

Ks. Vincenzo de Gregorio

Nauczanie i formacja muzyczna

Aby wyjaśnić zagadnienie stanowiące tytuł niniejszego wystąpienia, posłużę się kilkoma terminami. Oto pierwszy z nich:

1. Złożoność: cecha dystynktywna muzyki kościelnej

Zachodnia kultura wypracowała bardzo oryginalne i specyficzne sposoby nauczania muzyki, wyróżniające ją na tym polu spośród wszystkich artystycznych i muzycznych kultur w historii. Ta oryginalność i osobliwość może być zdefiniowana i streszczona w jednym słowie: *złożoność*. Zazwyczaj termin „złożoność”, w muzyce, natychmiast przywołuje znaczenie mnogości głosów, opracowania kontrapunktowego, bardzo różnorodnego brzmienia głosowego i instrumentalnego wynikającego z użycia różniących się między sobą instrumentów, każdego o wyjątkowym, swoistym brzmieniu. W rzeczywistości, w doświadczeniu muzyki zachodniej, złożoność była obecna już w monodii, to jest w muzyce granej czy śpiewanej na jedną melodię, jak to zwykle się mówi: „na jeden głos”. Czy złożoność może dotyczyć melodii granej przez jeden instrument, bądź śpiewu wykonywanego przez jeden tylko głos? Odpowiedź brzmi: tak. Analiza naszej historii śpiewającego Kościoła pokazuje złożoność dużo wcześniej jeszcze nim zaistniała polifonia.

Muzyka i złożoność są ze sobą nierozzerwalnie związane już od czasu fundamentalnego doświadczenia, jakie zyskaliśmy wraz z monodią liturgiczną, a które zwykliśmy nazywać *śpiewem gregoriańskim*. Chociaż ów rodzaj muzyki, który przerodził się w *śpiew gregoriański*, był wyłącznie monodyczny, to złożoność była oddawana w nim nie przez polifonię, ale przez monodię, która podlegała pewnym „zakrzywieniom” i poddawana była różnym *formom*. Struktura formy melodycznej zyskała wtedy w liturgii pierwsze muzyczne uporządkowanie, dostosowujące się do wymagań tekstu. Dzięki wprowadzeniu i zaadoptowaniu pewnych form liturgicznych, monodię skierowano na użytek litanii, hymnu, recytatywu, aklamacji i wszelkich innych form liturgicznych od początku charakteryzujących liturgię zachodnią. Utworzyły one pewne struktury formalne/muzyczne, dla których istotne było zaadoptowanie różnych melodii. Całe to dziedzictwo form literackich stworzyło w ten sposób złożoność, tym razem muzyczną.

Na tym polu, włączenie tekstów psalmów i kantyków obecnych w Starym Testamencie do liturgii Kościoła pierwszych wieków, mimo zachowania prostoty zaczerpniętej z hebrajskich zwyczajów ich wykonywania za pomocą kantylacji, stworzyło potrzebę poszukiwania różnych melodii dla wprowadzania, przeplatania i zakańczania tychże psalmów i kantyków. Zatem monodia, ale nie powtarzalność melodii. W tym ujęciu, „antyfona”, czyli tekst wprowadzający psalm czy kantyk, staje się melodią charakteryzującą ów psalm czy kantyk. Melodia ta jest komponowana z różnym zabarwieniem, w zależności od ich przeznaczenia, a złożoność melodyczna wkracza tym samym w kolejny etap rozwoju, również w wyniku zaadoptowania różnych tekstów antyfon dla tego samego psalmu czy kantyku. Organizacja liturgii, która stopniowo, ale i szybko obejmuje bardzo wiele wymiarów, sprawia, że pojawiają się pierwsi kompozytorzy, nieznani nam z imienia i nazwiska, ale których możemy rozpoznać po charakterystycznym stylu kompozycji przez nich stworzonych, które przetrwały do naszych czasów.

Osoba kompozytora, w przeważającej części historii muzyki wszystkich kultur, ma nikłe znaczenie. Zazwyczaj nie przekazuje się w żaden sposób, kim on był. W muzycznych kulturach, bowiem, zachowujących niezmienną tradycję melodii religijnych, czy to w sferze *sacrum*, czy *profanum*, gdzie nie odczuwa się potrzeby wprowadzania nowych form i języków, nie czuje się także potrzeby nazywania autorów. Problem autorów kompozycji nie istnieje. Czy mogłoby to stać się jednym z kryteriów wyznaczenia granicy między etnomuzykologią a muzykologią? Powstanie scholi uczącej śpiewu w liturgii rzymskiej oraz równoległe doświadczenie uzyskane na podstawie przyjęcia rzymskiego modelu takiej scholi w klasztorach i katedrach w całej Europie pokazuje, że muzyczna złożoność melodyczna i formalna była tak silna, szeroka i ważna, że potrzebowała specyficznych struktur, aby przekazać owe muzyczne doświadczenia. Zaś te struktury były pierwszymi właściwymi szkołami kształcenia muzycznego, odbywającego się w jasno określonym wymiarze czasowym, według jasno zdefiniowanych sposobów i organizacji. Aspektem nas interesującym jest fakt, że owe struktury formacyjne nie ograniczały się do przekazywania repertuaru muzycznego, ale również same go tworzyły, odnawiały, wprowadzały innowacje, a czasem nawet rewolucjonizowały.

2. Szkoły kształcenia muzycznego i złożoność śpiewu liturgicznego

Pytanie, jakie należy postawić, brzmi: czy *monodia liturgiczna* mogła - samodzielnie - zdeterminować wielką ewolucję muzyki, sprzyjając rozwojowi złożoności tej sztuki, a tym samym zdeterminować także ewolucję szkoły muzycznej? Odpowiedzi może dostarczyć, jako przykład, pewien bardzo słynny motet Mozarta. Kto zna *Exultate, jubilate* Mozarta, pamięta chyba, że motet ten skomponowany jest na jeden głos – sopran – i że z formalnego punktu widzenia dzieli się na cztery części, z których każda jest całkowicie inna: wprowadzenie, na tekście *Exultate, jubilate*, z żywym tempem i podziałem binarnym, wiodące do recytatywu: *Fulget, amica, dies*. Recytatyw podkreśla ciemność zła symbolizowanego przez noc, z silnym i zdecydowanym akcentem na słowa: *ùndique obscura, regnabat nox!* Następuje po nich w trójskładnikowym rytmie kojąca i dodająca otuchy aria o spokojnym tempie melodii na słowach *Tu Virginum corona*. Kończące utwór *Alleluja*, zarówno dzięki tempu, jak i dzięki genialnej artykulacji jednego jedynego słowa *alleluja* adekwatnie oddaje znaczenie radości serca. To prawda: mamy do czynienia z kompozycją, w której zastosowano polifonię instrumentalną jako akompaniament. Ale czyż prawdą również nie jest, że motet ten jest monodią: wyrazistą, zapadającą w pamięć dzięki jasnej i głęboko ekspresyjnej melodii tekstu? **Złożoność** tej kompozycji Mozarta nie leży w instrumentalnej polifonii, lecz w podziale epizodów, w następujących po sobie formach. Nasza historia kompozycji muzycznych dla liturgii i wokół liturgii, rozumianej jako złożoność form sztuki, ma za sobą długą drogę. W tym przypadku Mozart posłużył się doświadczeniem muzycznym pochodzącym z monodii liturgicznej, opracowując dla solowego głosu sopranowego, jeszcze przed złożonością harmonii i polifonii, złożoność form: wezwanie, recytatyw, aklamację.

3. Złożoność jako rozwój technik kompozytorskich

W latach, kiedy eksperymentowanie nowymi horyzontami w kompozycji muzycznej, zarówno w przestrzeni *sacrum*, jak i *profanum*, zbliżało się do polifonii, nasza historia formacji muzycznej dostarcza nam dokładnych informacji na temat ludzi posiadających już konkretną artystyczną osobowość i mogących bez wątpienia pełnić rolę mistrzów dla kolejnych pokoleń. Od pierwszych dziesięcioleci XV wieku, złożoność rytmiczna w obrębie polifonii powoduje powstanie innego sektora muzyki, jaki stanie się fundamentalny dla całej muzyki zachodniej, a mianowicie wirtuozerii śpiewu i wyrafinowania kompozytorskiego, jednocześnie w muzyce świeckiej, jak i kościelnej. Również w tym sektorze szkolna formacja muzyczna dostaje bardzo ważny i

zasadniczy impuls dzięki decyzjom Kościoła zachodniego, który otworzył drzwi liturgii na nowe języki artystyczne. Zjawisko to dotyczyło w równym stopniu wszystkich rodzajów sztuki, od architektury do rzeźby i malarstwa. Właśnie w malarstwie emblematyczną rolę odegrał Giotto w jednym z symbolicznych miejsc dla sztuki w służbie wiary, a mianowicie w bazylice św. Franciszka w Asyżu. W scenie *Żłóbka w Greccio* wyraźnie widoczne jest coś, co muzycznie można by określić jako *dysonans*: krzyż ołtarzowy przedstawiony jest od tyłu, w części fresku, gdzie nie ma innych malunków, jako podtrzymywany przez drewnianą konstrukcję, bez postaci Chrystusa, w ewidentnym duchu prowokacji. Na jego tyle widoczna jest żelazna konstrukcja wspierająca i mocująca deski krzyża na ołtarzu widzianym również od tyłu. Tak samo śpiewający bracia namalowani są z otwartymi ustami – w sposób realistyczny, sprzeczny z wszelkimi dydaktycznymi i pobożnymi intencjami. To realizm bardzo odległy od malarstwa praktykowanego w tym samym czasie na wschodzie, gdzie hieratyczny i stylizowany styl malarstwa nie pozostawia w żadnym momencie miejsca na realizm czy weryzm. W górnej bazylice św. Franciszka w Asyżu Giotto zastosował zatem ewidentny dysonans przedstawiający w malarstwie to, co dzieje się w śpiewie i w muzyce: kontrapunkt, który w tej samej kompozycji przypisuje całkowicie odmienne role różnym postaciom, rezygnując z dążenia do absolutnej jedności kompozycji, a zamiast tego, w ramach tego samego dzieła, dając przestrzeń różnym rolom, w różnych rytmach. Pozostając przy Kościele, szkoła muzyczna podąża drogą wszystkich innych sztuk będących w służbie liturgii. Sztuka (cała sztuka!) w służbie liturgii staje się ćwiczeniem w eksperymentowaniu, które uczy technik już nabytych i utrwalonych oraz poszukuje nowych i eksperymentuje z nimi.

Już wiek XIV jest świadkiem narodzin pierwszych transkrypcji muzyki wokalne na instrumenty. Także na tym polu liturgia jest miejscem eksperymentowania, dając początek rozwojowi nauczania muzyki. Śledząc ślady muzyków następnego, XV wieku można natknąć się przykładowo na Konrada Paumanna, który działa zarówno w Monachium, jak i we Włoszech, w Mantui. Znaleźć przy tym można zbiory transkrypcji na organy, pochodzące i ze źródeł liturgicznych, i ze źródeł świeckich. Ewidentnie świadczy to o tym, że Kościół stanowi integralną część kultury tamtych czasów i sprzyja powstawaniu szkół, które rozwijają innowacyjne techniki kompozytorskie, stając się podstawą dla dalszego rozwoju w przyszłości. Nie można pominąć faktu, że wszystko to natrafiało na przeszkody w pewnych środowiskach kościelnych, kontestujących poszukiwanie wirtuozowskiego popisu jako celu samego w sobie. Jednak identyczna sytuacja dotyczyła całej sztuki w Kościele zachodnim, gdzie na

przykład płomienny gotyk przedstawia architektoniczną i dekoracyjną wirtuozerię bardziej surowego i eleganckiego oryginalnego gotyku.

Również na tym polu szkoła muzyczna dostaje impulsy o niezwyklej wadze, płynące z faktu otwarcia Kościoła na nowości, jakie prezentuje muzyka instrumentalna, zwłaszcza organowa. Kompozycje określane *tabulaturami*, w wiekach XV i XVI, w praktyce liturgicznej zostają przyjęte w stylu, w którym głównym bohaterem są organy grające na przemian ze śpiewem. Od tego stylu, zwanego *alternatim*, szkoła muzyczna otrzymuje zasadnicze impulsy dla rozwoju improwizacji. Improwizacja organowa daje z kolei silny impuls dla rozwoju muzyki instrumentalnej, wprowadzając, obok innych form wywodzących się z muzyki wokalne, jak *ricercar* czy *canzona*, formy *preambulum*, *toccaty* i *fantazji*.

Z powyższych pośpiesznych rozważań można wysnuć, że dla rozwoju nauczania muzyki, także w obrębie instrumentalnym, najważniejszy impuls płynie z praktyki Kościoła celebrującego swoją liturgię. Od roku 757, kiedy to organy zawitały u nas, przybywszy z Konstantynopola jako dar Konstantyna Kopronima dla Pepina Krótkiego, do wieków XV i XVI muzyka instrumentalna otrzymuje na chrześcijańskim zachodzie impuls nie mający sobie równych w żadnej innej sferze kulturowej ludzkości. Przyczyni się to również do rozwoju szkoły kompozycji muzycznej, doprowadzi bowiem do poszukiwania w liturgii przyjemnego i pozytywnego efektu muzyki instrumentalnej. Muzyka liturgiczna z niezrównaną otwartością posługuje się wszelkimi możliwymi i eksperymentalnymi środkami wyrazu.

4. Złożoność powstała ze zróżnicowanych elementów

Praktyka liturgiczna Kościoła zachodniego nie tylko przyjmuje i promuje obecność instrumentów jako wsparcie dla głosów zarówno w monodii, jak i w polifonii, ale ustalając bardzo uważnie momenty liturgii, szczególnie Mszy świętej, w których organy grają solo, wskazuje także konkretne formy kompozycyjne. W utworze *Canzon dopo l'epistola* organy mają za zadanie wykonać kompozycję bardzo odmienną od stylu utworu *Toccata per la levatione*. Powyższe pobieżne reminiscencje pokazują, że szkoła kompozycji była stymulowana właśnie przez liturgię do opracowania skomplikowanych i wielowymiarowych języków. Ta sama szkoła kompozycji konfrontuje się następnie z instrumentologią tamtych czasów, to jest z techniką

budowy instrumentów muzycznych, a zwłaszcza organów. Narodziny rejestrów organowych zmuszają niejako kompozytorów w różnych europejskich szkołach narodowych, od Hiszpanii po Flandrię, Niemcy, Polskę, Francję i Włochy, żeby tylko wymienić niektóre z nich, do zwrócenia uwagi na pewne muzyczne formy spójne z brzmieniami charakterystycznymi dla tychże tradycji budowy instrumentów. W tym kontekście, w kompozycji przeznaczonej na ten sam moment liturgiczny uwzględnia się nie tylko technikę kompozytorską, ale także ekspresyjną barwę używanych instrumentów. Praktyka liturgiczna zachęca do działalności kompozytorskiej i organistowskiej. Kompozytor czy organista nigdy jednak nie będzie mógł być jedynie wirtuozem, ale będzie musiał być jednocześnie ważnym twórcą kompozycji odpowiednich pod względem rytmu, instrumentacji i tempa. Kompozytor, w większości przypadków, jest równocześnie koncertmistrzem. Doświadczenie instrumentalne, które w Kościele zachodnim nabiera charakterystycznych cech danego organisty, tworzy postać bardzo specyficzną: muzyka koncertmistrza. Pracuje on nie tylko z głosami i różnymi instrumentami używanymi w liturgii, ale nade wszystko z własnym instrumentem – organami, na których musi grać zgodnie z technikami koncertowania na nich. Użycie różnych rejestrów na tej samej klawiaturze zakłada muzyczne myślenie koncertowe, które różnicuje formy i tempa.

5. Kształcenie muzyka w Kościele zachodnim

Czy zatem szkolna edukacja muzyczna miała w naszej historii Kościoła jakieś specyficzne cechy? Odpowiedź musi brzmieć: tak. Tak, szkoła muzyczna, która zrodziła się i rozwijała na łonie liturgii Kościoła zachodniego, opracowała specyficzną ścieżkę formacyjną. Zyskała ona swoją zasadność przez kształcenie postaci muzyka posiadającego złożone i wszechstronne umiejętności, obejmujące zarówno aspekt wokalny, jak i instrumentalny.

We Włoszech, aż do czasu reformy studiów muzycznych (spowodowanej tak zwanym „procesem bolońskim”, polegającym na tym, że w 1999 r. państwa przystępujące do niego opracowały jednolite ścieżki kształcenia akademickiego, uznawane i współdzielone w wymiarze międzynarodowym), ścieżka kształcenia na kierunku Kompozycja w Konserwatorium Muzycznym była następująca:

1. Cztery lata Harmonii podstawowej (okres niższy), które kończyły się pracą pisemną, dowodzącą nabycia umiejętności komponowania (zapis kompozycji):

- a) bas imitowany i fugowany;
- b) harmonizacja melodii z akompaniamentem pianistycznym;
- c) kompozycja romanzy;
- d) modulacje na tony bliskie i dalekie.

Ta pierwsza ścieżka edukacyjna wprowadzała do kolejnej, trzyletniej:

2. Trzy lata nauki Kontrapunktu we wszystkich jego odmianach, kończące się napisaniem doppio coro, fugi instrumentalnej i wokalne, oraz skomponowaniem romanzy (okres pośredni).

3. Ostatnie dwa lata (okres wyższy) zakładały naukę instrumentacji, form dowolnych, kwartetu, a wreszcie kompozycji sceny oratorium lub opery.

W okresie pośrednim studiów (pkt 2) obowiązkowa była obecność oraz złożenie egzaminu końcowego z zajęć Organy i śpiew gregoriański, które obejmowały:

- a) poznanie aspektów konstrukcyjnych i cech fonicznych organów;
- b) nabycie umiejętności gry na organach z użyciem manuałów i pedałów;
- c) poznanie podstawowych elementów chorału gregoriańskiego (notacja neumatyczna i rodzaje);
- d) transkrypcję melodii neumatycznej w notacji kwadratowej za pomocą notacji współczesnej, poznanie elementów notacji adiastrumy oraz zapis akompaniamentu organowego melodii chorału gregoriańskiego;
- e) nabycie umiejętności improwizacji z wykorzystaniem technik modulacji w kierunku wszystkich tonacji, bliskich i dalekich.

Oczywistym jest fakt, że wobec przedstawionej powyżej ścieżki kształcenia kompozytora we włoskiej akademii muzycznej, zawód muzyka kościelnego ma doniosłe znaczenie. Zjednoczone państwo włoskie powstało dopiero po 1870 roku. Zaraz potem Komisja złożona z dyrektora Konserwatorium neapolitańskiego,

dyrektora Konserwatorium mediolańskiego i Giuseppe Verdiego opracowała plan studiów muzycznych w Konserwatoriach Muzycznych niedawno powstałego Królestwa Włoch. Ścieżka kształcenia na wydziale Kompozycji była już wówczas dokładnie taka sama, jak opisano powyżej. Sam Rossini wskazał w polifonii Palestriny oraz w praktycznej nauce wokalu i instrumentu Szkoły neapolitańskiej wraz z jej protoplastą Alessandrem Scarlattim, podwaliny szkoły kształcącej muzyków swoich czasów.

6. Ścieżka kształcenia, która nie zrywa z przeszłością i nie przeprowadza rewolucji

Nasza historia muzyki kościelnej toczyła się czasem krętymi ścieżkami, ustępując modzie na melodramat i na muzykę o silnym zabarwieniu świeckim, lecz ścieżka kształcenia zawsze i pomimo wszystko pozostawała niezmienna – taka jak opisano powyżej.

Teatr w muzyce – melodramat – w zachodniej kulturze odgrywał i nadal jeszcze w naszych czasach odgrywa doniosłą rolę. Mówi się, że ostatnia melodia opery, którą każdy potrafił zagwizdać, bo dobrze zapadała w pamięć, pochodziła z „Turandota”. Być może to prawda. Muzyka kościelna ubiegłego wieku musiała rozliczyć się z przemianami w językach muzycznych, które zachwiały starymi schematami. Obecnie nasz Kościół ma wciąż aktualne zadanie i misję, a mianowicie:

1. nauka i troska o liturgiczną monodię chorału gregoriańskiego jako modelu form muzycznych i ich rozwoju;
2. nauka technik kompozycyjnych w ich rozwoju formalnym i instrumentalnym;
3. nauka wokalu solowego i chóralnego jako zasadniczego elementu historii muzyki zachodniej.

Taka ścieżka kształcenia w jej zachodniej konfiguracji może wydawać się przesadna, skoro Kościół katolicki obecny jest na wszystkich kontynentach. Dzisiaj, a jeszcze bardziej w przyszłości, należy jednak wziąć pod uwagę zjawisko medialnej globalizacji. Jaką muzykę oferujemy młodym pokoleniom z całego świata? Muzykę wielkich, masowych „eventów”; muzykę sprzedającą się w milionach płyt, ale opartą na najprostszych akordach (trzydźwiękowych) harmonii opracowanej trzy wieki temu, a która spłaszczyła, przez użycie instrumentacji elektronicznej, barwy i specyficzne właściwości setek instrumentów skonstruowanych w historii muzyki i przyjętych przez Kościół do liturgii. Na przykład nasi młodzi afrykańscy studenci muzyki, poproszeni o

zaśpiewanie pieśni liturgicznych z ich krajów, odpowiadają śpiewając melodie przekazane im przez pierwsze pokolenia anglo- lub francuskojęzycznych misjonarzy. To nie problem – to historia. Ale jeśli poprosimy ich o zaśpiewanie pieśni z ich dzisiejszej liturgii, w ich języku narodowym – zgodnie z reformą liturgiczną, czasami śpiewają w stylu tak zwanej muzyki rozrywkowej – zachodniego rocka lub popu.

7. Kształcenie muzyczne jako zasadniczy element obecności Kościoła w zglobalizowanym świecie

W świetle powyższych rozważań można podsumować następująco: dobra, szeroka i głęboka formacja muzyczna, według modelu wypracowanego w historii muzyki Kościoła zachodniego, oznacza:

- a. przekazanie ludziom, którzy w przyszłości będą działać na polu liturgii, muzyki i kultury, narzędzi do kompetentnego studiowania języków muzyki ich przodków;
- b. otwarcie na poznanie zasad kompozycji muzycznej zgodnie z tradycją przekazaną nam przez historię Kościoła;
- c. ze strony muzyków kościelnych: opracowywanie i tworzenie muzyki dla ich czasów, dla mieszkańców ich krajów i dla przyszłości. Przyszłości muzycznej, która oby nie była tylko nostalgiczną archeologią, samym tylko chorałem gregoriańskim powtarzanym niczym mantra; która oby nie była pełna chaotycznych eksperymentów pozbawionych solidnych fundamentów; przyszłości muzycznej, która oby otwierała się na nowości sztuki, która oby mogła przemawiać do wszystkich i oby mogła być wspólna dla wszystkich.