

## MUZYCZNA KULTURA RELIGIJNA JAKO PRZEDMIOT BADAŃ MUZYKOLOGICZNYCH \*

Próby klasyfikowania muzyki podejmowano na przestrzeni wielu stuleci, odstarożytnej Grecji aż po czasy współczesne, ale dopiero w XVII w. uświadomiono sobie np. dwa style w tworzonej muzyce, świecki i kościelny. Wiek XIX wprowadza rozróżnienie muzyki absolutnej, a więc nie wyrażającej idei pozamuzycznych, oraz muzyki programowej, u podstaw której leżą wyobrażenia jakichś momentów treściowych, pozamuzycznych, często literackich czy religijnych. Na przełomie XIX i XX wieku powstają nowe, do dziś aktualne, socjologiczne kategorie podziału: muzyka rozrywkowa, użytkowa, sceniczna, teatralna, kultowa, koncertowa; później dojdzie filmowa i radiowa. Współczesna muzykologia zna wiele innych podziałów muzyki, które są wynikiem różnych punktów widzenia, różnych kryteriów porządkowania.

W różnych klasyfikacjach muzyki jest miejsce dla muzyki religijnej, sakralnej, kościelnej. Za muzykę poważną uznaje się (mówiąc najogólniej) utwory muzyczne, które władza ustawodawcza danego Kościoła czy wyznania religijnego uznaje za potrzebne i odpowiednie do wykonywania podczas czynności liturgicznych lub nabożeństw. Jeśli się weźmie pod uwagę różnorodność liturgii różnych wyznań, ich odmienne ustosunkowanie się do muzyki, to okaże się, że pojęcie muzyki kościelnej nie jest jednoznaczne; określa ono inne rodzaje muzyki w Kościele rzymsko-katolickim, inne w protestanckim, a jeszcze inne w anglikańskim czy prawosławnym. W tej sytuacji bezpieczniej jest mówić ogólnie o muzycznej kulturze religijnej. Określenie to jest — wydaje się — wystarczająco szerokie, by objąć zjawiska nazywane muzyką kościelną, liturgiczną itp.

Samo pojęcie kultury było definiowane wiele razy przez antropologów, socjologów, psychologów, filozofów i przedstawicieli innych dyscyplin. Wystarczy przypomnieć, że A. L. Kroeber i C. Kluckhohn zebrali 164 różne defi-

---

\* Tekst wygłoszony w Poznaniu na XIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej w grudniu 1979 r.

nicje kultury dodając, iż używa się ich znacznie więcej<sup>1</sup>. „Kulturę muzyczną — napisał J. Stęszewski — wolno określić jako tę część kultury, która jest muzyką i wiąże się z muzyką”<sup>2</sup>. Trójczłonowe określenie — muzyczna kultura religijna — może budzić pewne wątpliwości, a nawet opory. Jest to problem bardzo rozległy, z implikacjami różnorodnej natury. Nie zamierzam analizować tego określenia, więc tylko zakładam, że chodzi tu o tę część kultury, która jest muzyką religijną i wiąże się z muzyką religijną.

Pomiędzy religią a muzyką istnieją pierwotne, bardzo silne, wzajemne powiązania. Obrzędy religijne, liturgia, są złożoną formą sztuki, obejmującą między innymi znaczącą mowę człowieka, gesty, śpiew, muzykę, a nawet taniec<sup>3</sup>. „Poza głęboką analogią — pisze Z. Zdybicka — poza podobieństwem języka obu dziedzin istnieją także realne wzajemne powiązania. Religia inspirowa sztukę, dostarcza jej nowych idei, treści i nowych celów. Stąd w każdej kulturze rozwija się specjalna dziedzina sztuki — sztuka sakralna: architektura, malarstwo, rzeźba, muzyka, literatura związana z religią lub będąca jej kulturowym wyrazem”<sup>4</sup>. Przeżycia estetyczne wiążą się mocno z przeżyciami religijnymi, dlatego każda religia zabiega o zespolenie ze sztuką.

Nieuprzedzeni teoretycy kultury podkreślają wielkie znaczenie religii dla rozwoju kultury. Badania oparte na bogatym materiale historycznym wykazują, że religia jest elementem dynamizującym w kulturze. Każda kultura historyczna była inspirowana i kształtowana przez jakąś wielką religię<sup>5</sup>. Różnie przejawia się ta inspirowająca siła religii w stosunku do kultury. Wystarczy tu przypomnieć, że w swoim wyrazie zewnętrznym i społecznym religia stanowi właściwie dziedzinę kultury — specjalny typ poznania, języka, sztuki, architektury, literatury, muzyki itd. Biorąc pod uwagę właśnie ten zewnętrzny, obiektywny, społeczny i kulturowy aspekt religii, niektórzy usiłują utożsamić religię z kulturą uważając, że przedmiot religijnego aktu — sacrum — stanowi sumę wartości dobra, prawdy i piękna.

„Religia jest dziedziną kultury, ale ją zarazem w swych tendencjach transcenduje. Zachodzi tu pewna odrębność porządku kultury jako porządku naturalnego (sfera naturalnej aktywności człowieka) i porządku religii — zwłaszcza w jej konkretyzacjach historycznych — który jest porządkiem

<sup>1</sup> Zob. L. J. L u z b o t a k: *Kościół a kultury*. Warszawa 1972 s. 67 (z angielskiego przełożyła I. Józefowiczowa).

<sup>2</sup> *Problem wartościowania kultur muzycznych*. W: *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie wrzesień 1976*. T. 1. Kraków 1978 s. 230.

<sup>3</sup> Por. J. T i n s l e y: *Liturgia i sztuka*. „Concilium” 1—10 (1971). Poznań 1972 s. 118—123.

<sup>4</sup> *Człowiek i religia. Zarys filozofii religii*. Lublin 1977 s. 197.

<sup>5</sup> Por. C. H. D a w s o n: *Religion and Culture*. London 1947. (*Religia i kultura*, tłum. J. W. Zieliński. Warszawa 1959).

wiary, przekraczającym porządek natury i znajdującym swe uzasadnienie nadprzyrodzone”<sup>6</sup>. Zależność między religią a kulturą nie jest oczywiście jednostronna. Również kultura wpływa na życie religijne, zwłaszcza poprzez znaki systemowe. Sztuka, podobnie jak moralność, rozwijając człowieka, uwrażliwiając go na dobro i piękno, może pogłębiać życie religijne.

Kultura ma charakter historyczny i jest rzeczywistością dynamiczną — żyje, zmienia swoje formy wyrazu, wiąże się z tzw. duchem epoki. Również religia w swoim wyrazie kulturowym nie stanowi tworu statycznego, lecz ulega przekształceniom w ramach przemian zjawisk kulturowych. Zmienia się np. architektura sakralna, muzyka religijna, język itd.<sup>7</sup>

Mimo tych wzajemnych związków między religią a kulturą, religia w stosunku do kultury pozostaje transcendentna w tym sensie, że swoje ostateczne uzasadnienie czerpie ze źródeł pozakulturowych oraz że konkretna religia nie wiąże się w sposób konieczny z jednym typem kultury<sup>8</sup>.

Jest faktem, że znaczną część szczytowych osiągnięć geniuszu muzycznego stanowią dzieła o treści religijnej. Przeżycia religijne, czy związane z tematyką religijną, były jednym z potężnych impulsów inspirujących kompozytorów różnych kontynentów i różnych kultur. Również głównym odbiorcą muzyki były przede wszystkim zbiorowości ludzkie zintegrowane określonym kultem religijnym. Muzyka — pisze Fraser — jedna z najbardziej intymnych i emocjonalnych sztuk, ma w religii znaczenie nie tylko służebne, lecz i inspirujące. Muzyk był — jego zdaniem — współtwórcą obrządku religijnego podobnie jak prorok czy kapłan. Dlatego też różnice między poszczególnymi wierzeniami mają swój odpowiednik w odrębności samej muzyki, przejawiającej się w praktyce wykonawczej i formach muzycznych<sup>9</sup>.

Muzyczna kultura religijna obejmuje różne poziomy twórczości, różne style, gatunki i formy, które historycznie rozmaicie były realizowane. Dokonując intuicyjnie najogólniejszej typologii można wyróżnić:

1) Chorał gregoriański, który jest najstarszą, rdzennie religijną tradycją muzyczną, a przy tym przez wieki wywierającą nieustanny i inspirujący wpływ na rozwój innych gatunków muzyki. Muzyka gregoriańska przez długie wieki dominowała na obszarze niemal całej Europy. Pod jej wpływem i w niej

<sup>6</sup> Z d y b i c k a, jw. s. 186.

<sup>7</sup> Tamże s. 187.

<sup>8</sup> Tamże. Szczegółowe refleksje na temat wzajemnych relacji między religią i kulturą oraz o kulturze chrześcijańskiej znajdzie czytelnik w miesięczniku „Znak” 1964 nr 121/122 i 124, w którym opublikowano materiał z trzydniowej sesji (17—19 kwietnia 1964) poświęconej kulturze współczesnej i jej relacji do chrześcijaństwa i Kościoła.

<sup>9</sup> J. G. F r a s e r: *The Magic Art in the Golden Bough*. New York 1919. Podaję za J. W i e r s z y ł o w s k i m: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1979 s. 304.

samej zrodziła się europejska sztuka wielogłosowości. Jest to muzyka w najwyższym stopniu ascetyczna (bez akompaniamentu, wyłącznie wokalna). Nie domagała się pięknych głosów od wykonawców. Chorał gregoriański był wierny określonym normom, stając się przez to jakoby muzyką pozaczasową, nie podlegającą rozwojowi. Pisarze średniowieczni chorał długo uważali za jedyną muzykę, osiagającą wszystko najwyższe, co sztuka osiągnąć może. Warto tu zacytować słowa znakomitego filozofa W. Tatarkiewicza: „Nigdy sztuka nie dbała mniej o przyjemność zmysłów. Nigdy nie doszła do większego oderwania od realnego życia. Ale działała potężnie na myśli i uczucia; wyrażała i wytwarzała umysły w nadludzkiej prawie czystości i surowości. Stan wywoływany przez muzykę gregoriańską — pisarze ówczesni nazywali go „słodyczą”, *suavitas* — był nacechowany przede wszystkim spokojem, ukojeniem. Był stanem religijnym i zapewne żadna muzyka nie miała charakteru bardziej religijnego od gregoriańskiej. Estetyka zawarta w tej wczesnochrześcijańskiej muzyce jest wyraźna: jest estetyką heteronomiczną, bo podporządkowującą sztukę życiu religijnemu; jest ascetyczna, bo świadomie ogranicza środki swego działania; jest estetyką wzniosłości raczej niż piękna; jest estetyką piękna umysłowego więcej niż zmysłowego”<sup>10</sup>. Chorał gregoriański jest więc objawieniem tego, co święte, poprzez czysty śpiew. Świadczy to o osobliwej sile pierwiastka muzycznego, natchnionego świętością.

2) Na drugim miejscu w nurcie muzycznej kultury religijnej należy wymienić te gatunki i formy muzyki religijnej, które były tworzone zasadniczo z myślą o liturgii, poczynając od kompozycji w stylu organum (IX—XIII wiek) aż po msze A. Brucknera (XIX w.). Jest to przede wszystkim twórczość mszalna, uprawiana przez kompozytorów we wszystkich epokach rozwoju europejskiej muzyki profesjonalnej. Punktem wyjścia była pięcioczęściowa struktura tekstów mszalnych, nazywanych *ordinarium missae* (części stałe). Tekst pozostawał zawsze ten sam, ale zmieniała się muzyka, zmieniał się jej styl zgodnie z ewolucją stylu muzyki w poszczególnych okresach historycznych. Oprócz mszy komponowano także inne formy, wykorzystując teksty (oczywiście łacińskie) oficjum brewiarzowego (np. *nieszpory*, *kompletę*). Z upodobaniem sięgano po dramatyczne teksty lamentacji proroka Jeremiasza (np. Palestrina) wykonywane w liturgii Wielkiego Tygodnia.

3) Trzeci nurt to twórczość muzyczna powstająca na gruncie kultury religijnej, najpierw chrześcijańskiej, później zróżnicowanej wyznaniowo (choćby tylko katolicyzm i protestantyzm w różnych odmianach). Jej związek z obrzędami, z liturgią był już znacznie luźniejszy. Można tu zaliczyć między innymi nurt twórczości mający swój początek w technice tropowania tekstów

<sup>10</sup> *Historia estetyki*. T. 2. *Estetyka średniowieczna*. Wrocław 1962 s. 90.

liturgicznych, prowadzącej wprost do wykształcenia się dramatyzacji i dramatów liturgicznych<sup>11</sup>, a następnie do misterii i oratorium (połowa XVI w.). Tu chyba należy zaliczyć twórczość motetową i kantatową, nie zawsze przeznaczoną ściśle dla liturgii, lecz dla uświetniania różnych nabożeństw paraliturgicznych, a także komponowanie muzyki do 150 psalmów i inne.

4) Muzyka organowa, zaczynająca samodzielny byt na pewno od F. Landiniego (XVI w.), poprzez XV-wieczne przygrywki chorałowe, niezrównaną twórczość J. S. Bacha, aż po O. Messiaena i innych współczesnych twórców różnych form tej muzyki — to czwarty nurt muzycznej kultury religijnej. Trzeba tu przypomnieć, że mniej więcej od XVII wieku symbolika religijności, sakralności w muzyce żyje i rozwija się głównie poza liturgią, a od Bacha począwszy najsilniej przejawia się w muzyce instrumentalnej. Świadczą o tym bogate w religijną symbolikę organowe chorały J. S. Bacha (symbolika ta dotyczy atrybutów Boga, Jego jedności w trzech Osobach, potęgi, chwały, dobroci, miłosierdzia itd.)<sup>12</sup>. Później, po Bachu, ta atmosfera religijna, sakralna pojawia się w muzyce symfonicznej niektórych kompozytorów, jak np. w symfoniach G. Mahlera czy A. Brucknera (szczególnie w adagiach). W muzyce Brucknera można nawet wykazać jakieś wewnętrzne pokrewieństwo z ascetycznym chorałem gregoriańskim i właśnie z muzyką organową. Te gatunki były dla niego inspiracją symboliki sakralnej.

5) Kolejno należy wskazać na twórczość współczesnych, niejednokrotnie wybitnych kompozytorów, powstałą z inspiracji i zainteresowania tematyką religijną. Przykładowo można tu wymienić: I. Strawińskiego — *Symfonię psalmów*, A. Schönberga — *Kol Nidre*, K. Szymanowskiego — *Stabat Mater*, *Veni Creator*, a z żyjących K. Pendereckiego — *Pasję*, *Jutrznie*, *Magnificat*, *Przebudzenie Jakuba*, *Te Deum*, H. Góreckiego — *Amen*, *Pieśni sakralne*, *Beatus vir*, czy wreszcie *Mszę elektroniczną* B. Schöffera. Utwory te mogą być i są wykonywane w kościele, ale nie powstały z założenia jako muzyka kościelna. Z pewnością jest to jednak twórczość religijnie inspirowana.

Wymienione w wielkim skrócie i uproszczeniu najważniejsze nurty rozwoju europejskiej muzyki religijnej z całym bogactwem różnych stylów, gatunków i form stanowią szczyt kultury muzycznej, muzyczną Hochkultur. Ten zakres przedmiotowy muzykologii często jest obiektem rozmaicie upro-

<sup>11</sup> J. Lewański napisał: „Pod terminem dramat liturgiczny europejski gromadzimy dzieła i utwory dramatyczno-teatralne, związane bezpośrednio z liturgią Kościoła katolickiego a realizowane między X a XVI wiekiem”. (*Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 1. *Dramat liturgiczny*. Wrocław 1966 s. 19). O stronie muzycznej jednego z gatunków dramatu liturgicznego pisał B. Bartkowski: *Visitatio sepulchri w polskich przekazach średniowiecznych*. W: *Musica medii aevi*. T. 4. Kraków 1973 s. 129—163.

<sup>12</sup> Zob. B. Pociąg: *Bach — muzyka i wielkość*. Kraków 1972, passim.

filowanych badań. Mimo to niekompletna, a niekiedy wręcz fragmentaryczna jest nasza wiedza o uprawianych na przestrzeni kilku stuleci formach mszy i motetu (szczególnie od wieku XVII włącznie), formach, które podlegały w poszczególnych okresach dużym przemianom strukturalnym i stylistycznym. Chyba nie ma w historii europejskiej muzyki profesjonalnej form analogicznych do mszy i motetu, na przykładzie których można badać elementy zmienne i stałe. Operujemy tu określeniem msza w stosunku do twórczości z okresu kilku stuleci, ale ileż potrzeba badań, aby wykazać genologiczne continuum między mszą chorałową, mszą z Tournai (XIV w.) czy mszą G. de Machault'a (XIV w.) a *Mszą elektroniczną* B. Schöffera. Co te formy łączy: kanoniczny tekst z elementami transcendentnymi określającymi relację człowieka do Boga? Czy może sama idea formy jest niezmienna?

6) Jest jeszcze jeden nurt bogatej twórczości religijnej, trwający nieprzerwanie od *Bogurodzicy* do dzisiejszych czasów, nurt powstawania i życia pieśni kościelnych, szerzej — religijnych. Najbardziej zaawansowany stan badań nad polską pieśnią religijną obserwuje się w pracach filologów, mniej natomiast w pracach historyków kultury, a najmniej w pracach muzykologów. Filolodzy sporządzili podstawową dokumentację przekazów polskiej pieśni religijnej, zwłaszcza do końca XVI wieku, ustalili dane dotyczące czasu powstania wielu zbiorów lub pojedynczych pieśni. Niektóre z tych pieśni doczekały się monograficznego opracowania, jak np. *Bogurodzica*<sup>13</sup>. Badania nad polskimi pieśniami religijnymi w aspekcie muzykologicznym były prowadzone przez nieliczną grupę muzykologów, bardzo często w sposób wyrywkowy i na marginesie głównych zainteresowań naukowych poszczególnych autorów. Jeszcze skromniej przedstawiają się badania nad śpiewami religijnymi, zachowanymi (dotyczy to głównie melodii) w żywej tradycji. Wiele przyczyn złożyło się na brak zainteresowań muzykologów tym gatunkiem muzyki religijnej. Może u podstaw tkwi nieujawniona wątpliwość, czy ta twórczość w ogóle może być uznana za przedmiot muzykologii, choć jest to część muzycznej kultury religijnej, z którą różne związki ma także kultura profesjonalna (Hochkultur). Nie bez znaczenia jest także brak katalogów źródeł z pieśniami religijnymi, nie mówiąc już o bibliografii zawartości poszczególnych rękopisów i druków.

Muzykalność ludowa, bardzo silna w niektórych regionach Polski, przejawia się nie tylko w muzyce uznawanej za ludową, ale także w śpiewie religijnym. I dziś jeszcze na niektórych obszarach Polski spotkać można zjawisko żywej, „religijnej” muzykalności, przejawiającej się w szczególnie wyrazistym sposobie śpiewania, w kultywowaniu starych, niejednokrotnie melódycznie

<sup>13</sup> *Bogurodzica*. Opracował J. Woroneczak. Wstęp językoznawczy Ewa Ostrowska. Opracowanie muzykologiczne H. Feicht. *Liryka średniowieczna*. T. 1. Wrocław 1962.

i tekstowo bardzo wartościowych pieśni. Ta ludowa kultura muzyczna o religijnej treści i funkcji powoli zanika, podobnie jak zanika tradycyjny folklor, a na jego miejscu pojawiają się nowe zjawiska. Ludowy śpiew religijny ma znacznie szerszy zasięg niż wykonywanie muzyki ludowej sensu stricto. Chodzi tu o fakt, że nieporównanie więcej wykonawców ma pieśń religijna niż muzyka ludowa. Spotyka się w terenie informatorów, którzy są nosicielami i wykonawcami zarówno pieśni ludowych, jak i religijnych, ale nie ma przesady w twierdzeniu, że znacznie więcej jest nosicieli repertuaru pieśni religijnych, wykonywanych w ramach oficjalnych, normowanych obrzędów kościelnych, a także w ramach prywatnej praxis pietatis, spełnianej w określonych grupach (społecznych) lub prywatnie i indywidualnie.

Ta muzykalność, manifestująca się w różnych sytuacjach religijnych, stanowi continuum także kulturowe, a żyjąc w kontekście profesjonalnej kultury muzycznej i kultury muzycznej ludowej, ulega ich wpływom i sama oddziałuje. Następuje tu styk zjawisk, manifestacji muzycznych, które mają różnorodny rodowód (genezę), odmienne zastosowanie i różne spełniają funkcje, ale łączy je fakt, że są to manifestacje muzyczne. Stąd przedmiotem badań muzykologicznych nie powinien być w tym przypadku tylko określony zespół materiału, traktowany autonomicznie, lecz raczej muzykalność ludzi, przejawiająca się między innymi w tym, co śpiewają, jak śpiewają. W tym „co” i „jak” można dojrzeć wspomniane wpływy. Zdumiewający jest np. wpływ kultury chorałowej na ukształtowanie się określonych stylów i form występujących w śpiewach religijnych. Melodie recytowane są w większości adaptacją, połączoną z procesem przekształceń, recytatywnych formuł chorałowych. Cały plan architektonicznego kształtowania różnych form recytatywnych zapożyczony jest z chorałowego stylu recytatywnego. To samo można powiedzieć o psalmodii, którą D. Johner nazwał sercem chorału gregoriańskiego<sup>14</sup>, a która przeniknęła także do religijnych śpiewów ludu. Tępsalmodyczne, w niemal dosłownej postaci wzięte z chorału, tony w różnorodny sposób przekształcone (zaśpiewane, „uludowione”), a także formuły własne nie mające odpowiednika w chorałach, znajdziemy w polskich śpiewach religijnych. To wszystko świadczy o głębokim przeniknięciu w kulturę ludową, w myślenie muzyczne modeli gregoriańskich.

Inny rodzaj wpływu, wynikający z wzajemnych powiązań w ramach tego, co nazwano muzykalnością, to nie tylko przejmowanie i adaptowanie melodii popularnych bądź genetycznie ludowych, o czym sporo już wiemy, ale to przede wszystkim przejmowanie określonych wzorów myślenia muzycznego, strukturywanie formy muzycznej w szerokim tego słowa znaczeniu, na wzór ludowy.

<sup>14</sup> *Wort und Ton im Choral*. Leipzig 1953 s. 173.

Określone gatunki' czy nawet formy muzyki religijnej tworzą, mimo zmienności kultury ze wszystkimi tego procesu konsekwencjami, jakieś continuum genologiczne (choć nie tylko!), które realizuje się dzięki powiązaniom z religią, z jej transcendentnym charakterem, z wartościami stałymi i treściami ponadczasowymi i ponad- (poza-) kulturowymi. Stwarza to konieczność i możliwość, aby w oparciu o ten aspekt prowadzić muzykologiczne badania genologiczne, śledzić to continuum, próbować określać jego złożoną naturę, jego istotę, która jest uwarunkowana nie tylko historyczną zmiennością kulturową, lecz także powiązaniem z tym, co jest transcendencją.

W badaniach muzyki ludowej należałoby mieć na uwadze nie tylko zewnętrzne wpływy kształtujące określoną kulturę ludową (jej „widzialnym” przejawem jest zasób melodii, śpiewów), lecz także śledzić to wszystko, co kształtuje intelektualne możliwości i nawyki myślenia i strukturywania muzycznego. Warto też zastanowić się, w jakim stopniu religia dynamizuje aktywność muzyczną człowieka, wpływa na zmianę form muzycznej kultury ludowej, a nie pozostawać tylko na etapie badania wytworów tej efektywności, z pominięciem wzajemnych związków.

## MUSICAL RELIGIOUS CULTURE AS AN OBJECT OF MUSICOLOGICAL STUDY

### S U M M A R Y

That portion of culture which is music or is related to music while at the same time being connected with religion can be called musical religious culture. It includes various levels of musical creation, various styles, forms and types, which have had varying realizations in the course of history. They are:

1. The Gregorian chant, the oldest, purely religious musical tradition, which for many centuries exercised a stimulating influence on the development of other forms of music.

2. The types and forms of religious music composed with liturgy in mind, from compositions in the Organum style (9th—13th centuries) to A. Bruckner's masses (19th century). This is first of all (though not exclusively) Mass music written by composers during all the periods of the development of professional music in Europe.

3. The current deriving from the technique of farcing liturgical texts, which led to the formation of liturgical drama and subsequently the mystery and the oratorio. This current includes the motet and the cantata.

4. Organ music, whose independent existence certainly dates back to Landini (14th century). The achievements of its several centuries of development were synthesized in the work of J. S. Bach. It is still being composed nowadays (o.g. O. Messiaen).

5. The work of outstanding modern composers (I. Strawiński, K. Szymanowski, K. Penderecki, etc.) arising from religious interests and inspirations, even if it is not Church music.

6. Religious songs composed over the centuries, from Bogur dzień until our days.

Some types and even some forms of religious music form a sort of genological continuum (despite the variability of culture), which is due to the connection of the music with religion, with its transcendent nature, constant values and timeless and supracultural content. It is necessary to conduct genological research with this aspect in mind, to trace the continuum and describe its nature and essence. For instance, we use the term „Mass” to refer to works from a period covering several centuries, but it is only research of an appropriate kind that might reveal the genological continuity liking the choral Mass of Turnai (14th century) and the electronic Mass by B. Schäffer. What do these forms have in common? The canonical text with its transcendent elements defining man's relation to God? Or does the idea of form itself perhaps remain unchanged?