

KS. ANDRZEJ ZAJĄC

KULTUROWY MODEL CHÓRU W MUZYCE EUROPEJSKIEJ

1. Chór w starożytnym kulcie judaistycznym

Badania najstarszych kultur potwierdzają istnienie ścisłego powiązania obrzędów religijnych z różnorodnymi formami muzyki. „Muzyczność” aktualizowana w obrzędach kultowych była rodzajem medium tworzącym przestrzeń, w której człowiek kontaktował się z Bogiem czy bóstwem. Powszechny charakter tego zjawiska potwierdza tezę o transcendentnym wymiarze sztuki, a sztuki muzycznej w szczególności. Różnorodne formy „muzyczności” były bowiem zawsze obecne podczas czynności kultycznych człowieka.

O istnieniu zorganizowanej muzyki związanej z kultem religijnym świadczą najstarsze sumeryjskie i egipskie wzmianki pochodzące z trzeciego tysiąclecia p.n.e. W świątyni Ningirsu w Lagasz byli specjaliści urzędnicy odpowiedzialni za chór i szkolenie śpiewaków i instrumentalistów, tak mężczyźni, jak i kobiety¹.

Niezwykle cennych i najlepiej udokumentowanych wiadomości o różnych formach zorganizowanego uprawiania muzyki w starożytnym kulcie hebrajskim dostarcza nam Stary Testament. W czasach patriarchów i sędziów nie można jeszcze mówić o instytucjonalnych formach muzykowania. Śpiewał każdy, a gra na lirze i bębniek obręczowym była powszechna, przynajmniej wśród kobiet.

W czasach Dawida i Salomona sytuacja w tym względzie zmieniła się w sposób zdecydowany w związku z formowaniem się kultu świątynnego. Król Dawid rozkazał przełożonym Lewitów, „[...] aby ustanowili swoich braci śpiewakami przy instrumentach muzycznych: cytrach, harfach, cymbałach [...]” (1 Krn 15,16). W ten sposób powstał pierwszy urzędowy zespół muzyczny służący celom kultowym. Podczas przygotowań do budowy świątyni liczba śpiewaków była imponująca i wynosiła dwieście osiemdziesiąt osiem osób, podzielonych na dwadzieścia cztery grupy, pod kierunkiem swoich ojców (1 Krn 25,1-31). W czasie przenoszenia Arki do nowo wybudowanej świątyni Salomona „wszyscy Lewici śpiewający: Asaf, Heman, Jedutun, ich synowie i bracia, ubrani w bisior, stali na wschód od ołtarza grając na cymbałach, harfach i cytrach, a z nimi stu dwudziestu kapłanów, grających na trąbach — kiedy tak zgodnie, jak jeden, trąbili i śpiewali, tak iż słyhać było tylko jeden głos wysławiający majestat Jahwe [...]” (2 Krn 5,12-13).

¹ C. SACHS, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1981, s. 59.

Po zniszczeniu Jerozolimy i spaleniu świątyni w 587 r. p.n.e., czego następstwem było rozproszenie i deportacja Żydów do Babilonii, kult judaistyczny przestał istnieć, ponieważ był on nierozdzielnie związany z określonym miejscem — z Jerozolimą. Dlatego — jak to pięknie i poetycko ujmuje Psalm 137 — wygnańcy zawieszali nad rzekami Babilonu swoje liry na wierzbach, nie mogli bowiem śpiewać pieśni Pańskiej w obcej krainie.

Wśród ponad 40 000 ludzi, którzy powrócili z niewoli babilońskiej (538 r. p.n.e) było około siedmiu tysięcy służby i około dwustu „śpiewających mężczyzn i kobiet” należących niewątpliwie do świątyni bogatych². Po odbudowaniu miasta i świątyni, uroczysty kult został przywrócony. W Księdze Nehemiasza znajduje się opis uroczystości poświęcenia odbudowanych murów Jerozolimy, podczas którego ważną rolę odegrały „chóry dziękczynne”:

A na poświęcenie muru Jerozolimy odszukano lewitów, by ze wszystkich ich siedzib sprowadzić ich do Jerozolimy na radosny obchód poświęcenia przy hymnach i grze na cymbałach, harfach i cytrach. Zgromadzili się więc śpiewacy [...]. I wprowadziłem zwierzchników Judy przed mur i ustawiłem dwa wielkie chóry dziękczynne. Jeden szedł wzdłuż muru w prawo [...]. Drugi chór dziękczynny szedł wzdłuż muru w lewo [...] a stanęli przy Bramie Więziennej. Oba chóry dziękczynne stanęły przy domu Bożym [...]. Wtedy śpiewacy dali się słyszeć, a Jizrachiasz był ich kierownikiem (Neh 12,27-28.31.38-40.42).

Z traktatu talmudycznego *Tamid* (VII, 3-4) dowiadujemy się, jak wyglądała muzyka związana z kultem świątynnym w Jerozolimie na początku naszej ery. Chór składał się z co najmniej dwunastu mężczyzn, w wieku między trzydziestym a pięćdziesiątym rokiem życia. Według niezbyt jasnego fragmentu *Hullin* talmudycznej *Gemary* kształcili się oni prawdopodobnie pięć lat. Do chóru mężczyzn mogli być dołączeni chłopcy, pochodzący również z pokolenia lewitów, aby „dodać śpiewom słodyczy”³

Obrzędy religijne w świątyni jerozolimskiej miały charakter uroczysty. Ten odświętny, odznaczający się także zewnętrznym przepychem, kształt liturgii świątynnej wynikał z faktu, iż dla Żydów świątynia w Jerozolimie była jedynym miejscem składania ofiar, te zaś uważane były za najwyższy akt chwały Boga–Jahwe. Uroczysty charakter kultu był więc istotnie związany ze składaniem ofiary i to w ściśle określonym miejscu. Dlatego też po zburzeniu Jerozolimy w 50 r. n.e. i ostatecznym zniszczeniu świątyni, uroczysty kult judaistyczny wygasł i już nigdy nie został przywrócony. W synagogach, które były tylko domami modlitwy, a nie miejscem składania ofiar, kult był skromny, ograniczający się tylko do czytania Tory i śpiewu psalmów. Śpiewom przewodniczyli kantorzy, nie było natomiast zorganizowanego śpiewu chóralnego.

Jest rzeczą zmienną, że w hebrajskim kulcie świątynnym muzyka była elementem nieodzownym i posiadała instytucjonalne formy i — co jest istotne — do jej wykonywania zobowiązani byli tylko kapłani z pokolenia Lewiego. Wprawdzie

² *Tamże*, s. 61.

³ *Tamże*, s. 63.

chór świątynny tworzyli członkowie tej samej plemiennej wspólnoty, byli oni jednak wydzieleni z uczestniczącego w obrzędzie ludu jako odrębna grupa osób. Powierzone im funkcje pełnili na podstawie „desygnacji”, urzędowego „wyznaczenia”, będącego rodzajem religijnego „wybraństwa”. Można to uznać za początek kształtowania się kulturowego archetypu chóru, związanego w sposób istotny z obrzędem religijnym. Archetyp ten przejęła później kultura helleńska i rzymska, a następnie, po pewnych oczywistych i niezbędnych modyfikacjach — liturgia chrześcijańska.

2. Obrzędowe funkcje chóru w kulturze helleńskiej i rzymskiej

Chociaż śpiew chóralny w starożytnej Grecji nie miał rdzennie helleńskiego pochodzenia, przejęty został bowiem przez plemiona Dorów od podbitej przez nich Krety, to jednak był najbardziej charakterystycznym przejawem muzyki greckiej. W kulturze kreteńskiej istniał ścisły związek między śpiewem chóralnym a tańcem. To istotne zespolenie śpiewu chóralnego i tańca starożytni Grecy utrzymali w swojej kulturze. Greckie słowo *chorea* oznaczało taniec w kole, połączony ze śpiewem, zaś słowa *choros* używano na określenie zespołu osób wykonujących pieśni i tańce podczas obrzędów kultowych. Z czasem chór stał się niezbędnym elementem dramatu greckiego, początkowo dominującym, później ograniczonym do asystowania aktorom i komentowania przebiegu akcji scenicznej oraz wyrażania opinii o zachowaniu bohaterów⁴. Utwory zwane *hyporchemata* tańczył śpiewający chór. Chociaż były również takie chóry, które nie tańczyły⁵

Praktyka śpiewu chóralnego była żywa w całej starożytnej Grecji. Istniały liczne towarzystwa chóralne, do których należeli tak mężczyźni, jak i kobiety. Wszelkiego rodzaju uroczystościom oficjalnym, procesjom, składaniu ofiar, misjom udawającym się do wyroczeni, towarzyszyły chóry, a rywalizujące ze sobą miasta-państwa starały się wysłać jak najwięcej śpiewaków. Od VI w. śpiew chóralny stanowił końcową część zawodów muzycznych na wielkich agonach, czyli igrzyskach pytyjskich ku czci Apollina, oraz panatenajach i dionizjach w Atenach i karnejach w Sparcie⁶

Chór grecki funkcjonujący początkowo jako element obrzędu religijnego odegrał ważną rolę w rozwoju dramatu greckiego. Grecki chór religijny ustawiony był w kształcie koła; w tragedii występował i śpiewał ustawiony w półkolu przed sceną. Składał się z dwunastu, a później z piętnastu śpiewaków; w komedii liczba chórzystów sięgała pięćdziesięciu lub sześćdziesięciu osób⁷. Dalszy rozwój tej formy dramatycznej sprawił, że chór zaczął być postrzegany jako element sztuczny, narzucający odbiorcy punkt widzenia „widza idealnego”, który uprawniony był do sądzenia i komentowania akcji. Chór był instancją, która — podobnie jak widz — istniała na zew-

⁴ W KOPALIŃSKI, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 155.

⁵ C. SACHS, *dz. cyt.*, s. 308.

⁶ *Tamże*, s. 308.

⁷ *Tamże*, s. 310.

nałż akcji dramatycznej. Teoretycy teatru wyszczególniają kilka charakterystycznych dla chóru greckiego funkcji, które odnoszą się również do chóru występującego w każdym dramacie w późniejszym rozwoju tej formy. Po pierwsze, chór wznosząc się ponad to, co „przyziemne”, przywoływał wypowiedź samego autora, zapewniał przejście od tego, co partykularne, do tego, co ogólne. Po drugie, chór był reprezentantem widza rzeczywistego, pełniąc rolę „widza idealnego”. Widz rzeczywisty mógł się jednak rozpoznać i zaakceptować wartości wyrażane przez „widza idealnego”, ale tylko wtedy, gdy reprezentował on wartości wspólne dla całej konkretnej społeczności. Mogły to być wartości religijne, kultowe lub ideowe, scalające publiczność w jedną wspólnotę. Wreszcie chór pełnił funkcję kontestacyjną, głównie przez moc kreowania dystansu do przedstawianej rzeczywistości⁸. Nasuwają się tu wyraźne analogie z chórem funkcjonującym we wszelkich obrzędach religijnych, także w dzisiejszej liturgii Kościoła katolickiego. Do tego aspektu powrócimy w dalszej części wywodu.

Na temat zwyczajów związanych z muzyką w Rzymie zachowało się niewiele źródłowych informacji. Wiemy jedynie, że podczas rzymskich uroczystości i biesiad używano wyłącznie instrumentów dętych. Sytuacja uległa zmianie — w nieznanym bliżej czasie — kiedy to tzw. *Księgi Sybillińskie* zaczęły sprzyjać przyjmowaniu „rytu greckiego”. Doprowadziło to do dopuszczenia liry i innych instrumentów greckich do obrzędów składania ofiar, a także do założenia w Rzymie *Societas Cantorum Grecorum*. W rzymskiej muzyce artystycznej panował więc grecki styl i teoria, greckie instrumenty i muzycy. Trudno jest zatem wyodrębnić muzykę grecką i rzymską jako dwa odrębne zjawiska kulturowe, zwłaszcza, że Sycylia i południe Italii aż po Rzym należały do *Magna Graecia*, do „Wielkiej Grecji”⁹.

Obraz przekazany satyrycznie przez poetów i pisarzy rzymskich świadczy, że muzyka w starożytnym Rzymie nie była sztuką wysokiego lotu i nie była ceniona przez ówczesne elity kulturalne, jak to miało miejsce w Grecji. Seneka, który żył na początku naszej ery, narzekał, że orkiestry i chóry osiągnęły tak gigantyczne rozmiary, iż często w teatrze więcej było śpiewaków i instrumentalistów niż widzów. Ciceron twierdził, że muzyka utraciła „surowy urok”, jaki posiadała w dawnej muzyce teatru rzymskiego, wzorowanego na teatrze greckim. W obecnym stanie, jak twierdził Ciceron, muzyka może dać trochę dziecięcej przyjemności, ale praktycznie jest bezużyteczna, ponieważ nie prowadzi do szczęścia¹⁰.

3. Chór w liturgii chrześcijańskiej i jego wpływ na rozwój muzyki europejskiej

Obrzędy religijne pierwszych chrześcijan nie odbiegały w sposób zasadniczy od liturgii synagogałnej. Składały się na nie czytania fragmentów Pisma św. złasz-

⁸ P. PAVIS, *Słownik terminów teatralnych*, s. 69–72.

⁹ C. SACHS, *dz. cyt.*, s. 314.

¹⁰ *Tamże*, s. 315.

cza Ewangelii i Listów apostoelskich oraz śpiew psalmów, które chrześcijanie przejęli od żydów i uczynili swoją modlitwą. Elementem zupełnie nowym w tych obrzędach było *fractio panis*, czyli sprawowanie Eucharystii, którą chrześcijanie od samego początku uważali za ofiarę Nowego Przymierza, zastępującą niedoskonałe ofiary Starego Testamentu. Dlatego też Eucharystia, jako ofiara Nowego Przymierza, sprawowana była zawsze w sposób uroczysty, nawet w okresie prześladowań. W ten sposób liturgia chrześcijańska nawiązywała do uroczystego kultu świątyni jerozolimskiej, związanego istotnie ze składaniem ofiar, a nie do prostej liturgii synagoidalnej pozabawionej tego istotnego dla kultu elementu.

Wiele przekazów z pierwszych wieków świadczy o tym, że pierwotny Kościół był wspólnotą śpiewającą. Św. Paweł zachęcał do śpiewania „psalmów, hymnów i pieśni pełnych ducha” (Kol 3,16). W pismach Ojców Kościoła i starożytnych pisarzy chrześcijańskich znajdujemy wiele tekstów świadczących o tym, że pierwotna liturgia chrześcijańska знаła różne rodzaje śpiewu. Zarówno w dziedzinie samej praktyki muzyczno-liturgicznej w gminach apostoelskich (śpiewanie psalmów), jak i też w teoretycznych wyobrażeniach o muzyce oraz jej egzystencjalnym i religijnym znaczeniu, Nowy Testament stał się spadkobiercą Starego. Pierwsi chrześcijanie wzrastali w muzycznej tradycji Izraela, a świątynię i synagogę traktowali jako miejsce swojej modlitwy — z wyjątkiem Eucharystii, którą sprawowali w innych miejscach. Co do zewnętrznych form modlitwy, zwłaszcza modlitwy śpiewanej, można więc mówić o pewnej ciągłości tradycji, przejętej przez chrześcijaństwo z liturgii hebrajskiej, wzbogaconej później pierwiastkami religijności greckiej, a także elementami zaczerpniętymi z ceremoniału dworskiego i niektórych kultów misteryjnych¹¹. Twierdzenie niektórych historyków liturgii¹², jakoby śpiew psalmów oraz sposób śpiewania antyfonalnego i responsoryjnego stanowił wczesnochrześcijańskie dziedzictwo, a nie był pochodzenia synagoidalnego, rodzi uzasadnione wątpliwości i jest trudne do utrzymania.

Pierwsze trzy wieki chrześcijaństwa nie sprzyjały rozwojowi uroczystego, zorganizowanego śpiewu liturgicznego. Z powodu prześladowań liturgia musiała mieć charakter wyciszony, „milczący”, bez uroczystego ceremoniału i głośnych śpiewów. Pomimo tych obiektywnie uzasadnionych ograniczeń, liturgia chrześcijańska z założenia miała charakter uroczysty, była bowiem sprawowaniem „pamiętki Pana” W ten sposób nawiązywała do kultu świątynnego związanego istotnie ze składaniem ofiary i w tym przede wszystkim należy szukać uzasadnienia uroczystego charakteru liturgii chrześcijańskiej, w której Eucharystia, jako ofiara Nowego Przymierza, zajmowała zawsze centralne miejsce.

Nie mamy wystarczających dowodów, by twierdzić, że w liturgii pierwotnego Kościoła funkcjonował wyodrębniony zespół śpiewaków, jak to miało miejsce w świątyni jerozolimskiej. Prosta liturgia — a taką była pierwotna liturgia chrześ-

¹¹ J. WALOSZEK, *Teologia muzyki* (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, s. 87.

¹² Zob. M. KUNZLER, *Liturgia Kościoła*, Poznań 1999, s. 202–203.

cijańska — nie wymagała kunsztownego śpiewu, chór nie był więc potrzebny. Jedyną formą śpiewów były aklamacje wiernych i psalmodia wykonywana na sposób responsorialny. Ojcowie Kościoła i inni pisarze starożytni (św. Klemens, Tertulian, św. Augustyn, św. Benedykt) wspominają również o nieprzerwanym śpiewie wiernych; był to tzw. *cantus directaneus* lub *cantus in directum*¹³

Historia śpiewu chóralnego w liturgii chrześcijańskiej i chóru w znaczeniu wyodrębnionej grupy śpiewaków rozpoczyna się dopiero w IV w., po ustaniu prześladowań, odkąd liturgia w zewnętrznej formie stawała się bardziej okazała i uroczysta i przejęła niektóre elementy ceremoniału cesarskiego (okazałe stroje, uroczyste procesje, ukłony, gesty, okadzenia itp.), a udratyzowany charakter liturgii wchłonął pierwiastki dramatu greckiego. Ponieważ śpiewy stawały się bardziej skomplikowane, ich wykonanie powierzano wyszkolonym śpiewakom. W ten sposób rozpoczął się proces profesjonalizacji śpiewu. Śpiew stopniowo przestawał być elementem użytkowym w liturgii, wykonywanym przez wszystkich, a stawał się domeną sztuki i wykonywany był przez chór, złożony z osób do tego należycie przygotowanych. Zjawisko to dało początek kształtowania się kulturowego i liturgicznego „idiomu” chóru w liturgii chrześcijańskiej. Jego obecność wywierała w ciągu wieków istotny wpływ na zewnętrzny kształt liturgii, a także decydowała o powstaniu niezwykle bogatej chóralnej twórczości muzycznej zarówno chorałowej (monodii), jak i wielogłosowej, uwarunkowanej i inspirowanej określonym kształtem obrzędu liturgicznego. Niektórzy historycy i teoretycy liturgii dopatrują się tu początków procesu „rozchodzenia się” muzyki i liturgii. Liturgia kształtowała się w oparciu o własne zasady, a muzyka, którą zaczęto traktować jako ozdobę, rozwijała się i funkcjonowała „obok” liturgii, jako dziedzina sztuki kierująca się swoimi prawami. Teza ta, modna szczególnie w posoborowym piśmiennictwie liturgicznym, budzi jednakże pewne zastrzeżenia i wydaje się nie do końca merytorycznie uzasadniona.

Początek formalnej, urzędowej instytucji chóru, nierozdzielnie związanej przez wieki z liturgią chrześcijańską, można widzieć w założonej w Rzymie przez papieża Grzegorza Wielkiego — jak głosi tradycja — szkole kantorów (*Schola Cantorum*). Odegrała ona ważną rolę w propagowaniu rzymskiego śpiewu liturgicznego w całej Europie, szczególnie w okresie tzw. reformy karolińskiej, przyczyniła się także do wytworzenia jednej z ważnych tradycji śpiewu, nazwanego od jej założyciela śpiewem gregoriańskim.

W procesie kształtowania się modelu chóru i jego funkcjonowania w liturgii chrześcijańskiej ważną rolę odegrały zakony, głównie benedyktyni i cystersi, którzy pielęgnowanie śpiewu liturgicznego zagwarantowali w swoich regułach zakonnych. W średniowiecznych klasztorach powstawały księgi zawierające śpiewy liturgiczne, wykonywane przez chóry zakonne (tzw. schole gregoriańskie) a później katedralne, w których najczęściej także śpiewali zakonnicy. W ten sposób powstał i rozwijał się

¹³ Zob. R. RAK, *Zarys dziejów śpiewu i muzyki*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań–Warszawa–Lublin 1967, s. 474.

przez wieki bogaty repertuar śpiewów liturgicznych — zwanych chorałem gregoriańskim — który do dziś pozostał wysokiej rangi sztuką zrodzoną z ducha wiary i uchodzi za idealny model połączenia elementu muzycznego ze słowem modlitwy.

Wspomniane wyżej zjawisko „rozchodzenia się” liturgii i muzyki pogłębiło się w okresie powstania i rozwoju wielogłosowości. Śpiew wielogłosowy w sposób naturalny wszedł do liturgii i stopniowo zdominował śpiewy gregoriańskie. Był to naturalny proces, którego nie powstrzymały nawet niektóre zakazy Kościoła — by wspomnieć bullę *Docta Sanctorum* papieża Jana XXII z 1324 r.

Wprowadzenie do liturgii wielogłosowości i jej późniejszy, niezwykle dynamiczny rozwój wiązał się w sposób oczywisty z działalnością chórów katedralnych i klasztornych. Chóry te, złożone z wykwalifikowanych śpiewaków, gwarantowały kunsztownym kompozycjom wielogłosowym należyte wykonanie. Można mówić o swoistym sprzężeniu zwrotnym; wielogłosowość stanowiła wyzwanie dla chórów, te zaś, posiadając wysokie możliwości wykonawcze, stymulowały kompozytorów do tworzenia coraz bardziej rozwiniętych i kunsztownych form polifonicznych. Bogata twórczość chóralna mistrzów niderlandzkich czy rzymskich powstała dla konkretnych chórów działających przy katedrach lub klasztorach. Należy podkreślić, że bogata polifonia renesansu funkcjonująca jakoby „obok” liturgii była jednak istotnie z nią związana, a śpiew chóralny był jej nieodzownym elementem. Z tych też powodów Sobór Trydencki uznał muzykę wielogłosową — obok chorału gregoriańskiego — za muzykę godną świątyni, odrzucając jednak to wszystko, co w niej jest swawolne i nieczyste (*lascivum aut impurum*) jako niegodne Domu Bożego. Znamienne jest, że stanowisko Soboru w kwestii muzyki wynikało przede wszystkim z troski o świętość miejsca kultu, natomiast wzajemne relacje muzyki i liturgii nie były przedmiotem refleksji Ojców Soboru.

Należałoby jeszcze wspomnieć o bogatej, rozwijającej się w okresie renesansu twórczości madrygałowej (Marenzio, Gesualdo da Venosa, Orlando di Lasso). Świadczy ona o tym, że kulturowy model chóru, ukształtowany na gruncie obrzędowej muzyki religijnej, realizował się również na terenie „obrzędowości świeckiej” związanej z różnymi uroczystościami na dworach ówczesnych królów, książąt i bogatych możnowładców.

Powróćmy na teren muzyki religijnej. Wydaje się, że Kościół, nie podejmując przez wieki teologicznej refleksji nad muzyką w liturgii, zaczął stopniowo rezygnować z przywracania muzyce jej liturgicznych kształtów. Niektórzy autorzy uważają, iż w liturgii chrześcijańskiej utrwaliła się obowiązująca przez kilka stuleci wzajemna relacja muzyki i liturgii: muzyka została oddzielona od obrzędu liturgicznego, wskutek czego przestała być istotną częścią liturgii, stała się tylko ozdobą służby Bożej¹⁴. Wydawać by się mogło, że sprowadzenie muzyki wyłącznie do roli „ozdabiania” liturgii wpłynie negatywnie na jej jakość, że ją zbanalizuje i pozbawi głębi

¹⁴ Por. M. KUNZLER, *dz. cyt.*, s. 204–205.

artystycznego wyrazu. Tak się jednak nie stało. Zarówno teksty liturgiczne, jak i funkcjonujące w liturgii chóry stanowiły ważne czynniki wpływające w sposób istotny na rozwój muzyki. Teksty *ordinarium missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) dały podstawę muzycznej formie mszy — obok motetu najbardziej reprezentatywnej religijnej formie muzyki, uprawianej od początków wielogłosowości aż po czasy nam współczesne. Dokonało się to jednak — jak niektórzy historycy liturgii twierdzą — za cenę oderwania muzyki od akcji liturgicznej oraz skazania niegdyś śpiewających wiernych na rolę zwykłych, biernych słuchaczy¹⁵ Twierdzenie to jednak wydaje się nie do końca przekonujące i w gruncie rzeczy mocno dyskusyjne.

W rozwoju wokalnie-instrumentalnych form muzycznych na przełomie XVI i XVII w. ważną rolę odegrała polifonia chóralna okresu renesansu i istniejące przy katedrach i znaczniejszych kościołach chóry. Polichóralność (*cori spezzati*) szkoły weneckiej stała się nowym środkiem wyrazowym przejętym przez późniejsze epoki, zwłaszcza barok, a styl „palestrinowski” szkoły rzymskiej stanowił ideał wielogłosowej muzyki liturgicznej aż po XVIII w. Na nowo odżył on w okresie romantyzmu w związku z rozwijającym się wówczas ruchem odnowy liturgii.

Powstanie i rozwój opery w XVII w., eksponując śpiew solowy, który znalazł odbicie również w muzyce kościelnej, usunął na drugi plan twórczość chóralną. Jednakże w rozwoju form muzyki religijnej pozaliturgicznej (oratorium, kantata, pasja) chóry pozostały nadal elementem nieodzownym, a ich rola nabrała nowego znaczenia. Chóry prowadziły akcję dramatyczną, komentowały wydarzenia, kształtowały architekturę dzieła (oratoria Händla, Bacha). W pasjach Bachowskich chór pełnił rolę analogiczną do roli chóru w dramacie greckim. Był „wizmem idealnym” i wyrazicielem uczuć słuchaczy (wiernych) uczestniczących w rozważaniu Męki Pańskiej. Wiek XVIII powszechnie uważany jest za okres upadku muzyki kościelnej. Powstanie i rozwój opery miał negatywny wpływ na muzykę kościelną. Zanikło wyczucie stylu kościelnego, a to z kolei spowodowało obniżenie poziomu muzyki wykonywanej podczas liturgii. Dominacja utworów instrumentalnych — popularne wówczas, zwłaszcza w muzyce francuskiej, tzw. msze organowe — a także wykonywane powszechnie duety i pieśni solowe w stylu operowych arii ograniczyły znacznie twórczość mszalną i motetową, a tym samym zmniejszyły wydatnie dotychczasową rolę chóru w liturgii. Nie możemy jednak zapominać, że okres ten przyniósł równocześnie doskonałą pod względem formy, jak i wyrazu — chociaż krytykowaną przez cecyliantów — twórczość mszalną Haydna, Mozarta i Beethovena. Powstałe z inspiracji religijnej i zgodne z ówczesną koncepcją liturgii kompozycje religijne klasyków wiedeńskich pozostają świadectwem ówczesnego ducha religijnego i trwałym dorobkiem muzyki europejskiej.

Powrót do literatury chóralnej w muzyce kościelnej nastąpił w XIX w. na fali rozwijającego się ruchu odnowy muzyki, głównie cecyliantyzmu. Na nowo „odkryto”

¹⁵ Tamże.

wartość chorału gregoriańskiego i polifonii klasycznej w stylu palestrinowskim. Nastąpił renesans zespołów chóralnych, zwłaszcza chłopięcych, które zarówno repertuarem, jak i stylem wykonywanej muzyki nawiązywały do dawnej tradycji kościelnej. Pojawił się wówczas romantyczny ideał „świętej muzyki” (*musica sacra*). Ideałem tym była — według cecylijanistów — rzymska polifonia wokalna *a cappella* okresu renesansu, stawiana jako wzór wielogłosowej muzyki liturgicznej. Wprowadzenie wówczas do refleksji o muzyce kościelnej pojęcia *musica sacra* i próby — nie zawsze trafne — nadania mu określonego znaczenia odegrały na przestrzeni kilkudziesięciu lat ważną rolę w zmaganiu o poprawne rozumienie muzyki liturgicznej, aż do reformy Soboru Watykańskiego II.

Ruch odnowy muzyki w liturgii znalazł poparcie papieża Piusa X. W *Motu proprio* z 1903 r. papież, nakazując powrót do chorału gregoriańskiego i polifonii palestrinowskiej, zalecił tworzenie chórów chłopięcych, jako najbardziej odpowiednich do wykonywania śpiewu liturgicznego, odwołując się do „starożytnego zwyczaju Kościoła”¹⁶ Z koncepcji muzyki kościelnej, pojmowanej przede wszystkim jako sztuka wokalna chórów kościelnych, wynikała zasada, że powinna ona być tylko „pokorną służebnicą liturgii”, a jej zadaniem — ozdoba i upiększanie uroczystej liturgii oraz pobudzenie ducha religijnego wiernych. Papież Pius X nie podjął jednak teologicznej refleksji nad wzajemnym związkiem liturgii i różnorodnych form muzyki, ograniczył się tylko do określenia warunków dopuszczenia do liturgii muzyki chóralnej¹⁷. Złożone zagadnienie muzyki liturgicznej nie zostało więc rozwiązane. Muzyka w nauczaniu Piusa X nie jest jeszcze „liturgią”, a jedynie jej „pokorną służebnicą” i ozdobą jej uroczystej formy. Problem wzajemnej relacji między liturgią a muzyką, jako dziedziną sztuki, podjął dopiero Sobór Watykański II.

Przyjmując dzisiejszy sposób rozumienia liturgii — zwłaszcza po Soborze Watykańskim II — przekonanie, że zapoczątkowany w średniowieczu i trwający przez wieki — uważany przez niektórych za zjawisko negatywne — proces „rozchodzenia się” muzyki z liturgią spowodowany takimi czynnikami, jak: profesjonalizacja muzyki, powstanie i rozwój wielogłosowości a w konsekwencji wzrost znaczenia chóru w liturgii, kosztem ograniczenia udziału wiernych w śpiewie, tylko pozornie wydaje się słuszne. Z kulturowego punktu widzenia było to jednak zjawisko niezwykle cenne i pozytywne zarówno dla liturgii, jak i muzyki. Liturgia, „dopuszczając” sztukę muzyczną do obrzędu, sama stała się w pewnym sensie dziełem sztuki, w którym czynnik estetyczny zaczął odgrywać ważną rolę i to nie tylko w odniesieniu do muzyki, lecz również do innych dziedzin sztuki związanych z liturgią (architektura, malarstwo, rzeźba, poezja, retoryka, dramat). Muzyka zaś, znajdując w liturgii niezbędny dla siebie wymiar transcendentny i czerpiąc z liturgicznych tekstów religijną inspirację, stworzyła ogromną liczbę natchnionych dzieł, będących do dzisiaj niepod-

¹⁶ PIUS X, *Tra le sollecitudini*, nr 13; por. też nr: 25, 27.

¹⁷ Zob. M. KUNZLER, *dz. cyt.*, s. 208–209.

ważnym i trwałym dorobkiem kultury. Ten ze wszech miar interesujący, a zarazem złożony problem wzajemnych relacji między liturgią i muzyką oraz związanych z tym implikacji kulturowych, teologicznych i duszpasterskich, podjął w swoim nauczaniu Sobór Watykański II.

4. Kulturowe aspekty obecności chóru w posoborowej liturgii

W soborowej dyskusji nad nowym kształtem liturgii powstały liczne kontrowersje dotyczących określenia miejsca i roli muzyki w liturgii. Przeciwnicy wprowadzenia zmian opowiadali się za utrzymaniem języka łacińskiego, a wraz z nim pozostawienia w niezmienionej formie całej dotychczasowej praktyki muzycznej. Zwolennicy radykalnych zmian optowali za całkowitym usunięciem śpiewu gregoriańskiego i polifonii, jako niezrozumiałych dla wiernych ze względu na język łaciński. Sztandarowym argumentem dla nich był fakt dopuszczenia przez Sobór do liturgii języków narodowych. Kładąc główny nacisk na czynne uczestnictwo wiernych, nie widzieli miejsca dla chóru, który — ich zdaniem — wykluczał wiernych z udziału w liturgii i sprowadzał do roli biernych słuchaczy. Wobec zalecanej przez Sobór prostoty liturgii i uznawaniu wspólnego śpiewu wiernych za ideał uczestnictwa w liturgii, należało ograniczyć się do muzyki użytkowej, prostej, wykonywanej przez wszystkich wiernych. Gdyby przyjąć takie założenia — jak chcieli zwolennicy radykalnych zmian — chór rzeczywiście stawał się w liturgii elementem niepożądanym, czy wręcz całkowicie zbędnym.

Podjęwając rozwiązanie zarysowanych wyżej problemów, Sobór wybrał drogę pośrednią; dopuścił do liturgii różne rodzaje współczesnej muzyki, byleby tylko spełniały określone warunki, jak: zachowanie ścisłego związku z czynnością liturgiczną, utrzymanie modlitewnego charakteru muzyki, staranie o jej wartość artystyczną, wreszcie zachowanie „inności” w stosunku do muzyki rozrywkowej. Ponadto Sobór wskazał na tradycję muzyczną Kościoła, jako trwałe dobro kultury, przekazane nam przez minione pokolenia, które nie może być zapomniane i odrzucone, i poleca, aby w odnowionej liturgii nadal korzystać ze skarbcza muzycznej tradycji Kościoła. Dotyczy to chorału gregoriańskiego, chóralnej muzyki wielogłosowej, a także muzyki instrumentalnej, zwłaszcza organowej. W ten sposób Sobór uznał, że w odnowionej liturgii obecność i funkcjonowanie zespołów śpiewawczych jest niezbędne.

Z analizy dokumentów soborowych wynika, że zespoły śpiewawcze są czynnikami wnoszącymi do liturgii artystyczne piękno muzyczne (aspekt kulturowy), a przez wspólnotę wiary stanowią część zgromadzenia liturgicznego i spełniają prawdziwą funkcję liturgiczną (aspekt teologiczny).

W VI rozdziale Konstytucji o Liturgii (1963), poświęconym w całości zagadnieniom muzyki w liturgii, wskazuje Sobór na godność tradycji muzycznej Kościoła i uważa ją za integralną część uroczystej liturgii. „Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki,

przede wszystkim przez to, że śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112). Uznając całą tradycję muzyczną za „skarbiec nieocenionej wartości”, Sobór przypominał, że, zgodnie z trwającą od wieków tradycją, śpiew był zawsze nieodłącznym elementem uroczystej liturgii. W ten sposób pośrednio podkreślił znaczenie chórów, które współtworzyły tę tradycję i zapewniały uroczysty charakter sprawowanej liturgii. Ponieważ uroczyste formy liturgii związane były zwykle z katedrami, Sobór w szczególny sposób wskazał na konieczność rozwijania zespołów śpiewaczych przy kościołach katedralnych. „Należy rozwijać zespoły śpiewacze, zwłaszcza przy kościołach katedralnych” (KL 114).

Wydana cztery lata później Instrukcja *Musicam Sacram* (1967) podjęła zagadnienie obecności zespołów śpiewaczych w liturgii i poświęciła mu wiele uwagi. „Na szczególną uwagę zasługują, ze względu na swe liturgiczne posługiwanie: chór kościelny, kapela muzyczna i zespół śpiewaków (*schola cantorum*). W świetle zasad świętego Soboru dotyczących odnowy liturgicznej zadanie tych grup nabrało większego znaczenia” (MS 19). Z przytoczonego tekstu jednoznacznie wynika, iż chóry nie tylko nadal mają swoje miejsce w liturgii, ale ich zadanie „nabrało większego znaczenia”. Ich powinnością jest poprawne wykonywanie tych części liturgii, które do nich należą, oraz wspomaganie wiernych w ich śpiewie (MS 19). Dlatego też „powinny istnieć i być otaczane opieką chóry, kapele muzyczne i zespoły śpiewaków (*scholae cantorum*)” (MS 19a). Dotyczy to w pierwszym rzędzie kościołów katedralnych, większych ośrodków duszpasterskich, seminariów i zakonnych domów studiów, a także „wskazane także jest, by podobne, choćby małe chóry istniały również przy kościołach mniejszych” (MS 19b).

W szczególny sposób Instrukcja podkreśla kulturową rolę tych zespołów chóralnych, które mają historyczne znaczenie i wielowiekową tradycję: „Kapele muzyczne, istniejące przy bazylikach, katedrach, klasztorach i innych znaczniejszych kościołach, które zdobyły sobie sławę, przechowując i rozwijając poprzez wieki kulturę muzyczną o bezcennej wprost wartości, niech nadal istnieją w oparciu o własne, przekazane tradycją statuty, przez Ordynariusza przejrzone i zatwierdzone, dla uświetnienia bardziej uroczystych nabożeństw” (MS 20). W chórach działających przy katedrach, klasztorach i bazylikach, dostrzega więc Kościół depozytariuszy bezcennej, muzycznej tradycji Kościoła, na których w dalszym ciągu spoczywa główne zadanie wykonywania śpiewów w bardziej uroczystych obrzędach liturgicznych. Lud natomiast winien włączać się w śpiew, „wykonując przynajmniej łatwiejsze części, do niego należące” (MS 20).

W podobnym duchu wypowiada się *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (1978) w której czytamy: „Muzykę wielogłosową, szczególnie dawnych mistrzów, Kościół zawsze uważał za nieoceniony skarbiec i dobro kultury” (nr 18).

Zadanie zespołów śpiewaczych (chóru, scholi) w liturgii polega więc nie tylko na wspomaganiu wiernych w śpiewie, ale także na pielęgnowaniu i rozwijaniu kultu-

ry muzycznej o „bezcennej wprost wartości” (MS 20). Chodzi więc o wykonywanie w liturgii artystycznej muzyki chóralnej czerpanej ze skarbcza tradycji muzycznej Kościoła. Czytamy w Instrukcji:

Kompozycje muzyczne jedno lub wielogłosowe, zaczerpnięte ze zbiorów dawnych, czy z dzieł współczesnych należy cenić, pielęgnować i przy różnych okazjach z nich korzystać (MS 50).

Instrukcja apeluje do duszpasterzy o wykorzystywanie dawnej polifonii łacińskiej w obecnej, odnowionej liturgii:

Duszpasterze [...] winni rozważyć, czy z niektórych utworów muzyki sakralnej skomponowanych w ubiegłych wiekach dla tekstów łacińskich prócz używania ich w liturgicznych czynnościach odprawianych po łacinie, nie możnaby korzystać z pożytkiem także w tych, które są odprawiane w języku ojczystym. Nic bowiem nie przeszkadza, by w jednym i tym samym obrzędzie, niektóre części były śpiewane w innym języku (MS 51).

Jeżeli zaś chodzi o dawną muzykę, to najpierw należy wykorzystywać te utwory, które odpowiadają wymogom odnowionej liturgii (MS 53).

W przytoczonych zaleceniach Instrukcji wyraźnie przejawia się troska Kościoła o „kulturowy” kształt liturgii. Jest ona bowiem rzeczywistością należącą z jednej strony do porządku wiary, ale z drugiej strony jest ważnym elementem ludzkiej kultury. Istnieje bowiem ściśle powiązanie liturgii z kulturą; kiedy człowiek wyraża się religijnie, czyni to „kulturalnie”. Religijna wartość kultury zależy od tego, czy i w jaki sposób udaje się w niej wyrazić wejście człowieka w relację z Bogiem, a także od tego, czy samo odniesienie do Boga oraz kontakt ze światem potraktuje się jako rzeczywistości faktycznie kulturowe¹⁸. Kultura określa liturgię w jej zewnętrznej formie, liturgia zaś gwarantuje kulturze wymiar transcendentny i jest dla niej źródłem inspiracji. Na ten istotny związek zachodzący pomiędzy głoszeniem orędzia zbawienia a różnymi rodzajami sztuki zwraca uwagę Jan Paweł II w Liście do artystów:

Aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus, Kościół potrzebuje sztuki. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. Musi zatem wyrażać w zrozumiałych formułach to, co samo w sobie jest niewyraźne. Otóż sztuka odznacza się sobie tylko właściwą zdolnością ujmowania wybranego aspektu tego orędzia, przekładania go na język barw, kształtów i dźwięków, które wspomagają intuicję człowieka patrzącego lub słuchającego (nr 12).

Instrukcja *Musicam Sacram* podkreśla znaczenie śpiewu jako czynnika upiększającego liturgię: „czynność liturgiczna przybiera postać bardziej dostojną, gdy jest połączona ze śpiewem. [...] Dzięki zjednoczeniu w śpiewie pogłębia się jedność serc, okazałość świętych obrzędów ułatwia wznoszenie myśli ku niebu [...]” (MS 5). Dotyczy to również uczestniczącego w liturgii chóru, który zapewnia obecność artystycznego piękna, stworzonego w przeszłości i tworzonego dzisiaj dla jej potrzeb. Piękno to rodzi się często z natchnienia wiary religijnej. W Liście do artystów Jan Paweł II pisze: „Ileż utworów muzyki sakralnej zostało skomponowanych w ciągu stuleci przez twórców przenikniętych głębokim zmysłem tajemnicy! Tysiące wierzą-

¹⁸ M. KUNZLER, *dz. cyt.*, s. 140.

cych umacniało swoją wiarę muzyką, która wypływała z serc innych wierzących i stawała się częścią liturgii, a przynajmniej cenną pomocą w jej godnym sprawowaniu¹⁹. Znamienne jest podkreślenie przez Ojca Świętego istnienie ścisłego związku piękna z wiarą. W swoim Liście mówi o „epifanii piękna”, piękna, które jest „kluczem tajemnicy i wezwaniem transcendencji”²⁰, które „jest widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna”, piękna, „które zbawia”²¹.

Kulturowy wymiar muzyki współtworzącej liturgię znalazł wyraz w apelu, z jakim Kościół w Instrukcji *Musicam Sacram* zwraca się do kompozytorów tworzących dzisiaj muzykę dla potrzeb liturgii:

Kompozytorzy, opracowując nowe dzieła, niech utrzymują łączność z tradycją, która w utworach dla kultu Bożego przekazała Kościołowi prawdziwe skarby. Niech zgłębiają dawną muzykę, jej rodzaje i właściwości, uwzględniając równocześnie nowe przepisy i wymogi świętej Liturgii, tak, by nowe formy niejako organicznie wyrastały z form już istniejących, a nowe dzieła stały się nowym dorobkiem w skarbcu muzyki Kościoła równie cennym jak dawne (MS 59).

Wzajemne relacje muzyki i liturgii w posoborowej liturgii są również przedmiotem refleksji kard. Ratzingera. Zagadnienie to ujmuje w szerokim kontekście kulturowym, filozoficznym, antropologicznym i teologicznym.

Muzyka odpowiadająca liturgii [...] czerpie soki żywotne z innej, większej i rozleglejszej syntezy ducha, intuicji i oddziałującego na zmysły dźwięku. Można powiedzieć, że muzyka Zachodu — poczynając od chóralu gregoriańskiego poprzez muzykę katedr i wielką polifonię, poprzez muzykę renesansu i baroku, aż po Brucknera i dalej — jest wykwitem wewnętrznego bogactwa tej syntezy i rozwinęła całą pełnię zawartych w niej możliwości. Ten wielki fenomen możliwy był tylko tutaj, mógł bowiem wyrosnąć jedynie z antropologicznego podłoża, które zespoliło element duchowy i świecki w najgłębszą ludzką jedność. Rozpada się ona, w miarę jak zanika ta antropologia. Wielkość tej muzyki jest dla mnie najbardziej bezpośrednim i oczywistym potwierdzeniem chrześcijańskiej wizji człowieka i chrześcijańskiej wiary w odkupienie, jakiego dostarcza nam historia²².

Muzyka religijna zarówno chóralna a *cappella*, jak i wokalno-instrumentalna tworzona na przestrzeni wielu stuleci przez kompozytorów, znajdujących w liturgii źródło natchnienia do realizacji swoich muzycznych wypowiedzi, muzyka żyjąca przez wieki w liturgii Kościoła, jest dzisiaj świadectwem inspirującej mocy chrześcijaństwa, które na europejskiej kulturze wycisnęło trwałe piętno, a w rozwoju muzyki europejskiej odegrało istotną rolę.

5. Zakończenie

Ukształtowany w kręgu starożytnych kultur (judaizmu, kultury greckiej i rzymskiej) archetyp chóru funkcjonował jako ważny element obrzędu religijnego i jako taki — z pewnymi oczywistymi, historycznie i kulturowo uzasadnionymi modyfika-

¹⁹ JAN PAWEŁ II, *List do artystów*, Watykan 1999, nr 12.

²⁰ *Tamże*, nr 16.

²¹ *Tamże*.

²² J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 195.

cjami — został przejęty przez chrześcijaństwo. W liturgii chrześcijańskiej począwszy od IV w. aż do czasów nam współczesnych chór stał się elementem nieodzownym wszelkich uroczystych formu kultu. Pomimo zmian jakim na przestrzeni wieków podlegała liturgia, „idiom” chóru, pojmowany jako grupa osób wyodrębniona z uczestniczącej w obrzędzie społeczności i pełniąca określoną funkcję, przetrwał do dzisiaj. Co więcej, wywarł on ogromny wpływ na kształt całej europejskiej kultury muzycznej. Dzięki obecności chóru w liturgii powstała wielka sztuka wokalna chorału gregoriańskiego. Na gruncie praktyki zespołowego śpiewu liturgicznego pojawiła się i rozwinęła wielogłosowość. Chóry przyczyniły się do powstania i rozwoju nowych form muzycznych od prostych form organalnych poczynając przez wielką polifonię renesansu, oratoria, kantaty i pasje baroku, bogatą wokально-instrumentalną muzykę klasycyzmu i romantyzmu aż po muzykę współczesną, w której chór odgrywa ważną rolę — wystarczy wspomnieć wielkie współczesne formy muzyki wokально-instrumentalnej o charakterze oratoryjnym.