

o. Tomasz Maria Dąbek OSB

Refleksje na temat współczesnych kierunków interpretacji chorału gregoriańskiego

Od pewnego czasu w wielu środowiskach dużym zainteresowaniem cieszą się próby nowej interpretacji chorału gregoriańskiego oparte na badaniach dawnych rękopisów opublikowanych w pracy: E. Cardine, *Semiologie Grégorienne*, (Extrait des Etudes Grégoriennes, Tome XI, 1970), Solesmes, przekład polski (M. Kaziński, M. Siciarek): *Semiologia gregoriańska*, Kraków 2000 oraz na próbach nawiązywania do praktyki wykonawczej kantorów z wysp Morza Śródziemnego i mnichów wschodnich (Zetknąłem się z tym m.in. w 1984 r. podczas zajęć prowadzonych w naszym kolegium St. Anselmo w Rzymie przez wówczas benedyktyna o. Bonifacio Baroffio. W Polsce o swych podróżach do ośrodków wschodnich i wrażeniach, jakie wywołuje ich śpiew, pisze m.in. M. Bornus-Szczyński).

Podobne próby często przeciwstawiane są dawnej interpretacji reprezentowanej przez francuskie Opactwo Solesmes. W niektórych publikacjach, zwłaszcza w pismach docierających do młodych zaangażowanych katolików pojawiają się głosy wyrażające oczekiwania, by także w tej odmianie śpiewu liturgicznego widzieć więcej mocnych, konkretnych elementów umożliwiających wyrażanie religijnego zaangażowania.

Jako mnich zajmujący się chorałem stanowiącym część naszej liturgii pozwalał sobie przedstawić kilka refleksji. Muzyka jest jedną z dziedzin moich zainteresowań, przede wszystkim od strony praktycznej. Z chorałem zetknąłem się w 1971 r. w postaci przyniesionej do Tyńca przez jego odnowicieli z Belgii, opartej na wzorach z Solesmes. Czytałem polskie i francuskie dostępne wtedy opracowania, słuchałem nagrań, potem w czasie pobytu na Zachodzie w latach 1982-84 zetknąłem się z nowszą literaturą i wykonaniem w ok. 30 klasztorach, które mogłem wtedy odwiedzić. Z nową interpretacją zetknąłem się na Zachodzie w czasie studiów zagranicznych, w Polsce w połowie lat osiemdziesiątych prezentował ją w Krakowie o. M. Hermes z Meschede, później zasłużeni wykonawcy dawnej muzyki jak M. Bornus-

-Szczyński prowadzący klerykatów dominikańskich w Krakowie i Warszawie. Słuchałem niektórych nagrań i na tej podstawie wyrażam swe opinie.

Ponieważ moją główną specjalnością jest egzegeza i teologia biblijna, w analogiczny sposób podchodzę do chorału, a także do interpretacji Reguły św. Benedykta oraz innych dawnych tekstów mniszych. Uważam, że chorał gregoriański jako muzyczny wyraz modlitwy może i powinien być godnie wykonywany pod kierunkiem osoby mającej dużą ogólną wiedzę i wrażliwość muzyczną, ogólną orientację w stanie współczesnych badań naukowych, ale nie jest konieczna dokładna znajomość wszystkich publikacji w tym zakresie, tak jak do dobrego komentowania Biblii w homilii liturgicznej nie jest konieczne podawanie wszystkich naukowych koncepcji. Często autorzy artykułów na tematy biblijne przedstawiając nowe ciekawe hipotezy idą za daleko, gdy wysnuwają wnioski ze słusznych obserwacji. Takie prace są bodźcem do refleksji i twórczej syntezy, natomiast nie zawsze roztropne jest przyjmowanie od razu wszystkich postulatów, które wyjaśniając pewne trudności stwarzają inne, niekiedy znacznie poważniejsze. Czas i dyskusje specjalistów prowadzą do jaśniejszego obrazu. Bywa, że wraca się do opinii tradycyjnych. Takie doświadczenie z nauk biblijnych przenoszę na lekturę prac w innych, interesujących mnie dziedzinach

W odniesieniu do chorału bardziej interesuje mnie jego wykonywanie w przeciętnych wspólnotach zakonnych, w których poziom muzycznego przygotowania członków jest różny. Osiągnięcia wytrawnych wykonawców dawnej muzyki są cennym dorobkiem kulturalnym, ale ich przyswajanie przez zwykle zespoły uczestników liturgii nie zawsze przynosi zadowalające efekty.

W Polsce chorał jest śpiewany głównie w seminariach duchownych i klasztorach mniszych męskich i żeńskich oraz ośrodkach kształcenia muzyków kościelnych. Chóry i fachowe zespoły składają się z odpowiednio przygotowanych wykonawców, natomiast ośrodki formacji dopiero ich przygotowują – owoce zależą od pracy dyrygentów oraz zdolności i zapału uczestników. Mnisze klasztory podobnie jak rodziny składają się z osób w różnym wieku, o różnym stopniu muzycznych zdolności i umiejętności. Na podstawie swoich obserwacji uznałem, że warto praktykować tradycyjne wykonanie chorału według dawnych metod solesmeńskich bez naśladowania barwy głosów i niektórych przyzwyczajień nie pasujących do naszych warunków. Francuski tekst *Semiologii gregoriańskiej* Cardine'a, kilka innych jego publikacji i *Graduale triplex* nabyłem dla Tyńca w 1983 r. i stale do nich zaglądałem, ale nie przekonały mnie próby wykonywania chorału według nich, z jakimi się zetknąłem na Zachodzie. Autorytetem pozostało dla mnie Solesmes, które w swych katalogach wydawniczych obok prac E. Cardine'a ma też stare opracowania J. Gajarda.

Do praktycznego wykonywania chorału przez wspólnoty zakonne, seminaryjne, ewentualnie parafialne, wydaje mi się ważne udostępnienie odpowiednich nut (w Tyńcu podczas mszy konwentalnej są rozłożone książeczki z zapisem na czterolinii, przed liturgią prof. M. Machura przypomina wiernym śpiew niektórych stałych części), regularne wykonywanie kilku zestawów stałych części mszy, śpiewów na pokropienie i ewentualnie innych utworów. Grupy powinny też śpiewać części zmienne, hymny, antyfony maryjne oraz inne utwory gregoriańskie.

W dążeniu, by dotrzeć do wersji chorału bliskiej czasom powstawania poszczególnych utworów jako punkt odniesienia, widziałbym to, co można powiedzieć o stanie liturgii w IX i X w. (z tych wieków pochodzą też najstarsze rękopisy uwzględnione w *Graduale triplex*). Jednak już stare opracowania na temat historii chorału podają, że kiedy zaczynały się próby polifoniczne, wielu muzyków w ich stronę skupiało swoją uwagę kosztem tradycyjnej monodii. W następnych wiekach ta tendencja wzrastała. Reformy zmierzające do uproszczenia chorału przeprowadzały zakony cystersów i dominikanów odpowiednio w XII i XIII w. Cenne informacje o wykonywaniu dawnej muzyki odczytane z traktatu Hieronima z Moraw z XIII w. wydają mi się świadectwem czasów, kiedy już nowsze tendencje odgrywały bardzo dużą rolę. Uważam za słuszne uwzględnianie danych z dzieła Hieronima przy odtwarzaniu liturgii dominikańskiej z początków istnienia zakonu działającego wśród miejskich elit, otwartych na nowe zdobycze muzyki, a także w ogóle wykonywanie wszelkich form ówczesnej muzyki, natomiast w stosunku do chorału wydaje mi się, że jest to etap późniejszy niż złoty wiek jego rozwoju, zawierający obce mu elementy, podobnie jak opracowane według kanonów renesansu tzw. „wydanie medycejskie” z przełomu XVI i XVII w., do którego nawiązywali odnowiciele chorału z niemieckiej szkoły regensburskiej w XIX i na przełomie XIX i XX w. Widzę tu analogię do komentarzy patrystycznych, znacznie mniej odległych w czasie od powstania ksiąg biblijnych niż nasze opracowania, jednak nie we wszystkim dobrze odczytujących natchnione teksty. Nieraz perspektywa dwóch tysięcy lat między tekstem a jego odczytaniem pozwala dostrzec w nim więcej niż po dwustu czy czterystu latach. Oczywiście w odniesieniu do chorału nie jest to opinia znawcy najnowszych badań, lecz uczestnika i miłośnika liturgii. Zdecydowane wypowiedzi w środkach masowego przekazu, publikowane przy okazji informacji o nowych sposobach wykonywania chorału w Polsce, według których w Solesmes zafałszowano chorał lub zniszczono dawną, nieprzerwaną tradycję, świadczą o braku jakiegokolwiek znajomości historii liturgii we Francji, zniszczeń dokonanych przez następstwa rewolucji francuskiej i przemian, jakie dokonywały się

w ciągu wieków także przy wykonywaniu chorału w różnych ośrodkach diecezjalnych i zakonnych. Przypominają bardziej reklamę, zachwalanie swego „towaru” niż poważne dążenie do autentycznej interpretacji dawnej muzyki. Może to budzić oburzenie i daleko posuniętą rezerwę dla słusznych nawet postulatów osób, które tak się wyrażają.

Kiedyś do Tyńca przyszło pismo zaczynające się od ubolewania nad stanem śpiewu liturgicznego i głoszące potrzebę odnowy przy pomocy nauczycieli znających nowe metody interpretacji oparte na najnowszych zdobyczach naukowych. W moim odczuciu było to bardziej prezentowanie własnego stanowiska niż zaproszenie do dialogu, poznanie i uznanie tego, co się w Tyńcu praktykowało w oparciu o doświadczenia Solesmes i nasze własne. Można i trzeba z szacunkiem traktować każde autentyczne działanie, ale ma się prawo oczekiwać tego również od innych. Dziś bardzo wiele mówi się na temat tolerancji, ubolewają zwłaszcza nad jej brakiem osoby wnoszące nowe propozycje. Jeśli jednak one chcą, by przyjąć coś jako twórczą wartość, powinny także docenić to, co było dotychczas. Spotykałem się podczas rzymskich studiów z postawami profesorów mówiących wiele o potrzebie otwarcia się, którzy jednak bardzo surowo oceniali wszystko, co choć trochę różniło się od tego, co oni sami prezentowali, a zwłaszcza jeśli wydawało się im, że rozmówca jest przywiązany do tego, co uważają za przestarzałe. Często nowatorzy czują się odrzucani i lekceważeni, nie zastanawiając się, na ile ich zachowanie wobec osób przywiązanych do wcześniejszego sposobu myślenia i działania może być lekceważące i raniące. Staram się z życzliwością i szacunkiem myśleć o konkretnych osobach, ale jako warunku twórczego dialogu oczekuję najpierw prób zrozumienia i docenienie nieco innej postawy niż ta, jaką reprezentują.

Śpiew gregoriański rozwijał się w średniowieczu jako liturgiczny śpiew Kościoła rzymskiego głównie w katedrach i klasztorach. Można zastanawiać się nad kulturą i psychiką mnichów zachodnich porównując ich ze wschodnimi tradycjami monastycznymi. Dziś dużo się mówi o bliskich związkach między Wschodem i Zachodem w czasach powstawania melodii gregoriańskich. Dyskusje na ten temat toczono od przełomu XIX i XX w. Ich wyniki są cenne dla artystów dążących do interpretacji chorału w stylu najbardziej zbliżonym do początków. Natomiast zwykłe zespoły, jeśli za bardzo przejmują się ciekawymi hipotezami, często nie są w stanie spokojnie i godnie wykonywać liturgicznego śpiewu wprowadzając różne, dziwacznie brzmiące elementy.

Można też postawić sobie pytanie, jaki chorał pragniemy odtwarzać: czy taki, jaki mógł być wykonywany w Rzymie w okresie, kiedy było tam wielu chrześcijan ze Wschodu u samych początków kształtowania się tej

formy śpiewu, czyli z etapu znacznie wcześniejszego, niż przekazują go nam rękopisy, czy też ukształtowany jako śpiew liturgii rzymskiej w czasach karolińskich i w następnych wiekach, z których pochodzą najstarsze rękopisy.

Chorał jest śpiewem liturgii rzymskiej, wyraża poprzez melodie i rytm to samo, co zawiera religijny tekst biblijny lub inny, zastosowany w liturgii jako ekspresja postawy modlitewnej. Trzeba się zastanowić, na ile wschodnie sposoby wyrazu mogły być świadomie stosowane przez twórców i uczestników liturgii łacińskiej?

Na Wschodzie pierwszymi mnichami w większości byli ludzie niewykształceni, prości, choć trafiali się też uczeni. Powstające na Zachodzie klasztory były wynikiem fascynacji tą formą życia ludzi zamożnych, którzy często zamieniali swe posiadłości w klasztor. Starali się naśladować życie i ducha pierwszych mnichów, bohaterów ascezy, ukazywanych w tłumaczonych z greki na łacinę albo w powstających już w tym języku tekstach jako ludzie prości, pozostając ludźmi wysokiej kultury, posiadającymi środki do sprawowania uroczystego kultu.

Potem w krajach, które przyjęły chrześcijaństwo, starano się naśladować liturgię rzymską i pielęgnować kulturę w stopniu, jaki był możliwy po najazdach barbarzyńców i spowodowanych nimi zniszczeniach.

Ówczesni kantorzy w katedrach, kolegiatach i klasztorach z jednej strony dążyli do śpiewu najbardziej kulturalnego, godnego, by wielbić nim nieskończenie doskonałego Boga, z drugiej byli ludźmi swych czasów i plemion czy kształtujących się narodów, synami rycerzy, mieszczan albo krzepkich kmieci i śpiewali całą swą naturą, jaką mistrz mógł w większym lub mniejszym stopniu uformować według przyjętych kanonów. Nie wiadomo, czy mogły na nich oddziaływać wpływy wschodnie, zwłaszcza subtelna kultura bizantyjska. Nowsi autorzy widzą bardzo silne związki również na tym etapie dziejów między obydwojma płucami Kościoła, jak nazwał Wschód i Zachód Jan Paweł II, niemniej istniały też znaczne różnice. Każda epoka ma swoje sposoby podchodzenia do historii, ulubione tematy i kryteria ocen. Ja w odniesieniu do chorału opierałem się na romantycznym prądzie powrotu do źródeł stanowiącym między innymi jedną z podstaw odnowy życia mniszego w XIX w., powstania kongregacji benedyktyńskich skupionych wokół Solesmes i Beuronu, z którego wyszły belgijskie klasztory, gdzie formowali się odnowiciele Tyńca.

Wprowadzając elementy wschodnie w interpretacji chorału gregoriańskiego wychodzi się ze słusznego założenia, że w pierwszych wiekach Kościoła związki między Wschodem i Zachodem były ściślejsze niż potem. Jednak późniejsze rozluźnienie spowodowało ewolucję po obu stronach i współczesny śpiew mnichów greckich i koptyjskich chyba różni się pod

wieloma względami od tego, jaki mógł wywierać wpływ na kształtowanie się muzycznej strony liturgii łacińskiej. Obecny śpiew kantorów z wysp Morza Śródziemnego może nosić w sobie wpływy historii tych ziem często najeżdżanych przez Arabów. Niektóre nagrania wywołują wrażenie nie twórczej syntezy, lecz synkretyzmu, mieszania różnych elementów bez krytycznej oceny ich znaczenia i wzajemnych związków. Naśladowanie tego, co się gdzieś spodobało, stanowi jedną z cech współczesnej kultury masowej obok pragnienia, by w uczuciowy sposób przeżywać ciągle nowe wrażenia. Łatwe kontakty umożliwiają poznawanie bardzo wielu ciekawych rzeczy, ale mogą skłaniać do zadowalania się powierzchowną stroną tego, co się widzi i słyszy.

Cechą liturgii zarówno wschodniej jak i zachodniej jest pewna stałość, której nabywa się przez lata praktyki pod okiem doświadczonych mistrzów. Współczesny człowiek szybko się nudzi tym, co się powtarza. Jeśli nie otworzy się na głębszą warstwę, również chorał gregoriański może być dla niego egzotycznym śpiewem, którego od czasu do czasu z upodobaniem słucha obok innych rodzajów muzyki.

Po ogólnych uwagach, jakie mi się nasuwają na temat rozwoju chorału i jego etapów na podstawie tego, co czytałem o historii chorału, oraz dziejów monastycyzmu, przejdę do refleksji nad konkretnymi właściwościami dawnej i nowej interpretacji chorału.

Reperkusje nut tej samej wysokości uważałem do niedawna za oczywisty wniosek z odczytania dawnych rękopisów. Jednak im częściej słyszę ich wykonanie, tym więcej budzi się we mnie wątpliwości. Według metody solesmeńskiej stojące obok siebie nuty tej samej wysokości np. w pressusach wykonywano jako dłuższe nuty (G. M. Suñol, s. 14 – „ton zwarty, mocny o wartości podwójnej bez reperkusji”). Przy śpiewie według nowych metod reperkusja bywa niekiedy wykonywana bardzo zdecydowanie. Po raz pierwszy słyszałem i praktykowałem ją w umiarkowany sposób w naszym kolegium św. Anzelma w 1982 r., natomiast wykonanie prowadzone przez współpracownika E. Cardine’a, o. G. Joppicha w Münsterschwarzach w czerwcu 1984 r. wydawało mi się bardzo nerwowe. Ruchy dyrygenta świadczyły o głębokim przeżywaniu śpiewu, ale brakowało mi wewnętrznej zwartości i pokoju. Nieco spokojniej prowadził zespół uczeń o. Joppicha, o. M. Hermes z Meschede, który prezentował swą metodę w Krakowie w połowie lat osiemdziesiątych. Słuchając różnych nagrań często odnoszę wrażenie, że troska o dokładne wykonanie drobnych elementów z dawnych rękopisów reprodukowanych w *Graduale triplex* prowadzi do rozbicia większych całości.

W tradycyjnej, solesmeńskiej interpretacji zaznaczano też oriscus, apostrofę, bistrofę i tristrofę jako specjalne efekty (G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, omawiając na ss. 11-14 strophici – bistropha

i tristropha, cytuje wskazówkę Aureliana Reomensis o wykonaniu: *terna gratulabitur vocis repercussione*), natomiast indywidualne traktowanie wszystkich stojących obok siebie nut tej samej wysokości powoduje, że jest to typowy sposób wykonania, bez nadawania im szczególnego charakteru. G. M. Suñol proponuje wykonanie tristrofy przez łączenie w jeden dźwięk o podwójnej wartości dwóch pierwszych i tylko lekkie dotknięcie głosem trzeciej, by przejście do następnej zgłoski było łatwiejsze i by uniknąć „wrażenia, jakoby poprzednia zgłoska była oddzielona” (dz. cyt., s. 13).

Korzystający z *Graduale triplex* zwykle przedłużają ostatnią z dwóch lub trzech nut tej samej wysokości stojących obok siebie. Tak mogłoby wynikać z górnej wersji zapisu neum (czarne znaki – rodzina rękopisów z Laon), gdzie ostatnia nuta jest podawana jako łuczek po kropkach, natomiast w dolnym, czerwonym zapisie opartym na rodzinie rękopisów z St. Gallen, ostatnia z nut oznaczanych przez znaki podobne do przecinków bywa nieco mniejsza (np. w tristrofach w Offertorium Domine z XXII Niedzieli okresu zwykłego, *Graduale triplex*, s. 331 i jeśli by odpowiadała górnemu zapisowi, powinna być większa i zgodnie z tabelą zamieszczoną na s. 14 polskiego przekładu *Semiologii gregoriańskiej* E. Cardine’a oznaczać likwescencję rozszerzającą).

Pisząc w swej pracy na s. 98n na temat wykonania praktycznego bivirgi z reperkusją, E. Cardine na s. 99 zauważa: bivirgę w niektórych rękopisach zastępuje pes quadratus. Może ta uwaga wywołać pytanie: czy jest to zapis dokładnie tej samej melodii, czy różnych wersji śpiewanych w różnych środowiskach, jak np. różne wersje polskich pieśni ludowych – w jednej mogło być powtórzenie dźwięku tej samej wysokości, w drugiej kolejny dźwięk mógł być wyższy.

Gdy słyszałem wykonanie chorału z reperkusją jednoimiennych nut, przypomniałem sobie, że w poezji łacińskiej, np. w hymnach, gdy jeden wyraz kończy się, a drugi zaczyna samogłoską, występuje wówczas elizja, czyli wypadnięcie jednej samogłoski. Jeśli w śpiewie utworu do tekstu łacińskiego stosowano tę zasadę, reperkusja na tej samej wysokości dla podkreślenia słowa wydaje się mało prawdopodobna, tak jak nikt, kto się nie jąka, nie powtarza samogłosek dla zaakcentowania sensu wyrazu – np. pozytywna odpowiedź nie brzmi: ta-ak, do-o-o-brze-e! Niektóre wykonania można porównać do „dukania” początkujących uczniów, którzy zaznaczają każdą literkę nie czując większych jednostek tekstu.

Przy kształtowaniu się zapisu muzyki stopniowo znajdowano sposoby do wyrażania różnych zjawisk. Stojące obok siebie znaki pojedynczych nut mogły oznaczać potrzebę wykonywania określonej ilości razy każdej oddzielnie, ale obecnie wydaje mi się coraz bardziej prawdopodobne,

że – jak głosiła dawna interpretacja solesmeńska – mogły też oznaczać odpowiednie przedłużenie jednej nuty, zwłaszcza trzykrotne, jak łacińskie cyfry 2 i 3 (II i III) są dwu lub trzykrotnym powtórzeniem jedyńki.

Odnowiciele chorału z Solesmes mogli w dużej mierze stosować przyjęte w ich czasach romantyczne przyzwyczajenia. W każdym czasie trzeba się starać, by śpiew był wyraźny, jasny, naturalny, dobrze oddający religijną postawę uczestników liturgii. Najprostsze środki to dokładne wymawianie tekstu, zachowywanie odpowiedniego dla danego utworu tempa, naturalna, jasna barwa głosu, wysokość odpowiednia dla skali wykonawców oraz znajomość łacińskiego tekstu i właściwości tego języka. Często odnoszę wrażenie, że proste przedłużenie może wprowadzać więcej pokoju i godności niż nerwowa, a zwłaszcza nieudolna reperkusja.

Związek muzyki z tekstem, podkreślany przy charakterystyce chorału gregoriańskiego, był jasny dla przedstawicieli kultury łacińskiej, natomiast mniej jasny dla późniejszych pokoleń mnichów i wykształconych ludzi Kościoła wywodzących się z narodów barbarzyńskich, germańskich a potem słowiańskich, ale zafascynowanych dawną kulturą, chcących poznać i przekazywać następnym pokoleniom wszystkie jej wartości.

W chorale bardzo wiele treści przekazują proste środki, niewielkie interwały, recytatywy, spokojne wymawianie świętego tekstu. Słuchając od czasu do czasu wykonanie chorału według nowej interpretacji często odnoszę wrażenie, że jest zbyt nerwowa, podkreśla drobne elementy kosztem jedności większych całości.

Młodzi chcieliby słyszeć w muzyce kościelnej np. regularny, pobudzający rytm i czegoś podobnego dopatrują się w nowej interpretacji, zwłaszcza w reduplikacji nut tej samej wysokości na jednej sylabie. Tendencje do nadawania stałego rytmu melodiom chorałowym pojawiały się m.in. w próbach interpretacji chorału w XIX wieku, a także w średniowiecznych traktatach, które – jak zaznaczyłem wspominając dzieło Hieronima z Moraw – chyba są już wyrazem myślenia w kategoriach nowych w stosunku do monodii gregoriańskiej.

Jak wynika z popularnych wypowiedzi o próbach wykonywania chorału według nowej interpretacji, jakie pokazywali mi studenci w Instytucie Liturgicznym przy PAT, młodych entuzjastów cieszy wyraźniejszy rytm w chorale, propagowany we współczesnych pismach o muzyce religijnej. Wiele zestawów rytmicznych mają współczesne, popularne instrumenty elektroniczne – ich użytkownikom czy słuchaczom wydaje się, że bez tego nie ma żywej muzyki. Brak takich środków odczuwają osoby przyzwyczajone do współczesnej muzyki rozrywkowej. W chorale rytm jest swobodny, odpowiada iloczasowi wyrazów greckich i łacińskich. Można dla wyraźniejszego wypowiedzenia szczególnie artykułować poszczególne

sylaby – tak też interpretuje się epizemę, którą dawniej realizowano na ogół jako przedłużenie – ale i bez niej dokładniejsze wypowiedzenie danego elementu słowa czy podkreślenie fragmentu melodii może być cenne i zrozumiałe, jeśli dokonuje się to powściągliwie, z wycuciem charakteru większej całości, w której występuje.

Młodzi ukształtowani przez muzykę rozrywkową, przyzwyczajeni do wciąż nowych mocnych wrażeń, lubiący egzotykę chcieliby odnaleźć podobne przeżycia w liturgii i jej śpiewie. W duchowości bardziej przemawia do nich wschodnia modlitwa Jezusa, zasady potwierdzone powagą mistrzów wschodnich, jak np. w przekładach wydawanych przez Wydawnictwo Benedyktynów TYNIEC takich pisarzy, jak Jan z Wałaamu, Matta-el-Maskine czy Teofan Rekluz. Zwykle nie wiedzą, że do tego samego prowadzą dobrze znane nam praktyki naszej zachodniej duchowości jak różaniec albo zasady podawane w *Ćwiczeniach duchownych* św. Ignacego Loyoli.

Jednak duchowość we wszystkich szkołach poleca wewnętrzne wyciszenie, pokój, do którego się dąży przez regularne życie, panowanie nad sobą, uporządkowanie własnego wnętrza i relacji z innymi. Wyrazem tego jest również liturgia i jej śpiew. Można obserwować wewnętrzną głębię artystów, ludzi nie związanych z tradycyjnymi nurtami chrześcijańskiej duchowości. Ja przeżywam udział w liturgii w klasztorze mniszym jako ważny element tej tradycji i próbuję dzielić się z innymi tym, co mi ona przynosi.

W nowej interpretacji w większym stopniu niż dawniej dąży się do tego, by odczytać znaki z rękopisów jako wskazówki interpretacyjne. Neumy oznaczały w sposób przybliżony kierunek melodii, wysokość i rytm ułatwiający dyrygentowi wykonanie znanych na pamięć melodii. Ich sposób wykonania i znaczenie w różnych ośrodkach mogły być nieco różne. Przykładem może być choćby odmienne oznaczenie ostatniej z nut tristrofy w dwóch rodzinach rękopisów reprodukowanych w *Graduale triplex*. Nieco później różnice polegają np. na stosowaniu lub nie bemola, dominancie na si lub do w deuterusie autentycznym. Podobne zjawiska zauważyłem w latach 1982-1983 uczestnicząc w łańciskich niesporach w opactwach kongregacji szwajcarskiej, które miały antyfonarz oparty na ich własnych rękopisach i tradycjach nieco odmiennych od stanowiących podstawę dla Solesmes.

Dzisiejsze czasy przynoszą z jednej strony technikę opartą na precyzyjnych obliczeniach, miniaturyzację dokładnie pracujących urządzeń, z drugiej obniżenie ogólnej ludzkiej kultury, zadawalanie się powierzchownością. W wielu współczesnych śpiewnikach melodie przeznaczone do śpiewu zapisuje się łącząc ósemki odpowiadające nutom śpiewanym na różne sylaby i rezygnuje w ten sposób z ważnego i pomocnego aspektu dawniejszego znaczenia zapisu, w którym przez połączenie ósemek od razu

widać, że wtedy na jedną sylabę przypada kilka nut. Paradoksem jest, że podobne śpiewniki wydają również te same środowiska, które z entuzjazmem odnoszą się do nowej interpretacji chorału zmierzającej do tego, by możliwie dokładnie i precyzyjnie odczytać zapis dawnych neum.

Przy zapisie prefacji śpiewanych w dawniejszych wydaniach polskiego mszału dość dokładnie przestrzegano zasady, by nuty wypadały nad samogłoskami tekstu. W nowym, kiedy można już było korzystać z komputerów, wygląda to znacznie gorzej. Ludzie są mniej dokładni, o niektórych sprawach może w ogóle nie wiedzą, nikt ich nie pouczył, a może sami nie chcieli przyjmować pouczeń od poprzedników, których uważali za przestarzałych lub nawet fałszujących istotne wartości.

Każda epoka interpretuje dawniejsze dzieła zgodnie ze swym duchem. W dawnej interpretacji solesmeńskiej widać od muzycznej strony to samo, co występuje w ówczesnej literaturze ascetycznej, np. w sposobie wypowiedziania się św. Teresy od Dzieciątka Jezus albo u nas w *Dzienniczku* św. Faustyny. W nowej niekiedy można dostrzec przyzwyczajenia artystów odtwarzających dawną muzykę przez analogię do folkloru, przywiązujących dużą rolę do rytmu wybijanego przez stale czynne instrumenty perkusyjne, poszukujących mocnych środków wyrazu dla własnej, nerwowej osobowości niszczonej przez wielość wrażeń i tempo współczesnego życia.

Mnisi w Solesmes i w ogóle ludzie Kościoła z przełomu XIX i XX w. odbierali na ogół dobre wykształcenie humanistyczne, znali języki klasyczne, uczyli się muzyki, śpiewali i grali na różnych instrumentach na poziomie dobrych amatorów, jak np. przedstawiciele miejskiej inteligencji: lekarz, urzędnik, rejent, aptekarz i kupiec schodzący się, by razem wykonywać smyczkowe kwartety Haydna czy Mozarta. Ich wrażliwość muzyczna była kształtowana przez utwory klasyków i romantyków, a łacina była językiem, którego uczyli się przez wiele lat od dziecka i w którym czytali poezję i prozę rzymskich klasyków oraz teksty filozoficzne i teologiczne. Taki był program ówczesnych szkół średnich.

Dziś rzadko kto spośród przychodzących do zakonów i seminarium oraz uczestników liturgii w kościołach zna choć trochę łaciny, a muzyka kojarzy się większości z utworami rozrywkowymi o mocnym rytmie i prostej melodii.

Warto kształtować młodych do słuchania i wykonywania chorału przez podanie znaczeń tekstu oraz zasad wymowy, rytmu wynikającego z długości samogłosek i rozkładu akcentów.

Kiedy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ub. wieku opracowywaliśmy melodie do polskiego *Antyfonarza Monastycznego*, opieraliśmy się na skalach gregoriańskich i zwrotach występujących w chorale, które z powodzeniem można stosować do polskich tekstów, jak to

pokazało wiele dawniejszych pieśni opartych na skalach gregoriańskich lub stanowiących adaptację łacińskich utworów. Przyjęliśmy dla psalmów gregoriańskie tony psalmowe rezygnując z końcówek, w których na ostatnią nutę przypada kilka nut lub przenosząc podwójną nutę na przedostatnią sylabę w tonie VII.

Na pewno ta praca nie jest doskonała, ale jako opracowanie melodii do polskich tekstów liturgii godzin dokonane we względnie jednolitym stylu zapoczątkowanym w końcu lat sześćdziesiątych przez o. Karola Meissnera, o. Placyda Galińskiego i Mariana Machurę, zredagowane częściowo na wzór niemieckiego antyfonarza z Münsterschwarzach, spełnia od kilkunastu lat swoje zadanie.

W artykule o pracy doc. Mariana Machury w Papieskim Instytucie Liturgicznym wspominając o jego udziale w redakcji tego Antyfonarza, wolałem używać czasownika „opracował” niż „komponował”, co mogłoby wskazywać na całkiem nowe podejście, w oderwaniu od tradycji. Nawet wybitni muzycy nie mający na co dzień do czynienia z chorałem, jeśli podejmują się podobnej pracy, wywołują zwykle wrażenie, że starali się jak najlepiej wypowiedzieć w skalach, z których właściwości tylko częściowo zdają sobie sprawę. Często w swych dziełach wprowadzają zwroty obce dla modalnych utworów, zbyt dużo ruchu, za częste skoki, zbyt szeroki ambitus (zakres) melodii w krótkich odcinkach, nie zawsze podkreślają środkami muzycznymi najważniejsze elementy tekstu, który melodia i rytm mają odpowiednio wyrażać. Moja opinia opiera się na polskich pieśniach liturgicznych w skalach modalnych występujących w różnych śpiewnikach.

Polskie adaptacje melodii gregoriańskich niekiedy bywają dokonywane mało starannie, np. w polskich Obrzędach pogrzebowych: Antyfona „W krainie życia” podczas procesji na cmentarz z kadencją charakterystyczną dla tetrardusa plagalnego – t. VIII, schemat psalmu z protusa plagalnego – t. II – świadectwo nieuwagi lub słabej znajomości skal gregoriańskich ze strony Redakcji i podobnie Psalm 146 w jutrzni według tritusa autentycznego, ale z obniżonym si w kadencji – w transpozycji powinien być krzyżyk przy g – obecna forma robi wrażenie zniekształcenia pięknego charakterystycznego surowego schematu; w nieszpórach 2 Psalm ton wyżej, niż by wynikało z zapisu antyfony, zbyt wysoko, by normalny głos śpiewał bez zmęczenia; po antyfonach do Pieśni Maryi na okres zwykły i wielkanocny pomyłone schematy pieśni: w wydaniu z 1991 r., choć w pierwszym było poprawnie, czyli korektor nie zwrócił na to uwagi, może ograniczając się do tekstu. Same antyfony zostały według mojej opinii dobrze zaadaptowane, gregoriańskie tony psalmowe uważam za dobrą podstawę do śpiewania polskich tekstów i odpowiadają mi bardziej niż większość nowych melodii.

Swobodny rytm utworów pisanych w skalach modalnych wynika z tekstu, jego właściwości, jak iloczasy lub akcent na co drugą lub trzecią sylabę. Odpowiada spokojnej mowie, równomiernym krokom, regularnym, ale nie ściśle miarowym następstwom w zjawiskach przyrody. Inny jest rytm nowożytnej muzyki wyznaczany przez metrum i takty, do których przyzwyczajeni są młodzi odbiorcy nadawanych przez środki masowego przekazu utworów w wykonaniu zespołów z mocno grającymi instrumentami perkusyjnymi.

Odbiorcy i wykonawcy chorału z przełomu XIX i XX w. na ogół pochodzili z rodzin arystokratycznych lub mieszczańskich, odebrali ówczesne wykształcenie klasyczne, posiadali pewną kulturę muzyczną właściwą tamtym czasom. Obraz dzisiejszego odbiorcy przedstawia M. Bornus–Szczygiński np. w artykule *Jak nie rock to co? I tu jest dopiero kłopot*, „List” 2 (2000). Pisze m.in.: „Tradycja muzyczna we wszystkich znanych mi kulturach jest muzyką głośną, mocną i śpiewaną od serca... Twierdzę, że człowiek bez tego uniesienia w śpiewie żyć nie może i dlatego pozbawiony go w domu, przy pracy i w kościele, biegnie na koncert rockowy. Tam przez parę godzin żyje naprawdę, rycząc piosenki do bólu. Potem czeka na następny koncert. ... Muzyka liturgiczna, którą przedstawiamy jako śpiew własny Kościoła, nie musi być nijaka, beznapięciowa, nie musi być nierytmiczna (rytm w muzyce liturgicznej to zaniedbany w ostatnich stu latach temat, naszpikowany obiegowymi, zupełnie fałszywymi opiniami), nie musi być nieemocjonalna, nie musi być słaba. Pokazują to wciąż aktualne doświadczenia liturgiczne Kościołów Wschodnich, które nie dały się kulturalnie zmarginalizować i zachowały dla liturgii to, co muzycznie najlepsze i najmocniejsze... Jeden ze słuchaczy ... mocnego chorału historycznego ... powiedział: «To był gregoriański hard-rock». Rock więc wystąpił tu jako znak czegoś w sztuce mocnego i prawdziwego”.

Można się zastanawiać, czy trzeba dostosowywać chorał do takiego odbiorcy, czy raczej pomóc mu dostrzegać wartości nieco inne od muzyki, do której jest przyzwyczajony. Nowe wykonanie chorału bardziej przemawia m.in. do ludzi kształtowanych przez muzykę rozrywkową. Wielu takich jest w seminariach i wśród młodzieży zakonnej żeńskiej i męskiej, również w klasztorach kontemplacyjnych. Podobną wrażliwość i upodobania mogą mieć także młodzi kandydaci do kapłaństwa i zakonów, którzy ukończyli szkoły muzyczne, średnie, a nawet akademie muzyczne.

Dobra sztuka jest wyrazem życia swojej epoki. Wiele współczesnych dzieł dobrze wyraża wewnętrzne rozbieżności, zagubienie dzisiejszego człowieka, który widząc braki i niedoskonałości dotychczasowego stanu rzeczy łatwo porzuca dotychczasowe wartości. Szuka nowych, autentycznych środków wyrazu, odkrywa nowe tradycje, jakich dotąd nie znał, często widzi w nich prawdę nie zdając sobie sprawy, że w nieco inny sposób wyrażają to,

co uprzednio zakwestionował. Naśladuje fascynujące go przykłady często nie rozumiejąc ich głębiej. Chce być wśród postępowych ludzi wykorzystujących najnowsze zdobycze nauki i kultury, biorąc nowość za wystarczający znak twórczej jakości.

Zainteresowanie wschodnimi i ludowymi śpiewami jako ewentualnym wzorcem dla historycznego wykonywania chorału trochę przypomina zainteresowanie intelektualistów i artystów życiem, obyczajami i twórczością ludu na przełomie XIX i XX w., u nas młodopolską chłopomanię.

Tradycja o reformie muzyki kościelnej z czasów św. Grzegorza Wielkiego podaje m.in., że dążono do uproszczenia śpiewu, rezygnacji z elementów obcych duchowi liturgii, jak rozbudowane wokalizy diakonów w Alleluja przed Ewangelią. W *Graduale* znajdują się rozbudowane Alleluja, może z tamtych czasów lub później komponowane, na podstawie których możemy sobie wyobrazić, jak mogły wyglądać śpiewy pozostawione artystom eksponującym swoje możliwości w sposób podobny do kadencji wirtuozowskich, które dawniej kompozytorzy pozostawiali wybitnym instrumentalistom. Duch liturgii łacińskiej wyraża się w sposób powściągliwy, choć jest w niej miejsce na piękno, ekspresję, jednak raczej zrównoważoną niż podobną do koncertów współczesnej muzyki rozrywkowej.

Można się zastanawiać, kto teraz chce wykonywać chorał. W środowiskach mniszych śpiew powinien być sposobem wypowiedzenia ich duchowości i modlitwy. Zwolennicy nowej interpretacji wyrażają żal, że tradycyjne klasztory nie interesują się ich próbami. We Francji dla większości klasztorów wzorcem pozostaje Solesmes. Mnisi dążą do wewnętrznego pokoju, harmonii z Bogiem, z innymi ludźmi i ze samym sobą, wyciszenia tego, co przeszkadza w uzyskaniu takiej harmonii i jedności. Chcą się też dzielić z innymi radością płynącą z takiej wewnętrznej harmonii.

Artyści zwykle są formowani do pokazywania własnych wartości, ciekawej interpretacji, innej od tego, co było dotychczas. Sama inność uznawana jest za dużą wartość we współczesnej mentalności kształtowanej przez środki masowego przekazu, w kulturze postmodernistycznej kwestionującej dotychczasowe zasady. Oczywiście trudno jednoznacznie określić, na czym polega postawa postmodernistyczna – mówiąc w uproszczeniu myślę o takiej, którą kształtują środki masowego przekazu z jednostronnym, wybiórczym pojmowaniem wolności, propagowaniem nowego stylu jako jedynej poprawnej postawy nowoczesnego człowieka i odrzucającej tradycję jako przejaw zacofania. Biblijne, patrystyczne, mnisze podejście do tradycji traktuje ją jako nośnik wartości, które przyjmuje się w sposób twórczy.

Zwolennicy nowego sposobu wykonywania chorału nazywają często swój śpiew interpretacją „historyczną”, czyli autentycznie oddającą dawny

sposób wykonania. Jednak zawsze jesteśmy skazani na ograniczenia wynikające ze stosowanych przez nas metod. Często słuszne intuicje prowadzą do wniosków rozciąganych zbyt szeroko. Można mówić o interpretacji chorału w Solesmes na przełomie XIX i XX w. jako romantycznej, natomiast w odniesieniu do niektórych współczesnych entuzjastów nie tyle same metody, ile mocne wypowiedzi o zastanym sposobie wykonywania chorału nasuwają skojarzenie z postawą postmodernistyczną. Każda opiera się na przekonaniu o słuszności swych metod, a odbiorca na podstawie swej formacji może widzieć zalety i niedociągnięcia jednej i drugiej. Zwolennicy metody solesmeńskiej byli atakowani przez środowiska przywiązane do medycejskiego wydania chorału z przełomu XIV i XVII w. Wówczas Stolica Apostolska wydawała orzeczenia na temat oficjalnych wydań. Teraz można rozwijać różne style wykonawcze. Ciekawe byłoby też posłuchać śpiewu według kancjonałów opartych na wydaniu medycejskim pod kierunkiem znawców polifonii Palestriny.

Na podstawie praktyki codziennego śpiewania łacińskich niesporów, dwu mszy w tygodniu ze stałymi i zmiennymi częściami z Graduału oraz polskich śpiewów modalnych wzorowanych na dawnym łacińskim antyfonarzu monastycznym można sformułować konkretne propozycje w związku z wcześniej określonymi sprawami. Dotyczą one grup złożonych z osób zakonnych lub seminarzystów, które wykonywałyby chorał dość często jako element zwyczajnej liturgii ich wspólnoty. Specjalne wykonania na większe uroczystości albo przez lepiej przygotowane zespoły mogą spełniać wyższe wymagania, które określają ich fachowi kierownicy.

Trzeba zwracać uwagę na dokładne wymawianie tekstu – wiedzieć co tekst oznacza, jeśli się nie zna łaciny, wyszukać odpowiednie teksty biblijne podane w nowszym wydaniu *Graduale* lub odwołać się do polskich mszalików albo Liturgii Godzin, jeśli są to śpiewy Oficjum.

Stosować tempo umiarkowane – wskazówki z oznaczeniem metronomicznym podawano w niektórych solesmeńskich wydaniach. Tempo chyba powinno mniej więcej odpowiadać mowie, nie może być za wolne ani nie za szybkie. Krótsze utwory można niekiedy rozszerzyć, dłuższe wykonywać szybciej. Trzeba też uwzględnić akustykę miejsca i charakter grupy wykonawców. Zwolennicy nowej interpretacji często zalecają m.in. śpiew wolny. Pośpiech na pewno nie jest wskazany, ale chyba w zachodnich, średniowiecznych klasztorach i środowiskach katedralnych dbających o kulturę i wykształcenie mnichów i duchownych śpiew był jakby swobodnym, radosnym wypowiedaniem religijnych słów, wynikającym z umiejętności biegłego czytania. Na Wschodzie mnisi są często ludźmi bardzo prostymi, którzy dopiero w klasztorze mozolnie uczą się czytać, jak np. wspomniany

Starzec Jan z Wałaaamu. Potem stosunkowo szybko udziela się im święceni kapłańskich, zwracając uwagę bardziej na duchowy niż na intelektualny poziom kandydata. Szanując autentyczność wschodnich śpiewów, nie musimy ich naśladować wykonując własny śpiew zachodniej, łacińskiej liturgii.

Śpiewać głosem o naturalnej, jasnej barwie, nie naśladować ani beczelnej barwy dawnych nagrań solesmeńskich, ani surowych głosów wschodnich kantorów, członków regionalnych zespołów z Korsyki, Sardynii czy naszych Kurpiów, lecz normalnie śpiewać głosem, jaki każdy ma, starając się tworzyć jedność z innymi członkami zespołu.

Wysokość śpiewu powinna być odpowiednia dla skali głosu wykonawców. Z dawnych nagrań i opracowań harmonizacji wynika, że wówczas śpiewano wysoko. Zalecano tak transponować, by dominanta skali, w jakiej zapisany jest utwór, wypadła koło a (as, b), często jednak proponowano np. h w I tonie. Teraz wielu ludzi męczy śpiewanie wysoko; jeśli na co dzień śpiewa grupa, w której wielu członków nie ma przygotowania muzycznego, dominanta może być niżej – koło g. Odnosi się to głównie do codziennego śpiewu. W Tyńcu niektórzy współpracownicy prosili o zwolnienie z funkcji kantorów, ponieważ śpiewaliśmy dla nich za wysoko. W klasztorze Sióstr Benedyktynek Nieustającej Adoracji Najświętszego Sakramentu w Siedlcach w 1979 r. Siostra Organistka miała przepisaną harmonizację wielu utworów gregoriańskich z rękopisów ks. H. Nowackiego transponowaną tak, by dominanta wypadła na g albo fis, czyli jeszcze niżej – dla wspólnoty żeńskiej, gdzie wydaje się, że powinno być wiele głosów wysokich.

Przykładem nagrań chorału jako wyrazu modlitwy liturgicznej są dla mnie płyty i kasety Solesmes (zwłaszcza nowsze, dokonane pod kierunkiem J. Claire), hiszpańskiego klasztoru Silos, a u nas Scholi Paulinów pod kierunkiem M. Machury. Niektóre nagrania nawiązujące do tradycji wschodniej stanowią w moim odczuciu bardziej ciekawe zjawisko artystyczne niż wskazanie kierunku dla wykonywania chorału.

Cieszy zainteresowanie dawnym śpiewem, poszukiwanie różnych dróg jego wykonywania. Niekiedy martwią wypowiedzi świadczące o słabej znajomości rozwoju chorału, wpływających na niego w ciągu wieków czynników oraz duchowości, której był wyrazem. Można jednak ufać, że pierwsze zainteresowanie doprowadzi wielu do pogłębienia znajomości problemów związanych z chorałem i wykonywania go stylowo w radości świadomego uczestnictwa w liturgii, która jest szczytem i źródłem chrześcijańskiego życia.

Przyszłość chorału widzę w pełnej pokoju syntezie dawnych i nowych sposobów podejścia, jak to miało miejsce w bibliistyce: od skrajnej teorii historii form poprzez kolejne stadia uwzględniające coraz więcej czynników, których owocem jest obecna postać tekstu biblijnego. Chorałem

interessują się miłośnicy dawnej łacińskiej liturgii (w czerwcu 2002 r. koncertowałem z taką grupą z USA na Jasnej Górze), a także uczestnicy spotkań organizowanych przez OO. Dominikanów. Ufam, że przyczyni się to do pogłębienia jego znajomości, a zawarta w nim głębia w każdym pokoleniu będzie mogła być odczytana i doceniona.

Literatura

- W. APEL, *Gregorian chant*, Bloomington Indianapolis 1990.
W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961.
M. BORNUS-SZCZYCIŃSKI, *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać?*, „Więź” 3 (485), marzec 1999, 17-35.
M. BORNUS-SZCZYCIŃSKI, *Jak nie rock to co? I tu jest dopiero kłopot*, „List” 2 (2000).
E. CARDINE, *Semiologie grégorienne*, Solesmes 1970; polski przekład M. Kizińskiego i M. Siciarka, *Semiologia gregoriańska*, Kraków 2000.
T. M. DĄBEK, *Czy wszystkie polskie kościoły przestają śpiewać?*, „Więź” 8 (490), sierpień 1999, 115-121.
T. M. DĄBEK, *Doc. Marian Machura i XXV-lecie Sekcji Muzyki Instytutu Liturgicznego w Krakowie*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 52 (1999), 358-363.
T. M. DĄBEK, *Śpiewane części Monastycznej Liturgii Godzin w Tyńcu*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 53 (2000), 228-237.
Graduale Romanum, Abbatia Sancti Petri de Solesmis 1974.
Graduale Triplex, Solesmes 1979.
J. HÉBERT-DESROUQUETTES, H. POTIRON, *Accompagnement du Kyriale Vatican*, Paris-Tournai-Rome 1929.
E. HINZ, *Chorał gregoriański*, Pelplin 1999.
Obřzady pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich, Katowice 1977 (wydanie drugie uzupełnione, Katowice 1991).
H. POTIRON, *Graduel Paroissial*, I-III, Paris-Tournai-Rome 1933-1934.
F. PORTIER, *Liber Cantualis comitante organo*, Solesmes (La Flèche) 1981.
F. RACZKOWSKI, *Msze gregoriańskie*, Warszawa 1957.
G. M. SUŃOL, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, Poznań-Warszawa-Lublin 1956.

Kraków Tyniec

O. TOMASZ MARIA DĄBEK OSB

Riasunto

Riflessioni sulla pratica del canto gregoriano

Nei nostri tempi si sviluppa un nuovo metodo di eseguire il canto gregoriano, ispirato al lavoro di E. Cardine, *Semiologie Grégorienne* (Extrait des Etudes Grégoriennes, Tome XI), Solesmes 1970, ma anche alla pratica di canto da parte dei monaci orientali e dei cantori dalle isole del Mar Mediterraneo. Le spiegazioni della ricca tradizione di Solesmes vengono messe in discussione. Nel *pressus* i cantori fanno la ripercussione delle note colla stessa altezza, spesso in modo nervoso. Si cerca di badare tutti i dati degli antichi manoscritti e di eseguire esattamente i più piccoli segmenti, a scapito di frasi più grandi e d'insieme di un canto. Interessanti sono gli studi sul trattato di Girolamo di Moravia, ma bisogna sapere che questo è una fonte del canto del XIII secolo, autentico solo per l'Ordine dei Predicatori. Dal IX secolo molti musicisti s'interessavano più alla primitiva musica polifonica che al monodico canto gregoriano. Sarebbe bene studiare gl'influssi orientali sul canto della

Chiesa latina e i costumi dei monaci e dei cantori diocesani dei duomi e delle collegiate nel medioevo per conoscere meglio le autentiche tradizioni, ma è una cosa per gli specialisti; gli elementi orientali interessano solo i giovani musicisti e quelli più maturi. Invece nella pratica quotidiana del canto gregoriano importante è che ciascuno brano venga eseguito con i suoi dati specifici senza mescolanza e sincretismo e poi le cose concrete come: la conoscenza del senso dei testi liturgici latini, l'altezza commoda per i cantori, il tempo moderato, non troppo lento e non troppo veloce, il modo normale di cantare dei solisti e dei gruppi.