy radości, niż smutku. Kojarszony był on także ze sferą ludzkich namiętności. Ton VII, upodobniony do I, odbierany w kategoriach młodzieńczego polotu i wigoru, nadawał się wybitnie do

¹⁶ M. WOZACZYŃSKA, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 14–15.

zilustrowania bogactwa uczuciowego. W oparciu o dostojny ton VIII, określany mianem „tonu mędrców”, „tonu starców”, budowano powolne melodie o uroczystym charakterze¹⁷

2. Ascetyczne wzorce muzycznej estetyki średniowiecznej

Muzyka, jako jeden z przejawów twórczej aktywności człowieka, podlega naturalnemu procesowi przemian estetycznych, co wynika z ludzkiej mentalności i ciągłego poszukiwania nowych środków wyrazu artystycznego. Każda epoka wniosła do różnych dziedzin sztuki wzorce estetyczne określające kanony piękna. Muzyka średniowiecza była niemal wyłącznie sztuką religijną, chrześcijańską. Zgodnie z powszechnym przekonaniem o moralno-etycznym oddziaływaniu muzyki, pielęgnowano twórczość w najwyższym stopniu ascetyczną, której tony wyrażały i wytwarzały najwznioślejsze stany ludzkiego ducha.

Średniowieczna asceza i prostota miały na celu szerzenie pozytywnych uczuć, utrzymanie czystości serc, umysłów i surowości obyczajów, miały także zadanie opanowania zmysłów inspirujących proces ludzkiej percepcji do grzesznych nadużyć. Moralno-religijny wymiar, który średniowieczni Ojcowie Kościoła nadali pitagorejskiej nauce o etosie, sprawił, że muzyce przypisywano zdolności kształtowania prawego charakteru, obyczajów, opanowania i uwalniania duszy od złych namiętności, a nawet uzdrawiania z fizycznych dolegliwości. Oczyszczające, kataraktyczne predyspozycje muzyki doprowadziły do świadomego ograniczenia środków artystycznych¹⁸. Przeciwny biegun tej teorii zakładał rozwiązłe działanie niektórych melodii i rytmów na ludzką duszę. Piętnowano i unikano takiej muzyki, która deprawowała charaktery.

Średniowieczna asceza do tego stopnia zdeterminowała koncepcję muzyki, że ostrej krytyce poddano wykorzystywanie w Kościele instrumentów muzycznych. Skutkiem tego w IV w. zabroniono stosowania jakiegokolwiek instrumentarium towarzyszącego śpiewowi liturgicznemu. Estetyka muzyczna średniowiecza preferowała więc czysty wokalizm, uznając głos ludzki za jedyny dopuszczalny instrument. Dominacja śpiewu monodycznego sprawiła, że przez długie wieki zespołom chóralnym zezwalało wyłącznie na śpiew w unisonie¹⁹.

Charakterystycznym rysem ówczesnej muzyki kościelnej był fakt, iż nie miała słuchaczy. Wszyscy uczestnicy liturgii przez czynne i pełne zaangażowanie byli

¹⁷ MORAWSKI, *dz. cyt.*, s. 33–34.

¹⁸ *Tamże*, s. 30–31.

¹⁹ Reguła ta obowiązywała do IX w., tj. do pojawienia się techniki dwugłosowego *organum*, zapoczątkowującego rozwój religijnych gatunków wielogłosowych (msza, motet).

bowiem jej wykonawcami. Śpiew rozbrzmiewający w świątyniach nie był nastawiony na budzenie przyjemności zmysłowych związanych z aktem ludzkiej percepcji. Uprawianie muzyki nie miało na celu delectowania się pięknem czy oryginalnością jej brzmienia, nie służyło pragnieniu osiągnięcia technicznej i artystycznej doskonałości jej wykonania. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tym był użytkowy, służebny walor muzyki liturgicznej, który sprawiał, że w odróżnieniu od dzisiejszego jej traktowania, była jedynie dodatkiem do liturgii. W związku z tym muzyka nie miała skupiać na sobie większej uwagi wiernych, tym bardziej, że czerpanie przyjemności i rozkoszowanie się jej pięknem, jak już wspomniano, było w początkach okresu średniowiecza uważane za postawę grzeszną i surowo potępianą. Dążono natomiast do odkrycia zawartej w muzyce głębszej, duchowej, transcendentnej treści. Podstawowym motywem jej funkcjonowania było więc oddanie chwały Bogu²⁰.

3. Misterium *sacrum* śpiewu chorałowego

Podejmując problem sakralnego, a nawet mistycznego wymiaru chorału gregoriańskiego, warto na wstępie przytoczyć słowa Bohdana Pocięja charakteryzujące liturgiczną monodię:

Rozważania na temat istoty sakralności w muzyce obracałyby się zapewne w kręgu pojęć abstrakcyjnych, a *sacrum* pozostałoby w sferze czystego ideału, gdyby nie chorał gregoriański. W tym obszarze muzyki i tylko w nim, jeśli chodzi o kulturę Zachodu, *sacrum* urzeczywistnia się z bezwzględną oczywistością²¹

W dalszych rozważaniach autor, przestrzegając przed ograniczeniami związanymi z zakusami postrzegania chorału gregoriańskiego jedynie w kategoriach estetycznych, wskazuje na nadprzyrodzone źródło i mistyczny charakter tego śpiewu:

Zapewne, mówiąc dziś o pięknie chorału gregoriańskiego, nadużywamy tego pojęcia. Podobnie dopuszczamy się swego rodzaju świętokradztwa chwytając jedynie „smak estetyczny” chorału, słuchanego na koncercie lub z nagrań (...). Piękno bowiem chorałowe tylko w części i tylko w pewnej mierze „jest z tego świata”²².

Pierwszoplanowym elementem kształtującym estetyczne wzorce średniowiecznej kultury europejskiej był pierwiastek religijny. Wartość muzyki mierzono głównie potrzebami kultu, w związku z czym uzależniano ją od stopnia użyteczności liturgicznej²³ Wyznacznikiem stylu kościelnego tego okresu stała się powaga, powściągli

²⁰ TATARKIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 71–72.

²¹ B. POCIEJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, AK 427 (1980), s. 205.

²² *Tamże*.

²³ Co do wykorzystania muzyki w liturgii, pojawiały się w początkowym okresie chrześcijaństwa głosy sprzeciwu. Przykładem tego może być stwierdzenie Bruno — kartuskiego mnicha: „Muzyka jest złem niezbędnym. Muzyka nie jest godna Boga. Jemu nie potrzeba ani pieśni, ani składania ofiar. Bóg

wość i modlitewna prostota. Ascetyczno-kontemplacyjny wzorzec przybrał w dziedzinie muzyki postać formy chorału gregoriańskiego — monodycznego śpiewu funkcjonalnie związanego z liturgią Kościoła łacińskiego²⁴. Chorał gregoriański zawierał liturgiczny tekst łaciński. Materiał tonalny śpiewu opierał się na systemie ośmiu skal diatonicznych i swobodnej, niemetrycznej rytmice. Wykonywany był *a cappella* w jednoosobowej obsadzie lub przez zespół chórally śpiewający w unisonie. Monodyczny śpiew symbolizował jedność Kościoła i nienaruszalność wiary²⁵.

Chorał gregoriański od wieków w niekwestionowany sposób spełnia podstawowe kryteria muzyki kościelnej: świętość i doskonałość formy. Ten pierwszy i najważniejszy gatunek śpiewu kultuwanego w Kościele ponadczasowo najdoskonalej odzwierciedla uświęcający wymiar muzyki sakralnej. Ścisła integracja z tekstami i czynnościami liturgicznymi uczyniła chorał naturalnym nośnikiem liturgicznych i duchowych treści świętego misterium. Jego ascetyczne, surowe brzmienie dalekie jest od wzbudzania u człowieka jedynie czysto zmysłowych przyjemności i zatrzymywania uwagi na samym sobie. Sfera emocjonalna podporządkowana jest liturgicznej funkcji chorału, choć nie oznacza to wcale braku elementu uczuciowości. Śpiew gregoriański jest nie tylko źródłem przeżyć estetycznych związanych z artystycznym pięknem utworów. Zasadniczym obszarem jego oddziaływania na człowieka jest inspiracja doznań duchowych. Nic dziwnego, ponieważ chorał, jak twierdzi B. Pocij, „rodzi się z Bożego natchnienia”, „piękno w chorale jest darem łaski, bo jego ostateczne źródło i przyczyna są nadprzyrodzone”²⁶. Gdzie indziej, potwierdzając główną tezę niniejszego artykułu, autor ten stwierdza: „Chorał gregoriański,

dopuszcza jednak śpiewy i zgadza się na nie, ale tylko z uwagi na słabości i skłonności ludzkie. On zgadza się na mniejsze zło (muzykę), aby uniknąć większego zła (odejścia od wiary)”; por. MORAWSKI, *dz. cyt.*, s. 15.

²⁴ Oprócz chorału gregoriańskiego, pozostałe odmiany śpiewu Kościoła zachodniego stanowią: śpiew ambrożyński (związany z rytmem ambrożyjskim), śpiew galijski (ryt galijski) oraz śpiew mozarabski (ryt mozarabski). Bogactwo repertuaru gregoriańskiego tworzą formy recytatywne, psalmodyczne, poetyckie i swobodne: antyfony, responsoria, psalmy, hymny, wersety, recytatywy, *Ordinarium* i *Proprium Missae*, wersety allelujaiczne oraz gatunki postgregoriańskie: tropy, sekwencje, oficja rymowane. W Kościele funkcjonowały ponadto jednogłosowe pieśni religijne zawierające melodykę ludową i budowę zwrotkową, jednak nie były one dopuszczone do użytku liturgicznego; wykonywano je głównie podczas pielgrzymek i procesji.

²⁵ Wobec pojawiających się obecnie prób „unarodawiania” chorału gregoriańskiego, co opatrnie interpretuje się jako element zjawiska inkulturacji, nadmienić należy, że tekst łaciński wraz z charakterystyczną melodyką jest współlistotnym wyznacznikiem autentycznego śpiewu chorałowego. Zapewnia o tym ks. I. Pawlak: „Nie mają więc racji ci, którzy pragną widzieć dziś chorał w śpiewach z językiem narodowym z zapożyczonymi melodiami gregoriańskimi. Takimi są np. funkcjonujące w liturgii polskiej *O zbawcza Hostio*, *Przed tak wielkim Sakramentem* lub *O Stworzycielu Duchu przyjdź* itp. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że chorał gregoriański związany jest z językiem łacińskim. Jeśli tego ostatniego zabraknie, nie mamy do czynienia z autentycznym śpiewem gregoriańskim, a jedynie z melodią chorałową, pod którą podłożono teksty narodowe”; I. PAWLAK, *Chorał gregoriański — śpiew muzealny czy aktualny?*, LitS 14 (2008), s. 85.

²⁶ POCIEJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, s. 206.

ów najczystszy wzór muzyki wiary, religijnej i sakralnej, bierze się wprost z mistycznego źródła²⁷

Jedną z cech duchowego oddziaływania monodii gregoriańskiej jest jej medytacyjny charakter. Chorał dzięki powściągliwości i prostocie brzmienia jak żaden inny śpiew liturgiczny w swojej warstwie muzycznej i literackiej przyczynia się do stworzenia klimatu modlitewnego skupienia, zwrócenia myśli ku rzeczywistości transcendentnej. Posiada niepowtarzalną właściwość wprowadzania uczestników w atmosferę liturgii oraz wytworzenia u nich wewnętrznej postawy dyspozycyjności do pełnego, owocnego i świadomego uczestnictwa w celebracji liturgicznej. Kontemplacyjne walory pierwiastka muzycznego chorału B. Pocięj definiuje następująco:

Muzyka chorału jest dźwiękową, symboliczną formą modlitwy i kontemplacji, konkretyzacją aktu służby Bożej w pięknie śpiewu przekazującego muzycznie treść słowa. Chorał gregoriański jest w duchowości Zachodu jedyną dziedziną muzyki, w której religijność chrześcijańska jest bezdyskusyjna i przejrzysta jak kryształ. I dlatego zawsze będzie on absolutnym kryterium duchowości religijnej w muzyce. W chorale muzyka wynika wprost z aktów wiary²⁸.

Postulat doskonałości formy wiąże się z troską Kościoła o utrzymanie odpowiedniego poziomu muzycznej sztuki sakralnej. Dlatego łączy w sobie zarówno konieczność prezentowania wysokiej wartości artystycznej dzieła, połączonej z jego funkcjonalnością liturgiczną, jak również osiągnięcia odpowiedniego poziomu wykonania. Kontekst świętości i doskonałości formalnej muzyki liturgicznej domaga się jednoczesnego spełnienia warunków kryterium artystycznego i funkcjonalnego. Trzeci przymiot powszechności muzyki kościelnej, respektowany w dokumentach Kościoła (Pius X, Motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* z 1903 r.) do czasów Soboru Watykańskiego II, uwzględnia aspekt komunikatywności języka sztuki sakralnej. Niedosięgniętym wzorem w tej szerokiej materii pozostaje niezmiennie chorał gregoriański²⁹

Tonalną podstawę śpiewu chorałowego stanowi system modalny mieszczący się w strukturach diatonicznych skal kościelnych (*modi, toni*). Idiom gregoriańskiej tonalności określa płynny, falisty kształt linii melodycznej i brak skomplikowanych interwałów. Ambitus materiału melodycznego śpiewu chorałowego na ogół nie przekracza oktawy i mieści się w skali przeciętnego głosu ludzkiego. Posłużmy się po raz kolejny stwierdzeniem B. Pocięja, który w tej materii wypowiada się następująco:

Jest on [chorał gregoriański – J. D.] objawieniem tego, co święte, poprzez czysty śpiew: poprzez ruch i kierunek melodycznego toku, poprzez sposób śpiewania, artykulacje,

²⁷ TENŻE, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, s. 38.

²⁸ *Tamże*, s. 40.

²⁹ I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 64–67.

akcenty metryczne, frazowanie; poprzez wznoszenie się i opadanie śpiewanych dźwięków, poprzez pauzy, zawieszenia, oddechy; poprzez płynność i wyrazistość recytatywności; falistość i strzelistość melizmatyki, poprzez szczególnie uduchowioną intonację i barwę głosu. To promieniowanie, emanowanie sakralności w śpiewie chorałowym odczuwamy nawet wtedy, gdy nie dociera do nas sama treść słów tekstu: świadczy to o osobliwej sile pierwiastka muzycznego natchnionego świętością³⁰

Warstwa melodyczna średniowiecznej monodii liturgicznej opiera się z reguły na zasadzie symetrycznej formy łukowej. Styl opracowania melodyki chorałowej uzależniony został od charakteru i rangi święta, na które utwór został przeznaczony, od jego miejsca w obrzędach liturgicznych, w pewnym stopniu zadecydowały o tym również możliwości wokalne wykonawców. Do grupy śpiewów recytatywnych (*accentus*) o charakterze sylabicznym należały tony psalmodyczne, tony Ewangelii i oracji oraz prefacje. Bardziej rozwinięte, bogatsze opracowania neumatyczne (psalmodia introitu, *communio*, *Magnificat*, *responsorium breve*) i kunsztowne śpiewy melizmatyczne (*tractus*, wersety responsoriów, graduałów, alleluja) zalicza się do grupy *concentus*. Melodyka sylabiczna służy wyraźnemu przekazowi warstwy tekstowej, muzyczne melizmaty mają wyrażać głębię przeżyć religijnych³¹.

Na ukształtowanie chorału znaczący wpływ wywarła charakterystyczna dla języka łacińskiego prozodia i akcentuacja. Sylaby akcentowane (*arsis*) w śpiewie i mowie posiadają charakter toniczny, odznaczają się lekkością, dynamizmem, w rysunku linii melodycznej zasadniczo odpowiadają kierunkowi wznoszącemu, natomiast sylaby nieakcentowane (*thesis*) w przekazie werbalnym i muzycznym mają charakter atoniczny, statyczny, traktowane są ciężiej, łączą się z dźwiękami opadającymi.

Niezrównane bogactwo inwencji melodycznej chorału, jak i jego warstwy literackiej wyniosło śpiew gregoriański na szczyt artyzmu średniowiecznej sztuki muzycznej. Tę powszechnie przyjętą opinię precyzyjnie charakteryzuje wybitny mediewista ks. Wacław Gieburowski (1878–1943):

Artystyczne przymioty chorału gregoriańskiego polegają na tym, że jest on na swój sposób, *par excellence* wyrazem muzycznym liturgicznych idei, że w głęboko odczytych, szlachetnych tonach najwierniej obrazuje podniosłe piękno akcji liturgicznej, będącej przecież jako wybitna akcja dramatyczna wspaniałym dziełem sztuki. Co do formy, to przedstawia chorał tradycyjalny tę samą strukturę logiki muzycznej, co każda inna kompozycja. Motywy więc, zdania i periody w najskomplikowańszych splotach i wariacjach podtrzymują i zabarwiają architektonikę kompozycji gregoriańskich. I środki wreszcie, jakimi chorał rozporządza, są artystyczne. Prosta szata melodji sylabicznych, przebogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacji przy pomocy nadzwyczaj urozmaiconego pisma muzycznego tak głęboko estetyczne sprawia wrażenie, tyle mieści w sobie siły i majestatu, tyle słodczy, ciepła i piękna, tyle duszy, że przewyższa stanowczo każdy inny śpiew monodyczny³².

³⁰ POCIEJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, s. 205.

³¹ E. HINZ, *Chorał gregoriański*, Pelplin 2007, s. 65–67.

³² W. GIEBUROWSKI, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922, s. 39–40.

Śpiewowi gregoriańskiemu przysługuje miano pionierskiego gatunku w dziejach muzyki nowożytnej³³. Jednym z obszarów tego zjawiska jest ukształtowanie wewnętrznych struktur formalnych chorału. Średniowieczna monodia stała się łańcuchem funkcjonowania schematów formalnych, na których bazowały gatunki muzyczne następnych epok. Wykształciła ona profil melodii właściwy twórczości późniejszych okresów — partykulację melodii na odcinki strukturalne, m.in. wstęp, zakończenie, wyznaczyła także prawidłowości określające ich proporcje. W chorale dostrzegamy, co prawda dopiero w początkowym stadium, tworzący się podstawowy element dzieła muzycznego — motyw melodyczny. W jego strukturze uwidaczniają się podstawy niektórych technik kompozytorskich i elementów formalnych dzieł barokowych i klasycznych. Dosłowne lub stosowane z niewielkimi zmianami powtórzenia odcinków melodii doprowadziły w późniejszym okresie do powstania techniki wariacyjnej, imitacyjne powtórzenia krótkich zwrotów melodycznych na różnych stopniach zapoczątkowało późniejszą technikę progresji (sekwencji), łączenie motywów na zasadzie podobieństwa lub kontrastu dało podstawy dla rozwinięcia się klasycznej formy a–b–a. Nie sposób nie wspomnieć o tym, że melodyka gregoriańska pełniła funkcję inspirującą dla pierwszych, jak i późniejszych form polifonicznych, stanowiąc bardzo często *cantus firmus* wielogłosowych kompozycji religijnych³⁴.

Niemal całą twórczość sakralną określa idiom szeroko pojętego teologicznego symbolizmu. W przypadku wybranych gatunków, jak również konkretnych utworów inspirowanych duchowym natchnieniem lub przeżyciami religijnymi mamy do czynienia z przekraczaniem granic czystej symboliki w kierunku autentycznej mistyki. Zjawisko to odsłania niezwykle, wręcz nadprzyrodzone walory muzyki³⁵. Średniowieczna monodia gregoriańska stała się impulsem dla późniejszego rozwoju niektórych środków i technik kompozytorskich służących wyrażaniu bogactwa treści pozamuzycznych: prezentacji myśli, uczuć i wyobrażeń. Uczyniła to za pomocą skomplikowanych skojarzeń muzycznych, aż po przekładanie retorycznych założeń mowy na język dźwiękowy. Wykorzystanie figur retorycznych w stopniu

³³ Na bogactwo obszarów inicjacji struktur dźwiękowych i formalnych chorału względem twórczości późniejszych epok wskazał już na początku XX w. ks. Gieburowski: „Kładzie przecież chorał gregoriański podwaliny pod potężny gmach muzyczny, na który z dumą spoglądają późniejsze pokolenia. Nie na innym bowiem, lecz na gruncie muzyki kościelnej, w szczególności zaś chorału gregoriańskiego, wyrosła cała kultura muzyczna zachodu europejskiego od czasów Hukbalda poprzez *ars antiqua*, *ars nova*, erę niderlandzką, epokę *a cappella* Palestrynowską, erę jenerałbasową, aż przynajmniej po Bacha i Händla, ale ileż natchnionych idei muzycznych zawdzięczają genjusze nowszych i najnowszych czasów właśnie muzyce kościelnej i chorałowi gregoriańskiemu. Mnóstwo dowodów tego znajdujemy w literaturze muzycznej wszystkich kulturalnych narodów zachodu” GIEBUROWSKI, *dz. cyt.*, s. 4.

³⁴ „Wyrasta też rzeczywiście cała polifonia wieku XV i XVI organicznie z chorału gregoriańskiego. Polifonia niczem innym nie jest, jak harmonicznie i kontrapunktycznie opracowanym chorałem”. R. KRALIK, *Kulturstudien*, Münster in Westfalen 1904, s. 336.

³⁵ POCIEJ, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, s. 33.

doskonałym znalazło zastosowanie w muzyce baroku. W chorale pojawiły się elementy ilustracji muzycznej. Posłużyły temu zwroty melodyczne w postaci odpowiednio dobranych skoków interwałowych. Motyw rozpoczynający się wznoszącą kwartą stał się zapowiedzią ważnego religijnego wydarzenia (np. adwentowe antyfony: *O Adonai, O Emmanuel, O Sapientia*), początkowy wstępujący interwał kwinty wyraża entuzjazm, radość (bożonarodzeniowy introit *Puer natus est nobis* oraz introity, których incipit rozpoczyna wezwanie *Gaudeamus*). Niektóre śpiewy chorałowe zawierają pionierskie elementy malarstwa dźwiękowego. Zapowiedź figury *anabasis* odnajdujemy np. w graduale *Dirigatur oratio mea sicut incensum*, gdzie ascendentalny kierunek linii melodycznej jest obrazem modlitwy wznoszącej się do Boga³⁶.

Rozwój chorału gregoriańskiego zainicjował ponadto powstanie nowych koncepcji zapisu muzycznego. To właśnie bogactwu form średniowiecznego śpiewu kościelnego nowożytna kultura muzyczna zawdzięcza rozwój notacji muzycznej. Pierwsze systemy notacyjne (cheironomiczny, diastematyczny) wykształciły się na użytek praktyk wykonawczych śpiewu chorałowego.

4. Liturgiczny aspekt śpiewu gregoriańskiego. Kontekst funkcjonalny

Zasadniczym obszarem istnienia chorału gregoriańskiego jest jego funkcjonalna integracja z liturgią Kościoła rzymskokatolickiego. Doskonały stopień użyteczności obrzędowej, stanowiący jeden z zasadniczych kwalifikatorów świętości (*sacrum*) muzyki, stawia chorał gregoriański na szczycie wszystkich gatunków muzyki przeznaczonych, dostosowanych i dopuszczonych do liturgii. Powyższy kontekst *sensus Ecclesiae* śpiewu chorałowego ks. Gieburowski określa w następujących kategoriach: „Chorał i liturgia, to jedna organiczna całość; liturgia to element życiowy dla chorału gregoriańskiego, liturgia i chorał to dusza i ciało; jak ciało bez duszy istnieć nie może, tak zamiera chorał bez liturgii³⁷. O. Grzegorz M. Suñol jako źródło liturgicznej funkcjonalności śpiewu chorałowego wskazuje jego wybitnie modlitewne walory.

Ten śpiew z samego swego charakteru jest modlitwą. Połączony z modlitwą Kościoła i wyrażając z należyłą dobitnością tak różnorodne formy tej modlitwy, związane z czymś doskonałym, z czymś niezemskim, śpiew ten wznosi duszę ponad nią samą, z ziemi ku niebu, wzrusza ją i, jeśli nie pobudza do płaczu, jak św. Augustyna, to przynajmniej pociąga do modlitwy³⁸

³⁶ HINZ, *dz. cyt.*, s. 67–69.

³⁷ GIEBUROWSKI, *dz. cyt.*, s. 96.

³⁸ G.M. SUÑOL, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, tł. F.M. Koziura, Poznań – Warszawa – Lublin 1957, s. 201.

Estetyczne piękno, dostojność oraz liturgiczna użyteczność chorału, które kwalifikują ten gatunek jako podstawowy śpiew Kościoła, autor paradoksalnie utożsamia z bogactwem, a jednocześnie prostotą melodyki, rytmiki oraz faktury.

Pierwszą z nich [zaletą – J. D.] jest sam charakter melodii gregoriańskich. Ułożone w epoce, kiedy myśl ludzka, cała przeniknięta nadprzyrodzonością, wznosiła się o wiele wyżej niż nasza, kiedy serce człowieka, mniej niż za dni naszych opanowane przez namietności i niepokoje zaburzeniami społecznymi, biło regularniejszym rytmem oraz oddychało atmosferą cichej i pogodnej wzniosłości, ułożone — powtarzam — w tej epoce melodie gregoriańskie, odbijają wszystkie cechy ówczesnego duchowego klimatu, i to w sposób tym bardziej dostrzegalny, im bardziej różni się świat, w którym one powstały, od tego, w którym my żyjemy (...). Innym źródłem piękna tych melodii to ich rytm. Rytm gregoriański, który jest duszą śpiewu, jest rytmem swobodnym, naturalnym, spontanicznym, pełnym bogactwa i czaru, zdolnym wyrazić najróżnorodniejsze uczucia; rytmem który się zestrzaja z rytmem mowy samej i dzięki któremu mogły powstać te falowania, tak wdzięczne i surowe zarazem — istny odblask wspaniałości i potęgi łaski Ducha Świętego, który przebywa w naszych sercach; rytmem jednocześnie i oratorskim i muzycznym (...). Śpiew gregoriański jest nadto śpiewem unisonowym. I ta cecha w połączeniu z zaletami rytmu, o których wyżej była mowa, czyni z niego jakby śpiew modlitwy liturgiczno-społecznej, której nadaje ton majestatu, jakiego nigdy nie osiągną śpiewy wielogłosowe (...). Prostota! — oto jeszcze jedno źródło piękna śpiewu gregoriańskiego. Wskutek swego ścisłego połączenia ze słowami liturgii świętej, śpiew gregoriański wyraża na zewnątrz jej uczucia (...). Lecz czyni to zawsze z umiarem, bez przekraczania granic pogody i spokoju, za wzorem postępowania Kościoła³⁹

5. Estetyka wykonawcza monodii gregoriańskiej. Kontekst praktyczny

Estetyka wykonawcza wyróżnia trzy formy śpiewu chorałowego: śpiew solowy, antyfonalny i responsorialny. Kunsztowne formy powierzane były w historii solistom–kantorom. Śpiewowi solowemu przyporządkowane zostały modlitwy liturgiczne celebransa: oracja, ewangelia i prefacja. Śpiew antyfonalny wykorzystywany jest w *Gloria*, *Credo* i sekwencjach Eucharystii, jak również w psalmodii i hymnodii liturgii godzin. Na sposób responsorialny wykonywane są responsoria brewiarzowe oraz melizmatyczne śpiewy mszalne: *tractus*, *graduale* i *alleluja*⁴⁰. Chorał gregoriański nosi jednak w swej naturze znamiona śpiewu wspólnotowego. Praktyczny aspekt śpiewu chorałowego wymaga od wykonawców podporządkowania się regułom funkcjonowania we wspólnocie.

Nikt przeto nie może się swoim głosem ponad innych wybijać ani im przewodzić. Wszelkie tego rodzaju odruchy indywidualizmu są zgubne dla stylowego wykonania chorału i muszą być hamowane⁴¹.

³⁹ *Tamże*, s. 201–204.

⁴⁰ HINZ, *dz. cyt.*, s. 69–70.

⁴¹ K. MROWIEC, *Wychowawcza rola chorału gregoriańskiego w życiu młodzieży duchownej*, RBL 14 (1961), s. 247.

Zbiorowa obsada wykonawcza śpiewu chorałowego realizowanego przez nie zawsze wykształconych muzycznie uczestników liturgii może stwarzać złudzenie dowolnej estetyki i kunsztu artystycznego wykonawców. Rzeczywistość jawi się tymczasem zupełnie inaczej.

Chorał, tak pozornie prosty w swej monodyczności, że niejednokrotnie nadający się do zbiorowego śpiewu wiernych, jest w istocie owocem wysokiej sztuki, wysokiej, by tak powiedzieć, świadomości teologiczno-artystycznej. Zapewne, w miarę swego rozwoju i bogacenia czerpał on także ze źródeł pobożności ludowej, zasilał swój skarbiec melodiami również świeckimi. Ale w swoim rdzeniu pozostał sztuką wymagającą najwyższego poziomu mistrzostwa i to podwójnego: w samym tworzeniu melodii, profilowaniu jej według słów tekstu i w sposobie śpiewania⁴².

Kunsztowny, technicznie i interpretacyjnie skomplikowany śpiew wymaga od wykonawców przygotowania teoretycznego oraz wysokiej kultury wokalne. Profesjonalne wykształcenie kantorów i zespołów wokalnych — zarówno duchownych, jak i świeckich adeptów sztuki chorałowej — uwzględnia wymóg doskonałej orientacji w dziedzinie teorii muzyki średniowiecznej, znajomości interpretacji muzyki tego okresu i najwyższych umiejętności wokalnych. Jest to związane z atrybutami śpiewu gregoriańskiego i koniecznością możliwie najczystszej realizacji pierwiastka *sacrum* monodii chorałowej, który kształtuje ruch i kierunek toku melodycznego, falistość i strzelistość melizmatyki, frazowanie, artykulację, akcenty metryczne, płynność i wyrazistość recytatywności, wreszcie sposób interpretacji — uduchowiona intonacja i barwa głosu wykonawców⁴³. Jak widać, charakter śpiewu chorałowego domaga się w praktyce egzekwowania wysokich standardów techniki wokalne śpiewu liturgicznego oraz kryteriów interpretacyjnych uwzględniających jego duchowy, modlitewny wymiar. Spokojne, płynne i zrównoważone brzmienie chorałowe w praktyce osiągalne jest przez zachowanie proporcji dynamicznych głosu solowego lub zrównoważone brzmienie głosów zespołu chóralnego śpiewającego w unisonie, praktykowanie śpiewu pozbawionego wibracji, umiarkowane zróżnicowanie elementu dynamicznego, zmniejszenie wolumenu, wyciszenie końcowych odcinków wersetów i fraz muzycznych oraz zastosowanie odpowiedniej techniki oddechowej. Efekt brzmienia śpiewu chorałowego powodujący ukojenie i spokój ducha, wzmocniony specyficznymi walorami akustycznymi wnętrza sakralnego, określa się w kategoriach religijnej *suavitas*.

* * *

Chorał, śpiew chorałowy — w swoich różnych liturgicznych formach, panujący we wczesnym średniowieczu, skodyfikowany przez Grzegorza Wielkiego, a potem przez długie wieki trwający jako złoty wzorzec muzyki religijnej, dziś jest skarbcem muzycznym liturgii, kryjąc w sobie wartości najwyższe. Chorał (śpiew chorałowy) sama

⁴² POCIEJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, s. 206.

⁴³ *Tamże*.

swoją obecnością, istnieniem, ukazuje, że *sacrum* zdolne jest się przejawić; i że ten przejaw nie jest jedynie pozorem, ale rzeczywistością, która się prezentuje przez swe piękno⁴⁴.

To jeden z poglądów przybliżających sakralne walory monodii gregoriańskiej. W powszechnej opinii muzykologów fenomen tego śpiewu tkwi nie tyle w niesamowitej jego ekspresji, ile w promieniującej z niego unikalnej mistycznej głębi, niespotykanej w innych gatunkach muzyki sakralnej. Cytowany B. Pocij wprost stwierdza, że „ze wszystkich sztuk jedynie muzyka jest zdolna bezpośrednio nam przybliżyć i uobecnić świętość (*sacrum*), Absolut, Boga”⁴⁵. A czymże, jak nie próbą bezpośredniego poznania Boga i rzeczywistości nadprzyrodzonej jest mistyka chrześcijańska⁴⁶. Zachwyty, wręcz fascynacja niektórych kręgów odbiorców licząca kilkanaście wieków monodią gregoriańską budzi się z potrzeby przekroczenia granicy doczesności i wejścia w dostępną, aczkolwiek ograniczoną ludzkim zmysłem, sferę transcendencji. Doświadczyć tego zjawiska można za sprawą śpiewu chorałowego, z którego literackiej i melodycznej warstwy emanuje bogactwo elementów sakralnych. Twórczość chorałowa inspirowana wiarą i głębią duchowych przeżyć posiada rzadko spotykaną właściwość nie ograniczania się jedynie na rzeczywistości symbolicznego traktowania zjawisk nadprzyrodzonych i prawd teologicznych. Przekroczenie tej sfery ukierunkowuje śpiew gregoriański ku obszarom autentycznej mistyki. Dzięki tym walorom chorał gregoriański uważa się za najdoskonalsze muzyczne medium chrześcijańskiej mistyki.

The Mysticism of Gregorian Chant

Summary

Gregorian chant is accepted as the first and the most appropriate song of the Latin Church. The excellence of the form and the sacral elements give the primacy to Gregorian chant. The musical, literary and religious advantages of Gregorian chant allow to describe it as spiritual and aesthetic mysticism.

The author at the beginning of this article presents the mathematical, symbolic, allegoric and ascetic standards of the musical aesthetics of the middle ages. Afterwards presents the variety of the sacral elements of Gregorian chant — its mystic, meditative, ascetic and consecration character. These attributes are clearly noticed in the melody and the literary text of Gregorian chant. Additionally the article presents the utilitarian character of Gregorian chant in the liturgy. In the final part of this article the author underlines the most important aspects of performing Gregorian chant.

⁴⁴ *Tamże*, s. 205.

⁴⁵ TENŻE, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm*, s. 32.

⁴⁶ Por. hasło: P. MOSKAL, *Mistyka*, EK 12, Lublin 2008, k. 1303–1304.