

## „Komunikacja dźwiękowa” w liturgii

### Wstęp

W tradycyjnej liturgii łacińskiej plan „komunikacji dźwiękowej” rozwiązywano przez opracowanie pewnego *kodu* (język i styl), odsyłającego abstrakcyjną i idealną publiczność do tak samo abstrakcyjnego i idealnego *kontekstu*, który można nazwać „sferą sacrum”.

*Kod* jest systemem znaków struktur obrzędowych, zaś *kontekst* jest tajemnicą, na którą składają się: zgromadzenie chrześcijańskie, słowo Boże, Eucharystia.

Personalizacja kontekstu zachęca do personalizacji funkcji widzialnych, ludzkich. Celebransi (teraz już wszyscy wierni) nie są już absolutnymi wykonawcami czynności: są zawsze także *nadawcami* przekazu, który (jako norma) jest skierowany do *odbiorców*. W ten sposób wyłaniają się także wymogi kontaktu w obrębie zgromadzenia liturgicznego: Czy ten, kto mówi, rzeczywiście dosięga słuchaczy? Czy muzyka jest rzeczywiście słuchana i jak?

*Przekaz*, który rozwija się w zgromadzeniu, jest bogaty we wszystkie jego znaczenia, niesie z sobą wszystkie te czynniki. W tym miejscu plan komunikacji ogarnął wszystkie artykulacje celebracji. I w rzeczywistości taka jest dziś świadomość powszechna tych, którzy zastanawiają się nad liturgią<sup>1</sup>.

Zatem problem artykułu streszcza się w pytaniu: Na czym polega „Komunikacja dźwiękowa” w liturgii? By na nie odpowiedzieć, należy rozważyć trzy wątki: 1. Słowo w liturgii komunikacją, 2. Śpiew w liturgii jako komunikacja, 3. Muzyka liturgiczna aktem komunikacji.

### 1. Słowo w liturgii komunikacją

Słowo zanim stanie się tekstem, jest gestem. Takie ujęcie aktu słowno-mówionego jest istotne. Nie można go rozwinąć adekwatnie, nie uwzględniając funkcji lingwistycznych słowa. Ażeby ludzkie słowo rozwinęło wszystkie swe wartości osobowe i społeczne potrzebne dla symbolu chrześcijańskiego, wszystkie funkcje lingwistyczne muszą znaleźć odpowiednie miejsce w liturgii<sup>2</sup>.

Oto zwięzły obraz, gdzie całe pole działalności słowa w liturgii jest porównywane z głównymi funkcjami językowymi i z elementami, które stanowią mechanizm komunikacji<sup>3</sup>.

<i>Elementy komunikacji</i>	<i>Funkcje językowe</i>	<i>Słowa obrzędowe</i>
kod	metajęzyk	komentarze
kontekst	desygnujący	proklamacje
kontakt	słuchowy	dialogi/modlitwa
odbiorca	nakazujący	upominanie/zachęty
nadawca	emocjonalny	aklamacja
przekaz	poetycki	hymn

<sup>1</sup> Por. G. Stefani, *La comunicazione sonora nell' assemblea*, „Rivista Liturgica” 59 (1972) nr 2, s. 245.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 245.

<sup>3</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, s.213- 221.

Jeśli każda komunikacja werbalna, obejmując cały mechanizm komunikacyjny, uruchamia całą sieć funkcji językowych, to położenie nacisku na jedną lub drugą funkcję cechuje różne rodzaje komunikowania i odpowiadające mu gesty dźwiękowe. Powyższy schemat przedstawia zatem przechodzenie od komunikacji czysto racjonalnej do przekazów, gdzie wyłania się zamiar dotknięcia interlokutora, do przejawów zasadniczo subiektywnie-emocjonalnych.

Chcąc nadać symbolowi werbalnemu cały jego wymiar dźwiękowy, w tym przechodzeniu należy uwzględnić całą gamę odpowiadającą gestom wokalnemu, która wychodzi od zwyczajnej mowy (komentarze, proklamowanie) do ekspresywnej recytacji (proklamacja, dialogi itd.) po wołanie (aklamacja) i w końcu po śpiew (hymn).

To prawda: nasza kultura nie jest już kulturą mówioną. Długie wieki cywilizacji osłabiły ekspresywność wokalną, jaka cechowała starożytną kulturę, w której zrodziła się liturgia chrześcijańska.

W rzeczywistości cywilizacja książki nie jest już naszą cywilizacją. Wraz z komunikacją elektroniczną (natychmiastową, globalną) także i kultura mówiona zaczyna ponownie przywracać jedność człowiekowi. Powinna zatem nadejść zachęta i zaproszenie liturgii do aktywności ekspresywnej wyrażającej się między innymi w śpiewie (poetyckim)<sup>4</sup>.

## 2. Śpiew w liturgii jako komunikacja

Jak się przechodzi od słowa do śpiewu? W liturgii, jak i wszędzie, przejście to dokonuje się poprzez funkcję poetycką języka. Poezie chodzi bardziej o czynienie niż o mówienie. W takim ujęciu „czynienia” (*poiesis*) wszystkie aspekty stają się tak samo ważne: dźwięk, waga, akcent i znaczenie słów, rytm i obrazy oraz pojęcia. Ta fuzja elementów w poetyckiej całości znajduje swój maksymalny rozwój w śpiewie<sup>5</sup>.

### a. Śpiew komunikacją poetycką

Śpiew jest z istoty swojej *komunikacją poetycką*. Nie tyle jest „wypowiedzeniem czegoś do kogoś”, ile czymś, co się *robi*, także samemu dla siebie. Śpiew jako przekaz-przedmiot ma charakter globalności. Zgodnie z powszechną formułą empiryczną „śpiew to tekst + muzyka”. Bardziej poprawnie jest uważać śpiew za rezultat całej garści elementów, które się nań składają: pojęcia, obrazy, dźwięki, rytmy i miary werbalne i muzyczne, których z drugiej strony nie można dokonać spisu analitycznego ich asocjacji czy fuzji.

W śpiewie jako *orędziu wielorakim* „częściowe przekazy, które ze swoim kontrapunktem tworzą mnogi przekaz, muszą być prostsze, mniej bogate w informacje, bardziej obfite, jak gdyby były osamotnione i stanowiły jedyny przedmiot uwagi”<sup>6</sup>. W ten sposób tłumaczy się między innymi to, dlaczego dany tekst i jakaś melodia same w sobie niewiele znaczące mogą w zestawieniu razem zapoczątkować pieśń o pewnym zainteresowaniu.

<sup>4</sup> Por. G. Stefani, *La comunicazione sonora nell' assemblea...*, s. 246.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 247.

<sup>6</sup> A. Moles, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma 1969, s. 286.

Im więcej jest elementów mnogiego przekazu, tym bardziej wzrasta możliwość różnych syntez, czyli „rodzajów” śpiewu. Na przykład wprowadzenie nowych instrumentów (np. gitary itp.) oraz sonoryzacja elektroniczna wyraźnie zwiększają technikę recytacji śpiewanej i ekspresji muzycznej słowa.

Dzisiaj częstą praktyką w liturgii jest słuchanie różnych aranżacji tego samego fragmentu muzycznego. W ten sposób różne czy heterogeniczne zgromadzenia dokonują zróżnicowanego przyswojenia tej samej pieśni: różnorodność w jedności.

Widać zatem trudności teoretyczne i praktyczne z ustaleniem w śpiewie (zwłaszcza w akcie śpiewania) priorytetu jednego elementu nad innymi, tak samo jak i w tekście. Zrozumiały staje się niepokój liturgistów dotyczący ukierunkowania pomieszanego doświadczenia *sound* w przejrzystym kierunku *logos*: ale pewien pośpiech w podporządkowaniu wszystkiego jakiejś części nierzadko prowadził do zniszczenia samego śpiewu, zatem i tekstu.

Znaczenie śpiewu, zwłaszcza w trakcie śpiewania go przez zgromadzenie liturgiczne, nie jest zbieżne ze znaczeniem tekstu. Często śpiew rozwija się tylko z elementów muzycznych, a tekst okazuje się drugorzędny dodatkiem. Zdolność denotacji semantycznej, jaka istnieje w słowie, zawsze zostaje zmieniona, a niekiedy zdecydowanie zduszona albo zepchnięta siłą konotacji „wtórnych znaczeń” (otoczką znaczenia), jakim jest *sound*. Dla przykładu podaje się przypadek pieśni, gdzie tekst zapowiada temat zmartwychwstania: temat zneutralizowany przez *sound*, staje się smutkiem (...) pogrzebowym.

Jeżeli pomyślimy, że do otoczki konotacji wchodzi też cały ton otoczenia i kontekstu liturgicznego, czyli wszystkie wartości mniej świadome dla publiczności, zobaczymy dalszy wzrost znaczenia sugestii pozawerbalnych śpiewu. Jest to pierwszy krok do wypracowania symbolu dźwiękowego<sup>7</sup>.

### **b. Śpiew jako czynność**

Po uwagach na temat śpiewu jako komunikacji poetyckiej i mnogiego przekazu w liturgii, nasuwa się rozróżnienie między czynnością śpiewania a słuchaniem śpiewu. Są to dwie różne sytuacje, gdzie jest się kolejno nadawcami i odbiorcami.

Kiedy ja słucham, czuję się mniej lub więcej „publicznością”. Choć w kontekście liturgii to słuchanie jest zazwyczaj dość różne od słuchania na koncercie, to jednak przedmiot dźwiękowy zmierza do usytuowania się naprzeciw mnie ze swoją autonomiczną wspólnotą. Ja, który jestem jej widzem, a zatem jej sędzią, wymagam od niej, by szanowała prawa muzycznego przedmiotu. Doświadczenie daje mi zresztą wiele wzorców słuchania muzycznego, z którymi porównuję, nawet bezwolnie, to, czego słucham. Krótko mówiąc, inne motywacje tego słuchania nie wystarczą do całkowitego wygaszenia we mnie wymagań jakości i w końcu sztuki, jaką moje ucho jest przyzwyczajone przykładać do wszelkiego słuchania dźwięków<sup>8</sup>.

Sprawa ma się inaczej, kiedy to ja sam śpiewam. Ja jestem aktorem wydarzenia. Materia dźwiękowa nie jest zobiektywizowana przede mną; znajduje się ona, można powiedzieć, po mojej stronie, ponieważ to ja przyjmuję ją jako środek aktywnej eks-

<sup>7</sup> Por. G. Stefani, *La comunicazione sonora nell' assemblea...* s. 249.

<sup>8</sup> Por. tamże.

presji. Kiedy śpiewam, nie słucham śpiewu z zewnątrz; nie jestem jego sędzią, ponieważ jest on przedłużeniem mnie samego, jest ze mną jednym. Śpiewając w kościele, nie mam na celu doświadczenia *sztuki*, choć faktycznie wyrażam *zachowanie estetyczne*<sup>9</sup>. Dlatego nie stawiam śpiewowi wymogów dokładnie artystycznych. Krótko mówiąc, moje wymagania są bardziej ludyczne niż estetyczne.

Dlatego w śpiewie-czynności preferuje się repertuar i technikę bardziej niż zbliżenie do elementarnych schematów nauki i postępowania. Są to podstawowe prawa zabawy, dynamiki grupowej, logiki formalnej; są to komunikacyjne elementarne *patterns* sklasyfikowane przez psychologów i teoretyków informacji; proste schematy powtarzania, *crescendo*; dwutorowe schematy oczekiwanie-odpowiedź, napięcie-rozluźnienie, początek-koniec; gry naprzemienne, dialog itp.

Sprawą pouczającą jest zauważenie, jak w tzw. kulturach pierwotnych te przedmuzyczne struktury w oczywisty sposób kierują czynnościami ekspresywno-komunikacyjnymi. W rzeczywistości to, co dla człowieka Zachodu jest „prostotą” kompozycji, w kulturach integralnych jest strukturami odpowiadającymi na fundamentalne artykulacje grupy, która wyraża się czy komunikuje przez nie. Tak samo te same struktury przedmuzyczne nadają śpiewowi liturgicznemu podstawy techniczne, których symboliczny wymiar polega na przedstawianiu i animowaniu postaw i rytów zgromadzenia celebrującego. Przez to ekspresja staje się komunikacją zwłaszcza przez muzykę<sup>10</sup>.

### 3. Muzyka liturgiczna aktem komunikacji

Z muzyką przechodzimy do perspektywy *percepcji, słuchania*.

#### a. Sposoby uczestniczenia w słuchaniu i sytuacje obrzędowe

Wśród najbardziej zasadniczych zagadnień reżyserii liturgicznej muzyki z pewnością jest zagadnienie ustalenia owocnego korespondowania między sposobami słuchania zgromadzenia liturgicznego a funkcjami muzyki w celebracji. Odnosząc do doświadczenia muzycznego schemat, jaki H. Hucke zaproponował dla śpiewu<sup>11</sup> i wyróżniając w tym doświadczeniu pewne sposoby słuchania, jakie nasza cywilizacja w pełni sobie uświadomiła, za punkt wyjścia można przyjąć następującą tabelę<sup>12</sup>:

---

<sup>9</sup> Por. J. Gelineau, *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino 1963, s. 53-54; R. Pagés, *La signification des conduits esthétiques comme régulateurs d'art et d'action*, w: *Sciences de l'Art*, (Institut d'Esthétique et de Sciences de l' Art), IV, Paris 1968, s. 21-28.

<sup>10</sup> Por. G. Stefani, *La comunicazione sonora nell' assemblea...*, s. 250.

<sup>11</sup> Por. „Il canto in senso proprio può essere esso un rito, o essere congiunto con un rito, oppure accompagnarlo”. H. Hucke, *La musica nel rinnovamento liturgico*, Torino 1966, s. 61.

<sup>12</sup> Zob. G. Stefani, *La comunicazione sonora nell' assemblea...*, s. 251.

*Sposób słuchania**Sytuacja obrzędowa*

bezpośredni  
za pośrednictwem  
rozproszony

muzyka, która stanowi obrzęd  
muzyka, która towarzyszy obrzędowi  
muzyka jako środowisko obrzędu

a) *Słuchanie bezpośrednie* – to muzyka na koncercie. Jest to względnie rzadkie, sytuacja uprzywilejowana, raczej indywidualistyczna, ale nie wyłącznie. Ma wyraźne implikacje „sztuki” i „kultury”.

W celebracji uważnie należy badać warunki dopuszczenia muzyki, której zwyczajne słuchanie stanowi czynność liturgiczną. Percepcja zmienia się znacznie wraz z repertuarem: muzyka klasyczna wzmacnia poczucie przynależności społeczno-religijnej; muzyka „nowa” (jazz, awangardowa itp.) mogłaby wzbudzić uzdrawiające „zagubienie” zdolne rozwinąć symbole chrześcijańskie (nowość Ducha, oczekiwanie zbawienia, eschatologii itp.).

Do reżyserii liturgicznej będzie należeć decyzja, czy optować za komunikacją muzyczną obfitą i dającą poczucie bezpieczeństwa (klasyczna muzyka religijna) czy też za przekazami, które akcentują pojęcia napięcia i zmiany.

b) *Słuchanie za pośrednictwem* – to percepcja wydarzenia dźwiękowego „poprzez” obraz wizualny. Jest ono o wiele powszechniejsze od słuchania bezpośredniego.

Łącząc się z obrazem wizualnym, przedmiot dźwiękowy poddaje się jego wpływowi. W rezultacie tym, co dominuje w przekazie audiowizualnym, jest reguła strony wizualnej.

W celebracji sytuacja jest jak najbardziej powszechna: wszystkie wydarzenia dźwiękowe są praktycznie przefiltrowane przez ekrany wideo-synestetyczne. Wchodząc w ten sposób jako część w przekaz mnogi, autonomia muzyki zmniejsza się, a w konsekwencji maleją wymogi spójności artystycznej wobec niej. Pozostają natomiast wysokie wymagania jakości technicznej (wykonanie, sonoryzacja itp.). Relacja między wartością autonomiczną, a wartością funkcjonalną jakiegoś fragmentu muzycznego była stopniową zdobyczą także w kinie. Podczas gdy pierwsze filmy były udźwiękowione muzyką autorską albo o niewątpliwiej wartości artystycznej (np. Wagner, Rossini, Czajkowski, Schumann, Schubert i in.), to szybko doświadczenie pokazało, że przekaz muzyczny znaczący sam w sobie już nie miał znaczenia w przekazie audiowizualnym. Od tego czasu kompozytorzy muzyki filmowej z reguły rezygnują z samodzielnej kompozycji muzycznej, przez co ich muzyka prowadzi do odchodzenia od „regionów sztuki”.

c) *Słuchanie rozproszone* – to muzyka rozumiana jako otoczenie. Przykładem takiego słuchania mogą być płyty, z jakich gra się w wielkich sklepach; programy, które rozpowszechnia się za pomocą kablówki w jakimś warsztacie w godzinach pracy; muzyka, jaką otacza się uczeń, włączając radio w czasie nauki itp.

Trzeba zauważyć, iż w rzeczywistości funkcje muzyki „jako środowiska” są złożone i wpływają na nasze zachowanie tym bardziej, im więcej się je dostrzega.

Muzyka jako środowisko, jeżeli jest dobrze dobrana, przynosi ulgę w wysiłku, ułatwia zadanie, przygotowuje zatem do działania. Więcej, podnieca, podnosi żywotny ton, przygotowuje na święto. Wraz ze świętem muzyka rozwija wymiar poetycki i

percepcję symboliczną. W ten sposób nie tylko przyczynia się do tworzenia święta, ale także do tworzenia wspólnoty.

#### **b. Percepcja: pluralizm i mediacje**

Jak widać, projekt komunikacji dźwiękowej w liturgii z konieczności powinien uwzględniać to, co się dzieje „po drugiej stronie nitki”, czyli percepcję.

#### **Zakończenie**

1. Przeprowadzona analiza wykazuje cechy utopii, jeżeli rości sobie pretensje dostarczenia bezpośrednich odpowiedzi na wymagania operatywne.

2. Zaprezentowane studium służy do tego, by uświadomić sobie złożoność projektu „komunikacji dźwiękowej” w liturgii.

3. Przedstawione powyższe refleksje przekonują nas, że komunikacja dźwiękowa w liturgii funkcjonuje dobrze, gdy wyłania się z globalności, odzwierciedlając ją i wzmacniając we wspólnocie ludzkiej wyrażającej się w celebracji świętej liturgii.