

Bernard Sawicki OSB

<https://orcid.org/0000-0003-2500-6348>

Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, Rzym

<https://ror.org/02pn9ep17>

Mądrość praktyczna

Theo Flury, *Verso l'improvvisazione organistica. Basi di composizione, elementi propedeutici all'improvvisazione, esercizi ed esempi. Introduzione alla cultura organistica e alla liturgia*, a cura di A. Sala, revisione di A. Piovano, Libreria Editrice Vaticana, 2024

Nie jest łatwo pisać o muzyce. Jeszcze trudniej napisać podręcznik muzyczny! Czyż bowiem muzyka nie jest kwestią subtelnej syntonii rozmaitych ludzkich sprawności i zmysłów? A co powiedzieć o napisaniu podręcznika do... improwizacji muzycznej, najbardziej ulotnej i osobistej z muzycznych działań? Jeśli dodamy do tego fakt, że chodzi o improwizację organową, stajemy przed sytuacją jedyną w swoim rodzaju, jeśli nie przed... utopią. W takim przypadku zaraz patrzymy, kto odważył się podjąć takie przedsięwzięcie. Gdy go znamy, dzieło zyskuje albo traci na sile.

Wiadomo, jak ważne są dzisiaj nazwiska i osobowości. Ojciec Theo Flury, autor omawianej książki, z pewnością do osobowości świata organowego należy, choć środowisko to nie jest zbyt liczne i rządzi się swoimi prawami. Autor od trzydziestu lat jest organistą tytularnym benedyktyńskiego opactwa w Einsiedeln, którego jest profesem od 1978 roku. Od 2003 roku jest profesorem zwyczajnym organów i improwizacji organowej w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie. Bez wątplenia właśnie ta ostatnia okoliczność niejako „upoważniła go” do napisania omawianej publikacji. Wbrew jej ogólnemu tytułowi nie chodzi tu jednak o improwizację organową jako taką, czyli możliwą do usłyszenia w rozmaitych kontekstach na koncertach wybitnych wirtuozów (czy, co ostatnio się zdarza, jako podkład do niemych filmów stylu retro), lecz o liturgiczną improwizację organową. To jest właściwa przestrzeń działania szwajcarskiego benedyktyna, z jej całą delikatną specyfiką, wymagającej dzisiaj szczególnej troski i ochrony. Dostrzeżenie tego jest bardzo ważne, zwłaszcza w sytuacji obecnej kondycji liturgii i muzyki kościelnej, kiedy liczy się zarówno wiarygodne świadectwo osobiste, jak i zwyczajna

rzetelność warsztatowa. Te właśnie cechy stoją u podstaw książki o Flury, którą bez wahania można nazwać dziełem jego życia, sumą doświadczenia jego muzycznej praktyki i wyobraźni. Zarazem, jak to zresztą stwierdza sam autor, jest to rodzaj testamentu: „doszedłszy niemal do schyłku mojego życia zawodowego, odczułem potrzebę przekazania – za pomocą niniejszego dzieła – mojego skromnego dorobku artystycznego i dydaktycznego następnemu pokoleniu: zrealizowałem już to, co odczuwałem jako mój obowiązek” (s. 469). Wyznanie autora świadczy o poczuciu własnej wartości, ale i o pokorze: sam zresztą otwarcie uznaje fakt złożoności poruszanej materii, pozostając świadomy własnych ograniczeń (s. 1).

Skoro tak, naturalne jest, że książka ma charakter zarówno osobisty (układ i dobór materiału), jak i praktyczny (jest to dzieło organisty-praktyka, nie pisarza czy teoretyka). Owszem, autor próbuje sformułować i wyrazić pewne zasady, ale zawsze są one podporządkowane jego praktycznemu doświadczeniu, co jest zarazem cechą i... wadą wydanej publikacji. Jak bowiem objąć różnorodność świata organowej improwizacji, wraz z jego historią, bogactwem stylów i form oraz coraz szerszymi horyzontami współczesnymi? Kluczem może być osobiste doświadczenie, osobowość dokonująca arbitralnych wyborów porządku i ważności. Nie będzie to jednak nigdy miało wartości obiektywnej. Zawsze wzbudzi jakieś pytania czy wątpliwości. I tak jest w przypadku tej książki: tematy, ich kolejność, wzajemne powiązania to oczywiście osobisty wybór autora – jeden z wielu możliwych. Dzięki temu jednak ukazują się jego artystyczne korzenie i preferencje. Mamy tu więc interesujące i zachęcające ukazanie improwizacji jako gry, jako procesu otwartego, opartego na precyzyjnych zasadach, jednak dającego też wiele radości i wolności. Te ostatnie czyż nie są bramą do kreatywności?

Wspomniany wymiar praktyczny analizowanej książki to bogactwo zawarte w niej materiału muzycznego: tak na pięcioliniach (w rozmaitych ich konfiguracjach), jak i w dołączonym do publikacji pendriveie, zawierającym „realizacje ćwiczeń i improwizacje”, gdzie możemy też usłyszeć grę autora (wykonuje dziesięć z sześćdziesięciu nagranych realizacji).

Jaki jest klucz do tej książki? Jakie przynosi ona przesłanie? Zdaje się, że trudno byłoby je znaleźć tak od razu – zwłaszcza, że mamy do czynienia z 1138 stronami dwóch, jak to widnieje w opisie technicznym książki, „nierozdzielnych tomów”. A jednak, wraz z lekturą można dostrzec, że chodzi tu bardziej o świadectwo, nie bójmy się powiedzieć, „mądrości praktycznej”, niż o zarysowanie całościowej wizji sztuki liturgicznej improwizacji organowej (s. 181). Takie ujęcie jest możliwe dzięki oryginalnej i uczciwej eksploracji przez autora momentów „dialektycznych” materii muzycznej, tj. punktów styku między teorią a praktyką (s. 3), między regułami a kreatywnością. Mamy tu więc realizm (s. 215), ale i pewną uczciwość etyczną, wyrażającą się choćby we wskazaniach dotyczących autentyczności gry

organowej i wiążącej się z nią odpowiedzialności (s. 333). Ten zmysł realistyczny towarzyszy też sugestiom dotyczącym organowego towarzyszenia chorałowi, gdzie autor, co rozumiałe, przedstawia metodę akompaniamentu, w której powstanie był zaangażowany (s. 431–432). Może to sprawiać wrażenie autoreklamy, ale skoro książka ma być przekazaniem osobistego doświadczenia, taka postawa wydaje się zrozumiała, choć z pewnością byłoby dobrze pokazać też inne style, tak akompaniowania chorałowi (od s. 1004), jak i tonom psalmowym (od s. 1033). Ufajmy, że to jeden z efektów wspomnianych ograniczeń, wynikających z pracy nad tak szeroko zakrojoną książką. O innych – i związanych z nimi konsekwencjach – wspomnimy za chwilę.

Fakt poruszenia tematu akompaniamentu gregoriańskiego wskazuje, że książka nie jest poświęcona wyłącznie improwizacji: jest ona w praktyce kompendium kościelnej sztuki organowej, zawierającym także podstawowe informacje dotyczące harmonii, kontrapunktu i form muzycznych. W tym miejscu słuszne zdaje się pytanie o adresata książki. Można mieć bowiem wrażenie, że jest ona skierowana naraz do wszystkich – zbyt wiele rzeczy chce być wyjaśnionych od podstaw: elementarne pojęcia harmonii, modulacje, formy, podstawy liturgiki (Rozdz. I, s. 84, s. 101). Ta niejednoznaczność ostatecznie zostaje usprawiedliwiona wrażliwością dydaktyczną autora, jak też jego świadomością złożoności i delikatności materii, o której pisze. Nie brak tu jednak oryginalnych rozwiązań dydaktycznych, świadczących o jego dużym doświadczeniu pedagogicznym, np. ujęcia relacji tonalność–modalność (s. 4) czy wprowadzenia, obok pojęcia modulacji, pojęcia „tonulacji” (s. 23). Innym dydaktycznie ciekawym aspektem książki są jakby rzucone przypadkiem, od niechcienia, interesujące tematy „poboczne”, jak np. pojęcie *partimento* (s. 72), idea „planów dźwiękowych” (s. 86), ekskurs na temat „Psałterza geneńskiego” (*Salterio di Ginevra*) (s. 425) czy wreszcie *Directorium organi maioris* będące przykładem stylu harmonizacji stosowanej w Einsiedeln na początku XX wieku (s. 994).

Wyżej wspomniany zmysł praktyczny i „mądrościowy” autora w naturalny sposób przejawia się w postaci pewnych spostrzeżeń czy uwag, jak ta, że lepiej być zbyt precyzyjnym, niż zbyt powierzchownym (s. 441) lub sugestią natury praktycznej dotycząca organizacji tzw. „Podniesień muzycznych” (*Elevazione musicale*), czyli słowno-muzycznych spotkań duchowych, w których muzyka organowa wprowadza w określony temat biblijny czy obchód liturgiczny. W takich sytuacjach o. Flury nie waha się wspomnieć o konkretnej troście o wykonawców i słuchaczy, poprzez zaoferowanie im... piwa i kiełbasek (s. 450–451).

Ten zmysł praktyczny widać szczególnie wyraźnie, gdy autor omawia problem repertuaru organowego mszy posoborowej (s. 458–459), czy trafnie stawia pytanie o aktualność muzyki organowej w dzisiejszych czasach, proponując pewne

rozwiązania. Proponuje też ogólne, choć niekoniecznie jednoznaczne, bo polaryzujące (z uwagi na odniesienie do dwóch tylko autorów, s. 457) diagnozy sytuacji muzyki po Vaticanum II, ostatecznie uznających jednak fakt jej dekadencji (s. 264–265, 307). Jednocześnie może zaskoczyć oryginalne i śmiałe podejście do użycia innych instrumentów w liturgii, w przedstawieniu którego autor powołuje się na mało znany, pochodzący z lat osiemdziesiątych, niewydany list Mons. Laureta Bucciego adresowany do Armanda Renziego (s. 459–460). Jest to tym bardziej wymowne, że z refleksji autora na te tematy przebija pewna nostalgia za minionymi czasami, zwłaszcza, co zrozumiałe, gdy chodzi o organistowską praktykę koncertową, trudniejszą do wpisania w obecną liturgię, niż ta poprzedzająca Vaticanum II. Nie sposób wreszcie przejść obojętnie nad wzruszającym, osobistym świadectwem autora, benedyktyna i kapłana, o wielkości Mszy Świętej (s. 455).

Obok, jak to zostało wyżej wspomniane, „mądrościowego aspektu doświadczeniowego”, wartości książce nadają proponowane przez autora oryginalne inspirowane metafory dotyczące sztuki i formacji organowej: przed naszymi oczami pojawiają się obrazy jeziora (s. 139), stworzenia świata (s. 137–138), różnorodności języków, a nawet systemu planetarnego (s. 332–333).

Oczywiście przy tak dużym przedsięwzięciu edytorskim, w którym specjalistycznemu tekstowi towarzyszą tabele i zapisy muzyczne, nie sposób było ustrzec się błędów. Nie dziwi więc – a raczej dobrze świadczy o uczciwości wydawcy – obfita errata dołączona do drugiego tomu książki. Mimo niej w tekście pozostają niektóre niejasności – np. dotyczące numeracji: I 4/6 zamiast V 4/6 (s. 5); odesłanie do nieistniejących numerów przykładów 4.4.2.1. – 4.4.2.2. (s. 62), brak precyzji typograficznej (s. 65). Zasadniczo brakuje ujednoczenia czcionki przykładów muzycznych: raz jest za mała (s. 683), raz za wielka (s. 921). Nie zawsze też podane są nazwiska kompozytorów przytaczanych przykładów (na s. 687 mamy kompozycje autora, na ss. 560, 691, 716, 739 nie wiadomo czyje). Na s. 311 są wspomniane organy Cavaillé-Coll, jakby było wiadomo, o co chodzi, gdy tymczasem dokładne przedstawienie tego typu organów ma miejsce dopiero na s. 321. Na s. 371 pojawia się definicja formy koncertu, jednakże bez wspomnienia etymologicznie związanej z nią idei „współwalczenia” (*con-certare* od *certamen* – walka, spór, zawody). Nieścisła liturgicznie jest informacja o rozmieszczeniu psalmów w oficjum (s. 443): wypadało wspomnieć o istnieniu i zastosowaniu *Thesaurus Liturgiae Horarum Monasticae*, zatem przedstawiony w 2.4. układ psalmów nie zawsze obowiązuje.

Nie może też dziwić fakt, że wiele konstatacji autora dotyczących rozmaitych, bardziej szczegółowych tematów siłą rzeczy inspirowane do pewnych refleksji wychodzących poza ramy książki, mogących jednak rodzić u czytelnika pewien niedosyt. To chyba naturalna konsekwencja wspomnianej świadomości złożoności

przedstawianego materiału i własnych ograniczeń. I tak definicja melodii została przytoczona tylko z *Encyklopedii Treccani* (s. 83), zbyt koncentrującej się na aspekcie harmonii (s. 90). Problem zawężonej definicji można było rozwiązać choćby poprzez umieszczenie w przypisie kilku uzupełniających odnośników bibliograficznych. Z odkryć paleografii mogą wynikać interesujące implikacje harmoniczne (pozycja i rola bemola i możliwe tego konsekwencje harmoniczne w II i IV modusie). Przedstawiona na s. 400 relacja między muzyką a śpiewem wspólnotowym jest w rzeczywistości dużo bardziej złożona, niż ta „idealistyczna”, proponowana przez autora. Być może należałoby bardziej zwrócić uwagę na wymiar teologiczny, uwzględniając aspekt wiary, choć niewątpliwie trzeba zgodzić się z troską autora, by „nie nudzić” słuchaczy – uczestników liturgii (s. 435). A znaczenie antropologiczne muzyki znacznie wykracza poza skądinąd trafne słowa Benedykta XVI, należąc w pewnym sensie do jej natury (s. 455–456): wystarczy wspomnieć prace E. Ansermeta, S. Langer, L. B. Meyera czy J. Slobody). Podobnie niewielki akapit poświęcony analogii strukturalnej sztuki i liturgii (1.3., s. 456) sprawia wrażenie niewystarczającego. Może warto było wspomnieć o sakramentalności sztuki czy muzyki, odsyłając do innych autorów, np. takich jak Catherine Picstock, Pierangelo Sequeri, Mark Patrick Hederman czy Jordi-Agustí Piqué i Collado.

Istnieje jednak element, który nadaje dziełu o. Flury szczególnej wartości: przywoływanie postaci i nauki własnych mistrzów, w szczególności kard. Domenico Bertolucciego (s. 262, 462). Zostało to zasygnalizowane już w dedykacji całej pracy – poświęconej „tym kochanym osobom, które swoją wiedzą, hojnością i afektem pomogły mi wejść w fascynujący świat muzyki i tam działać”. Nieliczne, ale wymowne fragmenty poświęcone tym mistrzom to swoiste perełki. Dzięki nim zostaje wzbogacona najmocniejsza strona pracy, czyli wspomniany już wielokrotnie „aspekt mądrościowy”. Oto dwa przykłady. Dwaj nieżyjący już profesorowie Papieskiego Instytutu Muzyki Sakralnej tak kiedyś rozmawiali o nauce harmonii:

Nauczanie harmonii szkolnej i tworzenie w klatce form oznacza przywiązanie studenta do kul inwalidzkich, od których się nigdy nie uwolni... a nieuczenie harmonii szkolnej i nierealizowanie form przekazanych przez historię oznacza łamanie przez studenta nóg: nigdy nie nauczy się dobrze chodzić! (s. 337)

Nie zadawałaj wiernych, ale ich wychowuj, a wychowując buduj (D. Bertolucci, s. 462).

Przytaczamy te dwa cytaty z nadzieją, że staną się zachętą do dokładnego studiowania i wcielania w życie omawianego dzieła. Wszak w drugiej części dedykacji autor poświęca swą książkę tym, „którzy od młodości chcieliby studiować, pogłębiać

z pilnością i pasją wzniosłą sztukę, a jutro, na swój sposób, przekazać ją przyszłym pokoleniom”. Ta świadomość więzi pokoleniowej to jeszcze jeden wyraz troski autora o muzykę sakralną – a zarazem zaproszenie wszystkich czytelników do działania.

Bernard Łukasz Sawicki OSB, MA (teoria muzyki, fortepian – Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie), STL (Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie), STD (Pontificio Ateneo Sant’Anselmo w Rzymie); professore associato na Wydziale Teologii Pontificio Ateneo Sant’Anselmo w Rzymie, professore invitato w Pontificio Istituto di Spiritualità Teresianum; autor m.in. *W chorale jest wszystko, Muzyka Chopina i Reguła św. Benedykta, Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii*.