

KS. JOACHIM WALOSZEK
Opole, UO

DROGI I BEZDROŻA MUZYKI KOŚCIELNEJ W POLSCE PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

Jak ogłoszona przed 50 laty Konstytucja o liturgii świętej wpłynęła na muzykę pisaną do naszych polskich kościołów i w nich wykonywaną? Oto pytanie, które zostało mi postawione. Uprzedzając wnioski z dalszych rozważań, odpowiem na nie od razu i bez zawahania tak: konsekwencje i owoce soborowej reformy liturgicznej widać w przestrzeni twórczości i praktyki muzyczno-liturgicznej w Polsce bardzo wyraźnie i dobitnie. Nie ma żadnej wątpliwości, że decyzje ojców soborowych i treść soborowej Konstytucji o liturgii, oczywiście w powolnym, ale w wyraźnie widocznym procesie ich asymilacji i wdrażania, rozszerzyły i ubogaciły nie tylko repertuar śpiewów wykonywanych przez naszych wiernych, ale wpłynęły też dość znacznie (i w sumie raczej pozytywnie) na styl i jakość muzykowania w polskich kościołach. Dwa wektory soborowej reformy zdają się wyznaczać główny kierunek tych zmian: wymóg *participatio actiosa* (a w konsekwencji rozszerzenie zakresu pojęciowego *musica sacra* do sztuki ludowej, ludowej pieśni religijnej, docenienie języka narodowego i pierwiastka rodzimego w śpiewie kościelnym) oraz wymóg „ubiblijnienia” albo — jeśli wolno poważyć się na takie słowo — „uteologicznienia” (teologicznego oczyszczenia i pogłębienia) treści obrzędów, a więc i śpiewów zaangażowanych w liturgię. Oczywiście nie bez echa pozostały również soborowe postanowienia dotyczące „instytucjonalnej” troski Kościoła o przestrzeń muzyczno-kultyczną. Nb. nigdy w żadnym stuleciu Urząd Nauczycielski Kościoła nie wypowiadał się oficjalnie tak często i tak obszernie na temat muzyki kościelnej jak w minionym, i nie ustanowił tylu instytucji i gremiów edukacyjnych, wspierających i kontrolujących poczynania w dziedzinie twórczości i praktyki muzyczno-liturgicznej¹

To wszystko (powiedziane jednym tchem) nie oznacza jednak, że droga posoborowej reformy muzyki kościelnej w Polsce (zresztą nie tylko w Polsce) pnie się prosto i bez większych przeszkód w górę, ku szczytnym ideałom śpiewu kościelnego, o którym święty Sobór powie, iż jest „nieodzowną i integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112). O wiele bardziej przypomina owa droga — również dzisiaj jeszcze — wyboistą, obfitującą w wiele niebezpiecznych zakrętów ścieżkę. Powody

¹ Zob. bibliografię zamieszczoną w książce ks. I. PAWLAKA, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 7–9.

takiego stanu rzeczy są najróżniejsze. Nie wolno nam najpierw zapomnieć o politycznym i kulturowym kontekście posoborowej, reformatorskiej działalności Kościoła. Jeszcze przez wiele lat po Soborze Kościół musiał prowadzić swoją działalność w swoistej konspiracji, w klimacie ideologicznej i kulturowej „walki” z wrogiem Kościołowi systemem politycznym i ideologicznym. Jakże inaczej mogłaby wyglądać kościelna edukacja muzyczna, wydawnictwa muzyczne, organizacja instytucji muzycznych parafii (chórów, schol, orkiestr), gdyby można było działać w innych realiach politycznych i ekonomicznych. Stąd też należy zachować dużą powściągliwość w stosowaniu jakichś uproszczonych matryc wartościujących inicjatywy i dokonania reformatorskie w Polsce, w obwinianiu kogokolwiek za niedociągnięcia i braki, jak również ostrożność w porównywaniu dokonań reformy soborowej w Polsce z innymi krajami, np. Europy Zachodniej. Żyliśmy przecież przez wiele lat w bardzo odmiennych światach. Inną komponentą tych rodzimych „uciążliwości” na drogach muzyczno-kościelnej reformy było i pozostaje do dziś zastraszająco niski poziom muzycznej edukacji szkolnej, a także (i w konsekwencji) niski poziom ogólnej kultury muzycznej naszego narodu.

Jeszcze bardziej istotna, jeśli chodzi o dramaturgię i trudności muzycznej reformy liturgii po soborze, wydaje się być jednak komponenta wpisana w samą naturę *artis musicae* wprzęgniętej w przestrzeń *sacrum*, która z jednej strony chce być *delectatio estetica*, a z drugiej *actio liturgica*, sztuką, która broni swoich estetycznych kanonów i artystycznej autonomii, a jednocześnie modlitwą, pokorną „służką” liturgii. Czy w ogóle możliwa jest taka — udana do końca, bezkonfliktowa — „unia hipostatyczna”? Czy możliwe są do pogodzenia cele wyznaczone przez estetykę z celami wyznaczonymi przez teologię liturgii, zwłaszcza jeśli ta ostatnia akcentuje pragmatyczno-duszpasterski wymiar kultu, jak to miało miejsce po Soborze, nazywanego zresztą chętnie „duszpasterskim”? Wiele z tych dylematów i trudności, które znamionują reformatorskie wysiłki po Soborze, wyraźnie doszło już do głosu podczas samej dyskusji i redakcji VI rozdziału Konstytucji o liturgii, poświęconego właśnie muzyce, rozdziału który uznano za prawdziwy *crux* całej konstytucji.

Mając to na uwadze, skłonny jestem przedstawić krajobraz posoborowej aktywności muzyczno-liturgicznej w Polsce nie w postaci jakiejś krytycznej analizy dokonań (popartej rzetelną statystyką), ale ukazując, i raczej tylko ilustrując przykładami, kilka par biegunów napięć, na linii których rozgrywała się u nas troska (a czasem i beztroska) o kształt muzyczny posoborowej liturgii. A więc jakie są owe drogi i bezdroża liturgiczno-muzycznej reformy posoborowej w Polsce?

1. Pomiędzy prawem a bezprawiem

Nie zaniedbał Kościół w Polsce obowiązku ustanowienia instytucji, urzędów, struktur, które w myśl oczekiwań *Vaticanum II* służyć mają wprost liturgicznej sztuce muzycznej, promować jej rozwój i strzec przed nadużyciami. Powstała więc przy

Komisji Liturgicznej Konferencji Episkopatu Polski Podkomisja ds. Muzyki Kościelnej, powstały analogiczne komisje muzyczne we wszystkich bodaj diecezjach. Doczekaliśmy się szczegółowej Instrukcji Episkopatu Polski (1979) — choć trwało to trochę — poświęconej muzyce kościelnej, aplikującej do naszego kraju założenia i kierunki reformy soborowej przedstawione najszerzej w watykańskiej instrukcji *Musicam Sacram* (1967). W ślad za nią poszły zarządzenia liturgiczno-muzyczne poszczególnych biskupów diecezjalnych, postanowienia wielu synodów diecezjalnych, w końcu również II Ogólnopolskiego Synodu Plenarnego. Powoli (może zbyt powoli i w niedostatecznym zakresie) kształcono również kadrę muzykologów i muzyków kościelnych, odpowiedzialną za formację muzyczną przyszłych duszpasterzy i organistów. W tym zasłużyły się kiedyś przede wszystkim: Instytut Muzykologii KUL i ATK, a w nowej, demokratycznej rzeczywistości również krakowska PAT, warszawski UKSW, a także niektóre akademie muzyczne, przy których otwarto kierunki muzyki kościelnej. W ostatnich latach do tego grona dołączyła również nasza opolska muzykologia. Większość diecezji polskich powołała do życia kursy organistowskie, w których sposobią się (na bardzo różnym poziomie) do „zawodu” organiści, kantorzy, dyrygenci kościelnych zespołów muzycznych. Najpierw zdołano sformułować normy ogólne dotyczące muzyków kościelnych posługujących w diecezjach Kościoła katolickiego w Polsce, potem statuty diecezjalnych instytucji kształcenia muzyków kościelnych a wreszcie również podstawy programowe dla tychże instytutów (2009). W ostatnich latach niektóre diecezje powołały także do życia diecezjalne szkoły muzyczne kształcące muzyków kościelnych (tak jest np. w diecezji gliwickiej).

W ostatnich latach praktyką wielu diecezji stały się dni formacji, rekolekcje i skupienia dla organistów i muzyków kościelnych, festiwale i przesłuchania schol i chórów kościelnych. Od kilkunastu lat rozwijają swoją działalność stowarzyszenia: „Cecilianum”, „Pueri Cantores”, „Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Śpiewu Gregoriańskiego”, skupiające chóry i schole kościelne. Szczególnie ważną instytucją wydaje się być założone w 2000 r. Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych z siedzibą w Opolu.

Instytucjonalne działanie Kościoła w Polsce zaowocowało również wydaniem nowych ksiąg liturgicznych z odpowiednimi passusami muzycznymi, a przede wszystkim nowego ogólnopolskiego *Śpiewnika liturgicznego*, pomyślanego jako zbiór porządkujący i unifikujący repertuar śpiewów liturgicznych w całym naszym kraju. Niestety, to optymistyczne założenie, iż będzie to faktycznie ogólnopolski śpiewnik, okazało się utopijne. Bardzo przekonującą i owocną działalność wydawniczą w dziedzinie muzyki liturgicznej prezentują niektóre oficyny wydawnicze, m.in.: lubelska „Polihymnia”, Wydawnictwo Archidiecezji Krakowskiej, wydawnictwo muzyczne „Hejnał”, choć nieskromnie powiem, że do przodujących pod tym względem należy nasze opolskie Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża. Doczekaliśmy się u nas w Opolu wydania modlitewnika i śpiewnika *Droga do nieba* (z nutami), opracowania organowego wszystkich zawartych tam śpiewów, jak również kilku innych ważnych pomocy muzyczno-liturgicznych: *Zwycięzca śmierci*, *Psalli-*

te Domino sapienter, Fatimskiej Pani. Na polskim rynku wydawniczym, zwłaszcza w ostatnich kilku, kilkunastu latach, pojawiło się również kilka czasopism programowo podejmujących refleksję nad muzyką zaangażowaną w liturgii, i znowu wśród nich prym wiedzie nasz opolski półrocznik: „Liturgia Sacra”

Jest jednak i przeciwny biegun owego polskiego krajobrazu liturgicznego, odciągający rzeczywistość praktyki muzycznej w przestrzeni liturgii od „rządów” instytucjonalnego Kościoła czasem tak daleko, że można mówić o uprawianiu swoistej „partyzantki”. W realiach rządów państwa totalitarnego okazywała się ona niekiedy swoistym dobrodziejstwem. Za takie uznać można niewątpliwie często prowadzoną w konspiracji działalność formacyjną i wydawniczą ruchu Światło Życie, który, organizując np. popularne CODY muzyczne, wypromował i wyszkolił wielu świetnych i kompetentnych animatorów muzycznych, a także wydał w tzw. drugim obiegu cieszące się ogromną popularnością zwłaszcza wśród młodzieży śpiewniki piosenek, ale i pieśni kościelnych. *Exultate Deo*, wydawane z inicjatywy Oazy od 1974 r., jest najbardziej reprezentatywną ilustracją takiego znaczącego śpiewnika, bodaj najszerszej i najodważniej proponującego repertuar nowych, posoborowych kompozycji liturgicznych. Do takich prób można zaliczyć również działalność niektórych „awangardowych” ośrodków duszpasterskich, np. dominikanów z Krakowa. Niektóre propozycje śpiewów wydanego przez nich śpiewnika liturgicznego *Niepojęta Trójco*, znacznie odbiegały od obowiązujących norm prawodawcy kościelnego.

Czasami owa pozainstytucjonalna działalność reformatorsko-muzyczna przyjmowała formy bardzo nieodpowiedzialne, a nawet szkodliwe. W efekcie nie brakuje u nas w Polsce wielu przedziwnych wydawnictw śpiewnikowych na użytek rzekomo liturgii, reprezentujących nie tylko żenująco niski poziom edycyjny, ale wprost np. nie rozróżniających repertuaru piosenkarskiego od pieśniowego. Nie brakuje tandety i kiczu w repertuarze chórów i schol, nie brakuje niekompetentnych organistów, albo raczej „grajków kościelnych”, których nikt nie ściga za brak kwalifikacji, nie brakuje ewidentnych nadużyć w proponowaniu piosenki i szlagieru religijnego w miejsce śpiewu liturgicznego, jak również w wykorzystaniu przestrzeni kościelnej do koncertów muzyki ewidentnie *profanum*.

Ile jest w tym nieokiełzanej i nieprzewidywalnej samowoli poszczególnych pseudoduszpasterzy i muzyków, a ile zaniedbań i niedociągnięć odpowiedzialnych za liturgię pasterzy Kościoła i powołanych przez nich ww. instytucji — pozostawiam ocenie bardziej rzetelnego studium na ten temat.

2. Pomiędzy ideałem autonomii sztuki a duszpasterskiego pragmatyzmu

Podstawowe źródło konfliktu i napięć na arenie liturgicznej twórczości muzycznej wynika jakby z podwójnej optyki, w jakiej ta ostatnia się obraca: z jednej strony *musica sacra* chce pozostać sztuką, rządzącą się autonomicznymi kryteriami estetycznymi, zabiegającą o doskonałość formy, o artyzm wykonawczy, a z drugiej stawia sobie cele wybitnie służebne, duszpasterskie, chce pozostać *ancilla liturgiae*,

w służbie Bożej chwały i uświęcenia wiernych. Tę dwubiegunowość i rodzące się w niej napięcia można wyśledzić w jakimś stopniu już w sformułowaniach Konstytucji o liturgii, domagającej się z jednej strony pielęgnowania wielkiej sztuki i dziedzictwa chrześcijańskiej kultury muzycznej, a z drugiej aktywnego uczestnictwa wiernych i promowania ludowej kultury muzycznej, zwłaszcza w krajach misyjnych. Nie mogło zabraknąć więc również tego — poniekąd naturalnego — napięcia w krajobrazie posoborowej liturgii w Polsce. Możemy więc poszczycić się wielkimi dziełami, w zamyśle: liturgicznymi — choć często rozsadzającymi ramy liturgii i *de facto* raczej nie wykonywanymi w czasie liturgii — uznanymi twórcami, takimi jak: Penderecki, Górecki, Łuciuk, Kilar, Świder, ale mamy też, zabiegające, niestety, skutecznie o miejsce w przestrzeni liturgicznej, tandetne piosenki i szlagiery religijne. Pomiędzy nimi rozciąga się szeroka panorama twórczości, usiłującej z różnym skutkiem pogodzić wymóg doskonałości formy z prostotą muzyki użytkowej, angażującej przeciętnego wykonawcę i słuchacza.

W ten sposób w ostatnim półwieczu rzeczywiście powstawały liczne, nowe i na ogół udane kompozycje: chyba już kilkadziesiąt cykli *ordinarium* mszalnego w języku polskim, opracowania muzyczne obrzędów Triduum Paschalnego, melodie do psalmodii responsoryjnej, do modlitwy wiernych, melodie hymnów i antyfon brewiarzowych, różne śpiewy litanijne, psalmodyczne, pieśniowe, z przewagą chyba propozycji w formie tzw. śpiewów naprzemiennych — responsoryjnych (w zamyśle angażujących scholę albo kantora i całą wspólnotę wiernych). W swej warstwie tekstowej są to często parafrazy tekstów biblijnych i liturgicznych, zaś w warstwie melodycznej utwory, które chętnie nawiązują do chorału gregoriańskiego. Wydaje się, że wzorcem dla tego rodzaju twórczości rodzimej, uprawianej przez takich twórców, jak: Mrowiec, Pawlak, Ścibor, Rączkowski, Łaś, Stuligrosz, Piasecki, Bernat, Skop, Ziemiański, były eksperymenty liturgiczno-muzyczne kompozytorów zwłaszcza francuskich (Gilineau, Deiss). To widać przede wszystkim w adaptacjach wielu ich melodii na grunt polski. W ostatnim czasie tę trudną do zagospodarowania przestrzeń pomiędzy sztuką wysokiego lotu i chęcią aktywnego zaangażowania wiernych w śpiew próbuje się również w Polsce zagospodarować propozycjami wielogłosowych śpiewów z Taizé, ze Wspólnot Jeruzolimskich. W tym przede wszystkim celuje Dominikański Ośrodek Liturgiczny, promujący takich twórców, jak: Dawid Kusz, Paweł Bembenek, Piotr Pałka, Urszula Rogala, Jacek Sykulski.

Podstawowym jednak problemem w propagowaniu tych niewątpliwych osiągnięć polskiego środowiska twórczego pozostaje (jak już wcześniej zauważyłem) niski poziom ogólnej kultury muzycznej i śpiewaczej w naszym społeczeństwie i naszych kościołach, a także chroniczny ciągle niedobór dobrych zespołów muzycznych, które mogłyby kultywować w przestrzeni liturgicznej sztukę muzyczną wysokiego lotu, stopniowo wychowując wiernych do jej percepcji. To myślę zdecydowało m.in. również o tym, że pobożnym życzeniem okazały się w praktyce soborowe postulaty kultywowania w liturgii śpiewu gregoriańskiego. Czy jednak nie przyłożyli do tego ręki sami duszpasterze, chętnie zastępując działające przy parafii chóry kilkusobowymi zespołami beatowymi dla potrzeb liturgii młodzieżowej?

Również u nas, w Polsce, wydaje się, że nie ustrześliśmy się podstawowego zagrożenia dla muzyki kościelnej uprawianej w nurcie posoborowej reformy, zagrożenia, przed którym przestrzegał swego czasu kard. Ratzinger: krótkowzrocznego duszpasterskiego pragmatyzmu, który owocuje albo chęcią przesadnego uproszczenia liturgii (pozbawienia jej oznak wszelkiej ceremonialności), albo dopasowania jej do powszechnie panujących gustów. Obydwie postaci pragmatyzmu, choć w zasadzie przeciwstawne sobie, jednakowo godzą — zdaniem Ratzingera — w historycznie ugruntowaną jedność sztuki muzycznej i liturgii²

Z drugiej strony zabrakło chyba również zrozumienia dla reformy liturgicznej, albo jakiejś determinacji w jej wprowadzeniu w życie, po stronie samych muzyków, zwłaszcza tych najwybitniejszych. W tym kontekście ciekawe jest np. spostrzeżenie S. Dąbka w pracy na temat XX-wiecznej twórczości mszalnej kompozytorów polskich:

W okresie posoborowym dominują ustawicznie msze łacińskie. Równie rzadko wprowadzono w duchu rozporządzeń soborowych rozwiązania zapewniające wiernym czynny udział w wykonywaniu kompozycji mszalnej, takie rozwiązania podejmowali niemal wyłącznie kompozytorzy pozostający w kręgu Festiwalu *Sacrosong*. (...) Przeważają cykle reprezentujące muzykę religijną (w rozumieniu dokumentów kościelnych), natomiast stosunkowo rzadko powstają msze użytkowe, liturgiczne³

Wydaje się, że raz jeszcze potwierdza się, niestety, rozbrat, jaki od kilku już wieków tzw. wielka sztuka wzięła z liturgią, uznając za właściwą dla siebie przeszeń realizacji salę koncertową, a za odpowiednie audytorium — grupę melomanów.

3. Pomiędzy tradycją a awangardą (konserwatyzmem a postępowością)

To zdawałoby się najbardziej naturalne napięcie pomiędzy tym, co stare, a tym, co nowe, pomiędzy tradycją a awangardą, pomiędzy postawą zachowawczą a reformatorską, nie zaznacza się zbyt w warstwie muzycznej posoborowej liturgii. Owszem wprowadzenie języka narodowego i idące w parze z tym rozszerzenie zakresu treściowego pojęcia *musica sacra*, która odtąd nie „wstydzi się” np. takiego gatunku, jak religijny śpiew ludowy w różnych jego odmianach, zaowocowało widocznymi zmianami repertuarowymi w praktyce liturgicznej. Powstaje — jak już wspomniałem — bardzo wiele nowych kompozycji do tekstów w języku polskim, z których niektóre zyskują popularność w całym kraju i uzupełniają tradycyjny repertuar polskiej pieśni kościelnej. W praktyce nieomal zupełnie znika język łaciński. Od nowa tworzy się repertuar polskich melodii do części stałych Mszy św., psalmodii responsoryjnej, modlitwy wiernych, hymnów i antyfon brewiarzowych itp. W liturgii zadomowiła się forma śpiewu responsoryjnego, antyfonicznego, psalmodycznego, litanijnego.

² Zob. J. RATZINGER, *Opera omnia. Teologia liturgii*, t. XI, tł. W. Szymona, Lublin 2011, s. 534–548.

³ S. DĄBEK, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. 1900–1995*, Warszawa 1996.

Nie oznacza to jednak żadnych rewolucji stylistycznych w warstwie muzycznej. Wręcz przeciwnie, zdecydowanie wygrywa u nas opcja zachowawcza, a nawet różne próby archaizacji języka muzycznego. Wzorcem stylistycznym dla nowych śpiewów liturgicznych staje się głównie chorał gregoriański. Wszystkie części dialogowane Mszy w języku polskim są po prostu kopiami melodii gregoriańskich, podobnie jest z wieloma innymi śpiewami obrzędowymi (Nb. inaczej jest np. u Czechów, którzy wprowadzili niegregoriańską melodię topiczną dla śpiewów celebransa i jego dialogów z ludem). Również *gros* nowych melodii śpiewów *ordinarium missae*, śpiewów hymnicznych, responsoryjnych, psalmodycznych z upodobaniem nawiązuje do tonalności i rytmiki gregoriańskiej. Nie zawsze są to jednak udane stylizacje, respektujące prozodię i akcentuację języka polskiego. Również nowe formy wielogłosowej praktyki muzycznej rodem z Taizé czy Wspólnot Jeruzolimskich niewiele mają wspólnego z awangardą we właściwym tego słowa znaczeniu. Jest to próba wzbogacenia śpiewu najczęściej całej wspólnoty przy pomocy najprostszych struktur (najczęściej homofonicznych) klasycznej wielogłosowości. Tym bardziej nie ma nic wspólnego z nowatorstwem w wymiarze muzycznym, a właściwie jest jego zaprzeczeniem, dość bogata nowa twórczość pieśniowo-piosenkarska, która recepty dla upowszechnienia śpiewu wspólnoty szuka w uproszczeniu, a nawet „uprzymitywnieniu” języka muzycznego. Poza kilkoma kompozycjami pieśniowymi ze *Śpiewnika liturgicznego*, które wychodzą poza standardy stylistyczne klasycznej XIX-wiecznej pieśni religijnej, nie mamy w naszym posoborowym repertuarze przeznaczonym dla całej wspólnoty modlących się nic z awangardowej muzyki.

Oczywiście zdecydowanie lepiej pod tym względem przedstawia się repertuar dla chórów i orkiestr. Nie brakuje dla nich nowatorskiej muzyki wysokiego lotu twórców takich, jak: Górecki, Kilar, Łuciuk, Świder itp., choć w powszechnej praktyce wykonawczej zdecydowanie wygrywa tradycja przed nowoczesnością. Czy jednak nie jest to po prostu podyktowane wymogiem tzw. „zasady tradycyjności”, która pozostaje jednym z istotnych wyznaczników stylistycznych muzyki kultycznej?

4. Pomędzy *sacrum* a *profanum*

Wszystkie wyżej wymienione linie napięć zbiegają się z tą, która przebiega pomiędzy *sacrum* a *profanum*. To napięcie nieodłącznie towarzyszy muzyce kultycznej i stanowi poniekąd muzyczny refleks zetknięcia w przestrzeni kultycznej tego, co boskie, z tym, co ludzkie. To, co dzieje się w wyodrębnionym z życia obszarze *sacrum*, musi pozostawać w jakimś związku z normalnym życiem, z kulturą, z mentalnością danej epoki — z *profanum*. Musi przewartościowywać, uświęcać *profanum*. W przeciwnym razie czynność kultyczna pozostaje niedostępna dla mentalności współczesnego człowieka i traci na egzystencjalnym znaczeniu. Z drugiej strony jednak przestrzeń kultu musi pozostawać w kontraście, w jakiejś swoistej opozycji, do świata. Każda epoka na nowo musiała podejmować ten problem i szu-

kać sposobu na pogodzenie owych dwóch pozostających ze sobą w nieusuwalnym napięciu pierwiastków. Wydaje się, że również u źródeł liturgicznej reformy soborowej leży ten wymóg zbliżenia praktyki kultuycznej do mentalności współczesnego człowieka.

Czy jednak dzisiaj (przynajmniej w naszym, polskim, duszpasterstwie liturgicznym) ten wewnętrzny konflikt nie został już pochopnie rozstrzygnięty, niestety na korzyść *profanum*? Wiele dyskusji prowadzonych w ostatnich latach przez muzyków kościelnych, ludzi kultury, zdaje się potwierdzać obawy o daleko już posuniętej u nas „profanacji” muzyki w kulcie, która w jakimś sensie jest odbiciem ogólnej „profanacji” kultury. Przywołać można by tu najróżniejsze, czasem aż niewiarygodne, przykłady lekceważenia nie tylko przepisów kościelnych, ale po prostu dobrego smaku i wyczucia. Nie sposób np zaprzeczyć, że we Mszach tzw. dziecięcych i młodzieżowych zdecydowanie dominuje dziś muzyka pop, religijny szlagier. Przykładów można by mnożyć bez końca.

Nie da się uzdrowić tej sytuacji bez szeroko zakrojonej (nie tylko w Kościele) edukacji naszego polskiego, coraz bardziej „głuchego” społeczeństwa. Same słuszne przepisy, ani nawet ciekawe propozycje repertuarowe nie wystarczą. To, czego najbardziej dzisiaj potrzeba muzyce kościelnej, to sztuki prawdziwego wychowania, wychowania, w którym jest miejsce na zmysł religijny, na tradycję, na prawdę, dobro i piękno. Jeszcze długi odcinek drogi soborowej reformy muzyki kościelnej przed nami.

Paths and Backwoods of Polish Church Music After *Vaticanum II*

Summary

The liturgical reform of *Vaticanum II*, started fifty years ago with the announcement of the Constitution on the Sacred Liturgy (*Sacrosanctum Concilium*), changed significantly also the musical dimension of the liturgy celebrated in Polish churches. There are two vectors of the conciliar reform which seem to determine the mainstream of those changes. Firstly, the *participatio actuosa* requirement, which in consequence led to both the extension of the conceptual range of *musica sacra* by adding the concepts of folk art and folk hymn, and the appreciation of the vernacular and native roots present in the church singing. Secondly, the requirement concerning the theological purification and intensification of the contents of ecclesiastical rites, so also the church singing involved in the liturgy. Throughout the recent fifty years, the Catholic Church in Poland has made much effort to promote new compositions and musical praxis in liturgy as well as to give it proper orientation and dynamics. As a result, not only has the repertoire been enriched with reference to quantity and content, but also the general quality of musical output in churches has risen. What is more, the number of qualified musicians and organizers of musical activities in parishes has increased, although still not satisfactorily.

However, it does not mean that in the past as well as at present there have not been obstacles on the way to implement the conciliar ideals and postulates. The reform of church music is still conditioned by many tensions and seeks its adequate way placed somewhere between the validity of Church Law and the artistic autonomy, aesthetics and pastoral pragmatism, avant-garde and tradition, between *sacrum* and *profanum*. Reformatory ideas, based on the inappropriately conceived criteria of modernity and pastoral pragmatism have happened to be misleading for church music directing it towards religious and musical kitsch, rubbish, primitive entertainment, banalization of art and, what follows, banalization of liturgy.

The socio-political context of the Church reformatory activities as well as the regrettable level of musical education in Polish society may only be partially blamed for such a state of things. To a great extent, it is also the result of the frequently inaccurately adjudged "conflict" which is somehow a part of the nature of the artistic activities undertaken by the Church. On the one hand, such art wants and even has to defend its aesthetic autonomy and artistic qualifications. On the other hand, its advocates want to remain submissive as servants of Christian prayer.

Each generation is engaged anew in the challenge of undertaking and "easing" these natural tensions and conflicts in order to find the so-called "golden mean" Only the incessant deepening of both the theological consciousness and the aesthetic sensitivity would assure the right course of action. As a consequence, it may be pointed out that what church music nowadays needs most is the just and patient liturgical and musical education of both priests and the people.

Tł. Halina Palmer-Piestrak