

Wojciech Stępień
Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

ŚPIEWY Z TAIZÉ – NA DRODZE KU HEZYCHII I EKUMENII

Tak zwany kierunek postępowy polega głównie na eliminowaniu z użytku muzyki tradycyjnej, jej gatunków i form, i na zastępowaniu ich innymi. Przejawem tego trendu jest m.in. zmierzanie do prostoty, co bardzo często przeradza się w prostactwo. Popiera się zatem śpiewy łatwe, a nawet prymitywne, uznając je za najbardziej właściwe. [...] Unika się zatem utworów trudniejszych, wymagających wysiłku od wykonawców i odbiorców. Stąd też, aby uzyskać efekt wielogłosowy, często proponuje się do wykonania kanony, np. z Taizé, lub też inne tego rodzaju artystycznie mierne utwory¹.

Ks. Ireneusz Pawlak

Ekumeniczna wspólnota Taizé, założona przez szwajcarskiego pastora Rogera Schütza (1915–2005) w 1944 roku, już od początku swego istnienia kładła duży nacisk na pielęgnowanie modlitwy wspólnotowej ze śpiewem nawiązującym do tradycji monastycznej. Bracia spotykają się trzy razy w ciągu dnia: rano, w południe i wieczorem na modlitwie w kościele. Schemat każdej z modlitw czerpie wzór z godzin kanonicznych i opiera się na śpiewaniu wersetów kilku psalmów bądź tekstów z Pisma Świętego, krótkim responsorium oraz czytaniu z Ewangelii. Po czytaniu następuje pieśń, która umożliwia kontemplację słowa Bożego w całkowitej ciszy, która zapada zaraz po niej. Następnie jeden z braci intonuje wezwanie

¹ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 42.

modlitwy wstawienniczej lub modlitwy uwielbienia. Po niej następuje śpiew *Ojciec nasz*, po którym przeor wspólnoty wygłasza krótką modlitwę końcową, a po niej rozpoczyna się śpiew pieśni, który w Kościele Pojednania w Taizé trwa do późnych godzin nocnych. Podczas jednej z trzech modlitw wykonuje się od pięciu do sześciu pieśni, ale może ich być także więcej.

Teksty wybierane są z bogatej tradycji Kościoła, zarówno Wschodniego (*Bogorodzica; Sviaty Boże; Gospodi, pomiluj*), jak Zachodniego (katolickiego i protestanckiego). Często pojawiają się cytaty z Pisma Świętego, zwłaszcza z Księgi Psalmów, oraz z pism Ojców Kościoła, które ograniczają się do powtarzania paru słów i pojedynczych zdań. Na początku działalności wspólnoty, do lat siedemdziesiątych XX wieku, pieśni komponowane były jedynie w języku francuskim oraz po łacinie. Kiedy z biegiem czasu do Taizé zaczęło przyjeżdżać coraz więcej młodych ludzi z całego świata, pojawiły się także śpiewy w innych językach. Chodziło o to, aby pielgrzymi nie czuli się obco i dzięki pieśniom w ich języku łatwiej włączali się w budowanie wspólnoty. Dzięki temu Taizé zaczęło przełamywać bariery kultur i języków.

Początkowo bracia korzystali z różnych muzycznych tradycji, a głównym składnikiem ich modlitw było śpiewanie psalmów. W latach siedemdziesiątych XX wieku wspólnota rozpoczęła współpracę z kompozytorem Jacques'em Berthierem (1923–1994), który nadał pieśniom rozpoznawalne brzmienie i napisał jedne z najpopularniejszych utworów: *W ciemności idziemy; Pan blisko jest; Zostań tu; Wielbić Pana chcę; Ubi caritas; Pan jest mocą; Śpiewaj Panu nową pieśń*. Po jego śmierci tworzeniem nowych kompozycji zajęli się bracia ze wspólnoty. W tym czasie śpiewy z Taizé stały już bardzo popularne poza Francją, głównie dzięki Europejskim Spotkaniom Młodych, i zaczęły być śpiewane na całym świecie, także w Polsce.

KONSTRUKCJA ŚPIEWÓW

Główną cechą śpiewów z Taizé jest powtarzalność krótkiej frazy muzycznej, ograniczonej do kilku taktów. Gatunkowo można wyróżnić cztery typy pieśni: kanony, śpiewy responsoryjne, pieśni medytacyjne, pieśni z udziałem solistów. Kanony wprowadzają jednogłosową linię melodyczną, która jest imitowana w dwóch, trzech lub czterech głosach, zazwyczaj w interwale prymy, rzadziej kwinty. Do najpopularniejszych kanonów należą: kanony dwugłosowe – *Veni, Creator Spiritus* (J. Berthier), *Jubilate Deo* (M. Praetorius), *Surrexit Dominus Vere* (J. Berthier); trzygłosowe – *Cantate Domino* (J. Berthier), *Da pacem cordium* (J. Berthier); czterogłosowe – *Gloria, gloria in excelsis Deo* (J. Berthier), *Da pacem, Domine* (M. Franck). Warto wspomnieć także cztero- lub ośmiogłosowy *Magnificat* (J. Berthier) oraz sześciogłosowy *Per crucem* (J. Berthier).

Do śpiewów responsoryjnych należy zaliczyć: *Alleluia* (wykonywane podczas modlitwy uwielbienia) oraz *Kyrie eleison* lub *Gospodi, pomiluj* (śpiewane w czasie modlitwy wstawienniczej). Jeden z braci intonuje wezwanie, po czym wszyscy obecni w kościele powtarzają refren (*respons*). Następnie bracia ze wspólnoty w różnych językach wypowiadają prośby lub dziękczynienia, po których każdorazowo jest wykonywany refren.

Najszerzą grupę reprezentują śpiewy medytacyjne, których podstawą jest zazwyczaj ósmiotaktowa lub czterotaktowa konstrukcja harmoniczna. Najczęściej pieśni te utrzymane są w fakturze czterogłosowej, rzadziej dwugłosowej (*Ubi caritas; Bonum est confidere; Crucem Tuam*). Dzięki temu mogą być wykonywane przez cztery podstawowe głosy chóru mieszanego. Najważniejszą rolę spełnia głos najwyższy, natomiast pozostałe trzy głosy tworzą harmoniczny akompaniament². Opiera się on na podstawowych trójdźwiękach, często występują obok funkcji głównych (toniki, subdominanty, dominanty) także funkcje poboczne. Czasem pojawiają się trójdźwięki z dodanymi septymami, rzadziej dominanty wtrącone. Bardzo często przebieg harmoniczny bazuje na połączeniach akordów w stosunku kwarty bądź kwinty, a także sekundy. Materiał melodyczny jest diatoniczny i wskazuje na wpływ skal modalnych (zwłaszcza doryckiej i eolskiej). W niektórych przypadkach, jak np. w pieśni *Bless the Lord* (Wielbić Pana chcę), Berthier celowo stosuje durową subdominantę w skali molowej oraz obniżony stopień siódmy (zob. przykład 6), aby nadać harmonizacji cechy doryckie (interesującym przypadkiem jest wprowadzenie elementów skali miksolidyjskiej w pieśniach: *Confitemini Domino* oraz *Nunc dimittis*³). Niejednokrotnie użycie dominanty wtrąconej do trzeciego stopnia skali molowej skutkuje chwilowym wychyleniem do tonacji paraleli, co zmienia tryb z moll na dur. Jest to zresztą najbardziej wyrazista cecha harmoniczna śpiewów z Taizé, która została wprowadzona praktycznie w większości pieśni autorstwa Jacquesa Berthiera (*Wait for the Lord* [Pan blisko jest]; *Jésus le Christ* [Jezu, Tyś jest] – przykł. 4; *Notre âme* [Radością serca jest Pan]; *Laudate Dominum* – przykł. 2; *C'est toi ma lampe, Seigneur* [Światłością moją jest Pan]; *Misericordias Domini; El Senyor* [Pan jest mocą]; *Dans nos obscurités* [W naszych ciemnościach]).

Interesujące jest powinowactwo tego charakterystycznego zabiegu harmonicznego wraz z kwartowo-kwintowym przebiegiem linii głosu najniższego ze strukturą najbardziej typowych formuł basowych i harmonicznymi, wykorzystywanych w wariacjach. Podstawą konstrukcji niektórych tańców renesansowych

² Źródła faktury czterogłosowej z górnym głosem wiodącym można doszukiwać się w chorale protestanckim i pieśniach hugenotów (m.in. w psalterzu Claude'a Goudimela, opracowanym czterogłosowo w 1562 roku).

³ Kantykt Symeona często jest wykonywany na modlitwie wieczornej w Taizé, co nadaje jej cechy komplety. Czasem natomiast pojawia się kantykt Maryi (*Magnificat*), dzięki czemu modlitwa zbliża się do struktury nieszpórów. W pojawieniu się obu kantyktów można dopatrywać się połączenia nieszpórów i komplety, funkcjonujących w kościele anglikańskim jako nabożeństwo *Evening Service*.

i barokowych była powtarzająca się stała linia basu, która decydowała o specyficznej akordyce⁴. Do najbardziej popularnych tańców posiadających schemat basowy zaliczyć można: passamezzo, folię, passacaglię i chaconę. Zwłaszcza dwa ostatnie tańce stały się samodzielnymi utworami w epoce baroku i zatraciły swój taneczny charakter (wystarczy wspomnieć passacaglię organowe Dietricha Buxtehudego czy Jana Sebastiana Bacha, a także chaconę Henry’ego Purcella i J. S. Bacha⁵). Folia jako jedyna utrzymała swój taneczny rodowód i była tworzona aż do epoki klasycyzmu, zwłaszcza na instrumenty smyczkowe (Marin Marais, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli oraz Antonio Salieri⁶).

Folia posiada typowy schemat harmoniczny, który wykorzystuje wspomniane już w pieśniach z Taizé wtrącenie do trzeciego stopnia skali molowej (takty 2-3 oraz 6-7). Dzięki temu można zauważyć powinowactwo przebiegu harmonicznego folii z niektórymi pieśniami z Taizé autorstwa J. Berthiera.



Przykład 1. Schemat harmoniczny folii

Przykład 2. J. Berthier, *Laudate Dominum*

⁴ Dotyczy to zwłaszcza epoki baroku, w której dzięki *basso continuo* konstrukcja utworu opierała się na linii basu, wyznaczającej przebieg harmoniczny kompozycji.

⁵ Interesującym przykładem wykorzystania passacaglii w muzyce religijnej są: *Crucifixus* z *Credo Mszy h-moll* J. S. Bacha; passacaglia kończąca *Sonaty misteryjne* Heinricha Ignaza Biberera. Jednym z pierwszych przykładów zastosowania wariacji ostinatowych w muzyce religijnej jest madrygał *Pianto della Madonna* Claudia Monteverdiego, napisany na podstawie słynnego lamentu Ariadny.

⁶ Franciszek Liszt wprowadził folię w swojej *Rapsodii hiszpańskiej*, co świadczy, że gatunek ten był dobrze znany także twórcom romantyzmu.

Najbardziej zaskakującym przykładem wykorzystania schematu folii jest pieśń *Laudate Dominum*, która jest po prostu przeniesieniem folii na grunt pieśni. Można to zauważyć, porównując linie basowe oraz schematy harmoniczne w folii (przykł. 1) oraz w *Laudate Dominum* (przykł. 2) – podobny schemat harmoniczny posiada także pieśń *Misericordias Domini*. W kilku pieśniach z Taizé można zauważyć także pokrewieństwo linii basu z opadającą kwartą, co jest typowe dla chaconny (*De nocte* [W ciemności idziemy] – pierwsze cztery takty w przykł. 7; ukryta linia opadającego basu w *Nada te turbe* [Już się nie lękaj]).

Związki pomiędzy formułami basowymi używanymi w epoce baroku a pieśniami z Taizé nie powinny być niczym zaskakującym. Poprzez swoją powtarzalność pieśni te wpisują się bowiem w formę wariacji ostinatowych. Stała linia basu wraz ze swoim ostinatowym przebiegiem akordów tworzy podstawę dla rozwoju linii melodycznych. Bracia z Taizé, a także współpracujący z nimi kompozytorzy (J. Berthier, J. Gelineau) zauważyli, że ponad powtarzającą się strukturą harmoniczno-melodyczną można wprowadzić partie solistów, a także instrumentów – jako samodzielne kontrapunkty. Dzięki temu pieśni zostały wzbogacone o nowe brzmienie, ale także o nowy tekst, który koresponduje z powtarzanym słowem. Często w solowych kontrapunktach pojawia się tekst całego psalmu albo swobodny trop tekstowy. Doskonałym przykładem jest dodatkowa linia melodyczna przeznaczona dla solisty, napisana do pieśni *Jésus le Christ* (Jezu, Tyś jest), która opiera się na słowach zaczerpniętych z Psalmu 139 (przykł. 5).

Podobny charakter posiada trzeci rodzaj pieśni, w których pojawiają się dłuższe wartości rytmiczne we fragmentach czterogłosowej wokalizacji na słowie „o”. Ma ona za zadanie uwypuklić partie solistów, wprowadzających nowy tekst, uzupełniający treść pieśni. Wystarczy w tym miejscu wymienić kilka przykładów takich pieśni jak: chorałowy *Magnificat*; *Benisse le Seigneur* (Chwała Panu i cześć); *Psalite Deo*; *Veni Lumen*; *Surrexit Christus*; *Christus resurrexit*; *Singt dem Herrn* (Śpiewaj Panu nową pieśń) oraz *Notre âme* (Radością serca jest Pan). Są one zbudowane z dwóch części – pierwsza stanowi pieśń medytacyjną, natomiast w drugiej pojawi się wokaliza i nowy tekst solistów. W tym typie pieśni możemy także wymienić utwory, które ograniczają się tylko do paru słów i przebiegają na podstawie kilku akordów. Do takich pieśni należą przywołujące Ducha Świętego: *Veni, Sancte Spiritus* oraz *Veni, Creator Spiritus*. Przebieg modelu melodyczno-harmonicznego jest tak krótki, że można go śpiewać na jednym oddechu (przykł. 3), zaś ponad nim przebiegają rozległe linie melodyczne solistów, z rozbudowaną warstwą tekstu. W tym miejscu warto się więc zastanowić nad celowością ciągłego powtarzania tekstu i linii melodycznej, które wydaje się monotonne i na dłuższą metę nużące.

Przykład 3. J. Berthier, *Veni, Sancte Spiritus*

W przedmowie do śpiewnika z Taizé sami bracia tłumaczą ten sposób śpiewu: „Krótkie śpiewy, wielokrotnie powtarzane, podkreślają medytacyjny charakter. Niewiele słów zawiera prawdę fundamentalną, bardzo szybko ogarnianą rozumem. Ta prawda powtarzana jakby w nieskończoność, stopniowo nas przenika”⁷. Założyciel wspólnoty, brat Roger, pisze w następujący sposób: „Dla wielu chrześcijan na przestrzeni wieków kilka słów, powtarzanych jakby w nieskończoność, było drogą kontemplacji. A gdy słowa te są śpiewane, wnikają, być może, jeszcze głębiej – aż na dno serca człowieka”⁸.

MODLITWA NIEUSTANNA I HEZYCHIA

Brat Roger bardzo długo poszukiwał odpowiedniej muzyki i jej formy, aby wszyscy przyjeżdżający do Taizé mogli się w nią włączyć i aby jej forma wpływała jak najpełniej z tradycji Kościoła pierwotnego, jeszcze niepodzielonego. Na drodze tych poszukiwań wspólnota sięgnęła do starej tradycji modlitwy nieustannej⁹, pielęgnowanej przede wszystkim w Kościele Wschodnim. Praktyka krótkich modlitw, złożonych z jednego wiersza psalmu, wersetu Ewangelii lub innego tekstu biblijnego, nieustannie powtarzanego, rozwinęła się pomiędzy IV a VII wiekiem, a możliwe, że już wcześniej u eremitów koptyjskich i mnichów synajskich¹⁰. Wykształciła się ona na gruncie wspólnot monastycznych oraz pism Ojców Kościoła. Szczególnie zapisał się tutaj Jan Kasjan, który radził praktykować powtarzanie wersetu nie tylko duchownym i mnichom, ale także wszystkim wierzącym.

Warto jednak dodać, że dzięki tej krótkiej modlitwie każdy może dążyć do doskonałości, a brak wykształcenia i nieznajomość świata nie są żadną przeszkodą na drodze do czystości serca, którą w prosty sposób wszyscy mogą osiągnąć.

⁷ *Chants de Taizé*, Taizé 1997, s. 9.

⁸ *Modlitwy na cały rok Taizé*, Poznań 1999, s. 5.

⁹ W Kościele Zachodnim te krótkie wezwania św. Augustyn nazywał aktami strzelistymi.

¹⁰ *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, red. J. Naumowicz, tłum. J. Naumowicz, Kraków 2002, s. 24, 27, 29.

Wystarczy, jeśli rozważając wspomniany werset, zachowają dzięki niemu trwałą i żywą pamięć o Bogu¹¹.

W anonimowym traktacie *Obłok niewiedzy* znajdujemy także następującą wzmiankę: „Wybierz sobie któreś z nich albo jeszcze inne, byle tylko było jak najkrótsze. I przytwierdź je mocno do serca, by zawsze w nim było, cokolwiek się stanie”¹². Jan Kasjan uważał wręcz, że powtarzanie kilku słów jest doświadczeniem ubóstwa na modlitwie, ogołocenia i całkowitej zależności od Boga. „Ubóstwo tego jednego wersetu bardzo szybko zaprowadzi ją bowiem do pierwszego z ewangelicznych błogosławieństw: «Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie»”¹³.

Na Wschodzie mówi się o **modlitwie monologicznej** (jednozdaniowej)¹⁴, która poprzez nieustanne powtarzanie powinna prowadzić do modlitwy serca. Modlitwa serca posiada trzy stopnie: modlitwa ustna, związana z ustnym powtarzaniem fragmentu tekstu; modlitwa umysłu, która powoduje skupienie uwagi na treści powtarzanych słów¹⁵; a kiedy umysł łączy się z sercem następuje **modlitwa serca** – modlitwa nieustanna, która trwa nieprzerwanie podczas wykonywania różnych zajęć. Formuły modlitwy nieustannej zmieniały się przez wieki. Makary Wielki wołał: „Panie, zgodnie z Twoją wolą zmiłuj się nade mną”. Jan Kasjan używał zdania: „Boże, wejrzyj ku wspomnieniu memu. Panie, pośpiesz ku ratunkowi memu”¹⁶. Najbardziej rozpowszechniła się jednak formuła zaczerpnięta z Pisma Świętego, nawiązująca do błagania niewidomego żebraka Bartymeusza: „Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną”, która uzyskała ostateczną formę już w VII wieku, jako: „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną”¹⁷.

W modlitwie nieustannej powinna następować **hezychia**, czyli wyciszenie, duchowe uspokojenie, wewnętrzne skupienie, które może prowadzić do zjednoczenia z Bogiem. Jak pisze Jan Klimak, jest ono niczym innym, jak tylko „nieustannym oddawaniem czci Bogu i trwaniem w obecności przed Nim”¹⁸. Modlitwa taka ma charakter mistyczny i pozwala „znaleźć się poza słowami w żywej ciszy Boga”, a także umożliwia przejście poza wszelki język i obrazy ku Jego tajemnicy. „Staje się tym, co zachodni autorzy nazywają «modlitwą

¹¹ Jan Kasjan, *Rozmowy z Ojcami (Collationes Patrum)*, tłum. A. Nocoń, Kraków 2007, t. I, s. 432.

¹² *Obłok niewiedzy 7*, tłum. W. Unolt, Poznań 2001, s. 48.

¹³ Jan Kasjan, *Rozmowy z Ojcami...*, s. 426.

¹⁴ Po raz pierwszy użył terminu „monologi” w odniesieniu do modlitwy jednozdaniowej Jan Klimak w VII wieku. Wyjaśniał on ją w odniesieniu do słów Chrystusa: „Na modlitwie nie bądźcie gadatliwi jak poganie; oni sądzą, że przez wzgląd na swe wielomówstwo będą wysłuchani” (Mt 6,5-6). Cyt. za: J. Naumowicz, *Filokalia...*, s. 24.

¹⁵ Tamże, s. 35-36.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 27-28.

¹⁸ Tamże, s. 35.

kochającej uwagi» lub «modlitwą prostego wejrzenia», kiedy to dusza spoczywa w Bogu, wolna od ciągle zmieniającego się biegu obrazów, myśli i uczuć¹⁹.

ANALIZA PRZYKŁADÓW PIEŚNI

Teksty śpiewów z Taizé czerpią pełnymi garściami z **modlitwy hezychastycznej**, a ponadto wykorzystują także proste zabiegi ekspresyjne. Chciałbym teraz bliżej przyjrzeć się analizom trzech pieśni pod kątem znaczenia tekstu i jego związku z linią melodyczną i strukturą harmoniczną.

Jésus le Christ, lumière intérieure, ne laisse pas mes ténèbres me parler.
Jésus le Christ, lumière intérieure, donne moi d'accueillir ton amour.
(Jezu, Tyś jest Światłością mej duszy, niech ciemność ma nie przemawia do mnie już.
Jezu, Tyś jest Światłością mej duszy, daj mi moc przyjąć dziś miłość Twą.)

Je - zu, Tyś jest świat - łość - cią mej du - szy. Niech ciem - ność
 Jé - sus le Christ, lu - mière in - té - rieu - re, ne lais - se

ma nie prze - ma - wia do mnie już. Je - zu, Tyś jest świat - łość - cią mej
 pas mes té - nè - bres me par - ler. Jé - sus le Christ, lu - mière in - té -

du - szy. Daj mi moc przy - jąc dziś mi - łość Twą. Je - zu, Tyś
 rieu - re, don - ne - moi d'ac - cueil - lir ton a - mour. Jé - sus le

Przykład 4. J. Berthier, *Jésus le Christ*

¹⁹ Tamże, s. 36.

Z Psalmu 139

(Je - zu, Tyś jest)

1. Pa - nie, Ty prze - ni - kasz i znasz mnie, Ty wiesz, kie - dy sia - dam i kie - dy wsta -

(Je - zu, Tyś jest)

ję. Ty o - gar - niasz mnie zew - sząd i kła - dziesz na mnie swo - ją

(Je - zu, Tyś jest)

re - kę. 2. Gdy - bym przy - brał skrzy - dła ju - trzen - ki, za - mies - kał na

(Je - zu, Tyś jest)

krań - cu mo - rza: i tam Twa rę - ka mnie po - wie - dzie i pod - trzy - ma Two - ja pra -

(Je - zu, Tyś jest)

wi - ca. (139,9-10) 3. Jeś - li po - wiem: - "Niech mię ciem - noś - ci o - kry - ją",

(Je - zu, Tyś jest)

sa - ma ciem - ność nie bę - dzie ciem - na dla Cie - bie,

(Je - zu, Tyś jest)

a noc tak jak dzień za - ja - śnie - je. (139,11-12) 4. Prze - ni - knij mnie, Bo - że, i

(Je - zu, Tyś jest)

po - z - naj mo - je ser - ce, (du - szy)

po - pro - wadź mnie dro - gą wiecz - noś - ci! (139,23-24)

Przykład 5. J. Berthier, partia solisty w *Jésus le Christ*

Słowo „ciemność” w wersji polskiej zostało usytuowane najniżej w linii melodycznej, na dźwięku „d1”, po którym następuje fraza rozwijająca się w kierunku dźwięku „h1”, od którego rozpoczyna się cała pieśń na słowie „Jezu”. Podobnie jest w przypadku wersji oryginalnej, francuskiej, aczkolwiek słowo *ténèbres* pojawia się trochę później. Najwyższym dźwiękiem w linii melodycznej jest dźwięk „cis2” na słowie „światłość” – *lumière*, a cała pieśń kończy się w głosie najwyższym na początkowym „h1”, na słowach: „miłość Twą” – *ton amour*. Symbolika jest tym samym bardzo prosta. Jezus jest początkiem i końcem wszystkiego, światłością, do której wnosimy się z krainy ciemności i grzechu i w którego miłości chcielibyśmy

spocząć na wieki. Anonimowe słowa z pierwszych wieków chrześcijaństwa wyrażają z jednej strony pochwałę Boga (wersety 1 i 3), z drugiej prośbę o pomoc i zmiłowanie (wersety 2 i 4). Podobnie jak ma to miejsce w przypadku modlitwy nieustannej: pierwsza część, „Panie Jezu Chryste”, jest wezwaniem, ale jednocześnie adoracją, uwielbieniem Boga, natomiast „zmiłuj się nade mną” wyraża prośbę i skruczę grzesznika²⁰.

Drugim przykładem pieśni jest pieśń pochwalna: *Bless the Lord* (Wielbić Pana chcę), która adoruje Boga i często jest wykonywana w Polsce na uwielbienie. Niestety, oryginał w języku angielskim i jego tłumaczenie na język polski zdecydowanie różnią się treścią. W oryginale w pierwszym wersecie jest mowa o chwaleniu imienia Boga, natomiast w tłumaczeniu polskim wyrażona jest tylko radość śpiewania. Stąd też poniższa analiza będzie dotyczyła tylko wersji angielskiej.

*Bless the Lord my soul, and bless God's holy name,
Bless the Lord my soul, who leads me into life.
(Wielbić Pana chcę, radosną śpiewać pieśń,
Wielbić Pan chcę, On źródłem życia jest.)*

Bless the Lord, my soul, and bless God's ho - ly na - me.

T T S S T T (S D) Tiii D

Bless the Lord, my soul, who leads me in - to life.

T T S S T T Tvi Tvi Dvii Dvii T

Przykład 6. J. Berthier, *Bless the Lord*

Najniższy dźwięk „d1” pojawia się na wyrażeniu *my soul* (moja dusza), natomiast najwyższy „d2” na słowach *bless God's* (chwalić Boże). Końcowa fraza linii melodycznej opisuje dźwięk „d1” już w perspektywie boskiej – *who lead me into life* (który prowadzi mnie do życia). Odpowiednikiem wyrażenia *my soul* (moja dusza) jest słowo *life* (życie). Z punktu widzenia rytmicznego najdłuższe dźwięki występują na słowach *holy name* (święte imię) oraz końcowym słowie *life* (życie). Z tej analizy wyłania się także interesująca wymowa teologiczna całego fragmentu. Tylko ta dusza człowieka osiągnie życie (wieczne), która będzie chwalić Jego święte imię.

²⁰ Tamże, s. 28.

Ostatnim przykładem, jaki chciałem przedstawić, jest pieśń w języku hiszpańskim: *De noche* (W ciemności).

*De noche iremos, de noche que para encontrar la fuente,
sólo la sed nos alumbra, sólo la sed nos alumbra.
(W ciemności idziemy, w ciemności, do źródła Twojego życia.
Tylko pragnienie jest światłem, tylko pragnienie jest światłem.)*

De no - che ire-mos, de no - che que pa - ra en-con-trar la fuen - te,
só - lo la sed nos a - lum - bra, só - lo la sed nos a - lum - bra De

Przykład 7. J. Berthier, *De noche*.

Pieśń utrzymana jest w tonacji d-moll, podobnie zresztą jak poprzednia, ale w tym wypadku jest to tonacja bardziej mroczna i ciemna. W pierwszych czterech taktach linia basu schodzi krokami sekundowymi od toniki do dominanty, co może przypominać linię basu we wspomnianej już chaconnie. Nie ma praktycznie żadnego ruchu w najwyższym i najniższym głosie. Statyczność tego fragmentu podkreślona jest także użyciem bliskich współbrzmień pomiędzy opadającymi akordami. Słowo *fuelle*, oznaczające „życie”, podkreślone jest przez melizmat w głosie altowym. Kolejne dwa takty próbują przełamać monotonię melodyczno-harmoniczną poprzez wzlot melodyczny do najwyższego dźwięku „c2” i przejście od molowej toniki do jej durowej paraleli, po której następuje dominanta (podobny zabieg występuje w 4. takcie pieśni *Bless the Lord*). W tym miejscu pojawia się słowo *alumbra* (światło), które stanowi przeciwagę dla tytułowych ciemności i nocy. Całość tekstu wskazuje na potrzebę boskiego światła na ciemnej drodze ludzkiego życia. Pieśń stanowi wezwanie do Boga, podobnie jak pierwsza pieśń: *Jésus le Christ*.

NA DRODZE DO EKUMENII

Modlitwa Wschodu, podobnie jak Zachodu, oprócz liturgii zna wiele innych form wyrazu. Autorzy pism duchowych ze szczególnych upodobaniem zalecają „modlitwę serca”, która polega na wsłuchiwaniu się – w głębokim i skupionym milczeniu – w głos

Ducha. [...] Według Ojców, ta „mała modlitwa” jest wielkim skarbem i jednoczy wszystkich modlących się przed obliczem Chrystusa.

św. Jan Paweł II²¹

Śpiewy z Taizé starają się poprzez powtarzanie prostych wersetów wprowadzić młodych ludzi w modlitwę. Są krótkie i proste, a ich słowa bardzo czytelne, dzięki czemu lepiej zapadają w pamięć, a następnie w serce. W Taizé służy temu kilkuminutowa chwila ciszy, która pojawia się w środku modlitwy i pomaga wybrzmieć słowom pieśni i czytań. Młodzi ludzie wielokrotnie mają okazję po raz pierwszy w swoim życiu doświadczyć rezonowania w swoim sercu słów Pisma Świętego i zauważyć, jak słowa te mogą zmieniać ich życie. Wydaje się, że śpiewy z Taizé można nazwać śpiewami hezychastycznymi właśnie dlatego, że przywracają Kościołowi na Zachodzie zapomnianą praktykę modlitwy nieustannej.

Jest to największa siła tych pieśni, odintelektualizowanie modlitwy poprzez modlitwę serca. To zresztą kolejny cel Taizé – **zdążanie ku ekumenii**. Dlatego właśnie śpiewy pochodzą z różnych tradycji i Kościołów, ale przede wszystkim starają się wykorzystywać teksty z pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa, sprzed schizmy wschodniej, kiedy Kościół był jeszcze jednością, mimo trwających go od środka wielu herezji. Protestanci, katolicy czy prawosławni, poprzez sięgnięcie do wczesnej tradycji chrześcijańskiej, mogą powrócić do źródeł swojej wiary. Z drugiej strony wykorzystanie tekstów z różnych tradycji chrześcijańskich służy ubogaceniu Kościoła, lepszemu poznaniu, rozpoczęciu dialogu z innymi chrześcijanami, mimo podziałów i różnic.

Czy poprzez śpiewy z Taizé nie następuje próba pojednania rozdzielonych Kościołów chrześcijańskich, „aby wszyscy stanowili jedno” (J 17, 21)? Czy w związku z tym nie jest dobrze wprowadzić więcej podobnych śpiewów, które skupiłyby się na powtarzaniu jednego słowa i pomogły w nawiązaniu łączności między umysłem a sercem wierzących? Pieśni tradycyjne jeszcze dwadzieścia lat temu posiadały swoją żywotność dzięki starszemu pokoleniu, które bardzo dobrze je znało. Dzisiaj niektóre z nich wraz ze swoimi tekstami wydają się anachroniczne, a wiele ludowych tekstów nie przemawia obecnie do wiernych. Praktyka odmawiania brewiarza uczy, że największa siła leży w tekstach Pisma Świętego, przede wszystkim w psalmach, które są zapisem doświadczeń kilkuset pokoleń ludzi. Powrót do nich jest zanurzeniem się w orzeźwiający nurt wspólnotowej modlitwy Kościoła, trwającej przez wieki. W ostatnich latach wielu świeckich powraca do odmawiania brewiarza (także monastycznego) oraz do praktyki modlitwy nieustannej, zwłaszcza modlitwy Jezusowej.

Joseph Gelineau, jezuita, autor pracy o muzyce kościelnej *Chant et musique dans le culte chrétien*, wydanej w Paryżu w 1962 roku, tak napisał o śpiewach z Taizé: „W dziejach zachodniej muzyki, wykorzystywanej w liturgii, śpiew był

²¹ „L'Osservatore Romano”, wydanie polskie 18, 1 (1997), s. 48.

z nią zazwyczaj dobrze zharmonizowany, a czas jego trwania wyraźnie określony. W Taizé jest inaczej – tu muzyka stwarza przestrzeń swobody, gdyż może ustać w dowolnej chwili. Śpiew nie zajmuje głowy utartymi pojęciami i pozwala na swobodę myśli²². Wybitny chrześcijański filozof, Paul Ricoeur, w 2002 roku powiedział: „język prezentowany w Taizé nie jest językiem filozofii ani nawet teologii, lecz językiem liturgii”²³. Język liturgii, o którym pisze Ricoeur, jest możliwy właśnie poprzez nieustanny śpiew, który łączy kultury, kontynenty, stare z nowym, umysł z sercem i – co najważniejsze – **jednoczy człowieka z Bogiem**.

THE CHANTS OF TAIZÉ – ON THE ROAD TO HESYCHASM AND ECUMENISM

Summary

In his study about the liturgical music after the Second Vatican Council Ireneusz Pawlak calls songs from Taizé „poor artistic music” (2001: 42). My article proves that songs of this French ecumenical community are based upon the rich music tradition and mostly of them are based on basso ostinato which was very popular in baroque (passamezzo, folia, chaconne). Texts of these songs use only a few, several times repeated words taken from the Bible and the Fathers of the Church. The melodic and harmonic repetitions have common roots with the practice of the incessant Jesus prayer in the East Church, described amongst others by John Cassian. This prayer generates the prayer of the heart which consequently gives hesychia: spiritual calmness and union with the God leading all believers to true ecumenism.

Słowa kluczowe: Taizé, śpiew wspólnotowy, modlitwa nieustanna, hezychia, ekumenia, Jacques Berthier

Keywords: Taizé, śpiew wspólnotowy, modlitwa nieustanna, hezychia, ekumenia, Jacques Berthier

BIBLIOGRAFIA

Chants de Taizé, Taizé 1997.

J.-C. Escaffit, M. Rasiwala, *Historia Taizé*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2009.

Jan Kasjan, *Rozmowy z Ojcami (Collationes Patrum)*, tłum. A. Nocoń, Kraków 2007.

Modlitwy na cały rok Taizé, Poznań 1999.

²² J.-C. Escaffit, M. Rasiwala, *Historia Taizé*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2009, s. 146.

²³ *Taizé au vif de l'espérance*, praca zbiorowa, Bayard 2002, s. 206. Za: J.-C. Escaffit, M. Rasiwala, *Historia Taizé...*, s. 147.

J. Naumowicz, J. (red.), *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. J. Naumowicz, , Kraków 2002.

Obłok niewiedzy 7, tłum. W. Unolt, Poznań 2001.

Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001

Taizé au vif de l'espérance, praca zbiorowa, Montrouge 2002.