

HUBERT UNVERRICHT

## WIELOGŁOSOWA MUZYKA KOŚCIELNA I JEJ ZWIĄZKI Z LITURGIĄ EUCHARYSTYCZNĄ W MIJAJĄCYM TYSIĄCLECIU<sup>1</sup>

*Aggiornamento*, które uwyraźniło się szczególnie podczas Soboru Watykańskiego II, umożliwiło inne spojrzenie na bieg historii i jej ocenę, niż to było dotąd praktykowane w kręgach kościelnych. Johannes Pinski z Berlina, aż do swojej śmierci w 1957 r., stał na stanowisku, że w „sakralnym świecie Kościoła” nic zasadniczo nowego się nie wydarzyło, lecz jedynie to, co istniało już w zarodku doznało obecnie rozwinięcia<sup>2</sup>. Przyjęty i propagowany przez Pinskiego rozwój (*Entfaltung*) przypomina obraz wzrastania rośliny, który jest czasowo określony i organiczny, zawiera komponent przemijania i zachowuje element stałości, statyczności. Wraz z postanowieniem *Vaticanum II* o przybliżeniu wiernym liturgii w ich języku ojczystym i w ich kręgu kulturowym, zaczęto mocno preferować teksty w językach narodowych. Wprawdzie Konstytucja *Sacrosanctum Concilium* uznaje w liturgii w dalszym ciągu pierwszeństwo języka łacińskiego i chorału gregoriańskiego, które stanowiły dotąd i nadal stanowią istotny współczynnik sprawowania Mszy św. — tak samo jak w cecylianizmie<sup>3</sup> — to jednak w przeciwieństwie do tego, praktyka muzyczna rozwinęła się szerzej i poszła w różnych kierunkach. Jednocześnie pojawiły się znaczne zmiany w poglądach i interpretacji historycznych przemian oraz ich wzajemnych odniesień. W tym kontekście podjęta zostanie próba uchwycenia charakterystycznych cech wielogłosowej muzyki kościelnej, w szczególności muzyki związanej ze Mszą św., to jest tej, którą wykonuje się podczas liturgii eucharystycznej od jej początków do dziś. Historyczne spojrzenie na muzykę kościelną, także współcześnie, mocno nawiązuje do jej korzeni, które tkwią w średniowieczu, i do jej rozwoju, któ-

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na zamówienie Redakcji „Liturgia Sacra”. Jego niemieckojęzyczna wersja *Liturgisch-eucharistische Bindung mehrstimmiger Kirchenmusik. Gedanken zu Schwerpunkten der letzten Tausend Jahre*, opublikowana została w: M. DOBBERSTEIN, *Artes Liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, red. K. SCHLAGER, t. XIII), Tutzing 1998, s. 133–141.

<sup>2</sup> J. PINSKI, *Die sakramentale Welt*, (Ecclesia orans XXI), Freiburg im Br. 1938; 1941<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> Zob. H. UNVERRICHT (red.), *Der Caecilianismus. Anfrage – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zu Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, red. H. UNVERRICHT, t. V), Tutzing 1988; por. też: K. SCHLAGER, H. UNVERRICHT (red.), *Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie. Internationales wissenschaftliches Symposium an der Katholischen Universität Eichstätt am 18. – 20. September 1989* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, red. K. SCHLAGER, t. X), Tutzing 1995.

ry dokonał się w ramach tzw. *Western Civilisation*, jak zwykli mówić Amerykanie. Wspomniane wyżej odniesienia stanowiąc będą podstawę naszych rozważań. W zakresie obranego tematu nie będzie zatem omawiana muzyka kościelna związana z Liturgią Godzin.

Początki dwugłosowości, sięgające X w., łączą się z tekstami procesyjnymi, jak i z prostym *Kyrie* liturgii Mszy św., które było poszerzane przez wyjaśniające wstawki tekstowe (tropowanie). Dzięki Perotinowi, kantorowi katedry *de Notre Dame* w Paryżu, zwanemu *magister magnus*, doszło pod koniec XII w. do zaprezentowania po raz pierwszy trzech wielkich czterogłosowych *organum* (*Quadrupla*)<sup>4</sup>: *Viderunt omnes* (gradał z trzeciej mszy na Boże Narodzenie), *Sederunt principes* (gradał z święta św. Szczepana w drugi dzień Bożego Narodzenia) oraz fragmentarycznie zachowany utwór do klauzuli *Mors*. Kompozycje te powstały do tekstów *proprium missae* (*Graduale*) z obydwu dni bożonarodzeniowej uroczystości. Są one muzycznie ozdobne i utrzymane w charakterze wirtuozowskim.

*Organum Sederunt principes* opublikowano drukiem w 1930 r., a 10 lat później ukazały się pozostałe dwa utwory. W 1956 r. podczas kongresu Stowarzyszenia Badań Muzycznych (*Gesellschaft für Musikforschung*) w Hamburgu doszło do wykonania w ramach koncertu muzyki kościelnej obydwu w całości zachowanych *organum* Perotina. Tempo obydwu utworów oparte na *modus 3* albo *6* zostało odczytane i wykonane jako bardzo wolne; podobnie jest w nagraniu płytowym<sup>5</sup> Późniejsze nagrania, które nie uwzględniają liturgicznych powiązań omawianych utworów, a opierają się głównie na przesłankach czysto muzycznych, charakteryzuje prawie o połowę skrócony czas wykonania i mocno wyeksponowany rytm trójkowy albo metrum trójdzielne. Oba czterogłosowe graduały potwierdzają, mimo wprowadzonych w praktyce wykonawczej zmian tempa, że liturgia Mszy św. trwała w średniowieczu znacznie dłużej i była przez liczne śpiewy — prawdopodobnie solowe, a nie chóralne — artystycznie bogato ozdobiona, przy czym okres Bożego Narodzenia był szczególnie wyeksponowany poprzez czterogłosowe kompozycje. Ta wyjątkowo praktykowana czterogłosowość została po półtora wieku zaniechana prawdopod-

<sup>4</sup> *Magnus liber organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino*; zob. wydanie faksimile rękopisu z Wolfenbüttel 1099 (1206) W 2, opublikowane przez Institute of Medieval Music Brooklyn w Nowym Jorku w 1960 r., (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 2). Ich opracowanie z rozbudowanym akompaniamentem instrumentalnym wydał Rudolf Fricker w 1930 r. Stowarzyszenie ochrony prawa autorskiego GEMA zakwalifikowało pracę Frickera jako połowę kompozycji. Wydanie to doczekało się wykonania w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych w Berlinie z udziałem filharmoników berlińskich; zob. także: H. HUSMANN (red.), *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame Organa. Kritische Gesamtausgabe* (Publikationen älterer Musik, r. XI), Leipzig 1940, Hildesheim-Zürich-New York 1989.

<sup>5</sup> Nagrania płytowe: *Organum quadruplum „Sederunt principes”*, Safford Cape ze swoim zespołem *Pro musica antiqua*, Deutsche Gramophon Gesellschaft 14068 APM Seria C = Frühe Mehrstimmigkeit; także *Deller Consort* London i *Collegium aureum*, RCA GD 77064 QH we współczesniejszym ujęciu, oraz *Hiller Ensemble* London ECM 837 751 – 1 i 2. *Graduale „Viderunt omnes”* jest ponadto umieszczone na wielu innych płytach długogrających.

nie dlatego, że notacja *organum* o charakterze partyturowym została zastąpiona notacją w księgach głosowych; do dźwięków *cantus firmus* w tenorze dodane zostały dwa dalsze samodzielne głosy. Notacja utworów w księgach głosowych rozkłada utwór na poszczególne głosy, które notowane są odrębnie i na rozłożonych kartach księgi tak rozmieszczone, że przy obracaniu kartek każdy głos jest prowadzony równoległe z pozostałymi. Przy krótszych kompozycjach wystarczają dwie otwarte strony, aby zapisać dany głos. Głosy nie są zatem notowane jeden nad drugim.

Z czterogłosowej klauzuli *Mors* przez podłożenie tekstu pod poszczególne głosy powstał nowy gatunek w muzyce kościelnej, którym jest motet (*motetus*). Gatunek ten pozostał żywy w różnych ukształtowaniach aż do naszych czasów. Jest on początkowo związany z szeroko rozpowszechnionym w średniowieczu tropowaniem, czyli wyjaśnianiem istotnych zwrotów i pojęć przy pomocy dodatkowo wprowadzonych tekstów: Tekst był początkowo łaciński, do którego dołączył później język starofrancuski tamtego czasu. Ponadto korzystano okazyjnie z treści świeckich, których niejednokrotnie nie dało się wcale, bądź prawie wcale połączyć z przesłaniem tekstów liturgicznych. Gotowość do dopuszczenia w liturgii tekstów swobodnych, nie zaczerpniętych z Biblii bądź nie posiadających bezpośredniego z nią związku, doprowadziła w latach 1324/25 do wydania w Awinionie przez papieża Jana XXII konstytucji *Docta sanctorum*<sup>6</sup> Wypowiedź ta, jako reakcja na nowe tendencje w rozwoju muzyki kościelnej, zaleca stosowanie starszych technik i gatunków jak *organum*, a przestrzega przed świeckimi wpływami. Zaznacza się tu swoista roztropność w podejściu do muzyki kościelnej, którą także w późniejszych wiekach daje się raz po raz zauważyć. Jeżeli nawet nowe gatunki w muzyce kościelnej powstają z reguły w oparciu o swobodniejsze zasady, otwarte na muzyczne poszukiwania, to zawiera się w nich równocześnie to niebezpieczeństwo, że zaniedbane albo wręcz zaprzepaszczone zostanie to, co w zarodku jest kościelne. W praktyce muzycznej Kościoła pierwszeństwo należy przyznać temu, co sprawdzone, dawne. Pojawiające się nowości należy rzetelnie oceniać i w ramach posiadanych możliwości zbliżyć je do Kościoła i wiązać z nim, bądź też je zdecydowanie odrzucać.

Po wielkim nowym gatunku muzyki, jakim jest motet, który w późnej epoce nowożytnej nabiera oznak świeckości (zawsze jednak w swym charakterze pozostaje uroczysty i nieco hymniczny), powstaje z początkiem XIV w. kolejny trwały gatunek muzyki kościelnej, którym jest msza. Zwarte opracowania muzyczne tekstów *proprium missae* były, aż po XVII w. włącznie, podejmowane i stosowane. Jako przykład wspomnijmy *Choralis Constantinus* Heinricha Isaaca z lat 1550–1555, które drukiem wydał Ludwik Senfl. Ważniejsze jednak dla historii muzyki Kościoła katolickiego w średniowieczu, jak i w następnych stuleciach jest wielogłosowa kompozycja do tekstów *ordinarium missae*. Początki mszy, jako dzieła cyklicznego, widocz-

<sup>6</sup> Zob. FLORENTIUS ROMITA, *Jus Musicae Liturgicae*, (Bibliotheca „Ephemerides Liturgicae” Sectio practica, 2) Roma 1947.

ne są już w *Missa Tornacensis*. Późniejsze przykłady to msze z Toulousy, Barcelony i Besançon. Począwszy od dzieła z Tournai zakończenie cyklu mszalnego stanowi *Ite missa est* i *Deo gratias* opracowywane chętnie na sposób motetowy. Tak było aż do powstania pierwszego czterogłosowego *ordinarium missae de Notre Dame* z Reims, autorstwa Guillaume de Machaut (Malchaut), które zostało skomponowane prawdopodobnie w 1364 r. (bądź też wcześniej).

Poszczególne części *Missa Tournacensis* powstały w różnym czasie, a ułożone zostały w cykl nie później niż około 1320 r. Tymczasem msza Machaulta jest pierwszym zamkniętym cyklem do tekstów *ordinarium missae* autorstwa jednego kompozytora, a ponadto, jak trzy organa Perotina, skomponowana znowu w układzie czterogłosowym. *Ite missa est* wraz z *Deo gratias* stanowi od strony muzycznej być może lepsze zakończenie cyklu mszalnego, niż później powszechnie przyjęte i chętnie w charakterze fugi utrzymane *Dona nobis pacem*.

Czołowy kompozytor franko-flamandzki Josquin Desprez (†1521) wprowadził z początkiem XVI w. (przed Palestriną) kompozycje mszalne na nowe artystyczne wyżyny. W motecie, gatunku zdomowionym w muzyce kościelnej od trzech stuleci, wypracował on jego szczególne rodzaje (*species*), takie jak: motet sekwencyjny, motet pasyjny i inne. Określenia poszczególnych rodzajów motetów pochodzą tak od tekstu łacińskiego jak i od ich liturgicznych funkcji. Ponadto do muzycznie opracowanych części *ordinarium missae* dołączane były pojedyncze kompozycje *proprium*.

Dużą popularnością w muzyce kościelnej cieszyły się również sekwencje, które powstały przez tropowanie końcowej melizmy *jubilusa* ze śpiewu *Alleluja*. Wielogłosowe opracowania sekwencji na uroczystości związane z kultem świętych i na niedziele przyjmowane były z dużą przychylnością. Sporo przykładów w tym względzie dostarcza *Choralis Constantinus* Isaaca, a także siedem motetów sekwencyjnych Josquina.

Podczas Soboru Trydenckiego (1545–1563)<sup>7</sup> zajęto się także muzyką kościelną. Dyskutowano wtedy nad przywróceniem jej odpowiedniej godności oraz nad jej nową orientacją w połączeniu ze zreformowanym porządkiem tekstów liturgicznych. Także Palestrina zabiegał o restrukturyzację muzyki kościelnej przez adaptację na jej użytek melodii świeckich.

Z wielkiej ilości sekwencji, które się w poprzednich wiekach swobodnie rozwijały, reforma trydencka pozostawiła tylko cztery: na Wielkanoc, na Zesłanie Ducha Świętego, na Uroczystość Ciała i Krwi Pańskiej oraz, dodatkowo, na Msze św. za zmarłych (*Requiem*), słynne *Dies irae*. W 1727 r. dołączono do poprzednich sek-

<sup>7</sup> Zob. H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, t. I i II, Freiburg im Br. 1949 i 1957. K.G. FELLERER, *Das Tridentinum und die Kirchenmusik*, w: G. SCHREIBER (red.), *Das Weltkonzil von Trient*, t. I, Freiburg im Br. 1951, s. 447–462; H. BECK, *Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik*, *KMjB* 48 (1964), s. 108–117.

wencję *Stabat Mater*. Wymienione śpiewy niejednokrotnie wchodziły w skład kompozycji o charakterze oratoryjnym, a sporadycznie włączane były także do muzyki instrumentalnej (np. przez H. Berliozę do *Symfonii fantastycznej*). Po okresie swobodniejszego rozwoju nadszedł dla muzyki kościelnej czas ograniczeń zarysowany podczas ostatnich sesji *Tridentinum*. Nie jest to zresztą sprzeczne z obrazem organicznego rozwoju rośliny zaproponowanym przez Johanna Piusa, gdyż roślina musi w swoją przyszłość, z natury rzeczy, wkalkulować również obumieranie, jeżeli pragnie dalej rosnąć i przetrwać.

Po Soborze Trydenckim powstały, głównie w szkole weneckiej do około 1630 r., canzoni i sonata na zespoły instrumentów dętych. Udział muzyki instrumentalnej, głównie organowej, znany był w liturgii od średniowiecza, a w XV w. przyjął postać intawolacji, która polegała na przystosowywaniu dzieł wokalnych do wykonania na organach. Stąd to wprowadzenie do liturgii dzieł pisanych wyłącznie na instrumenty dęte nie napotkało na większe trudności. Ta możliwość uroczystego ukształtowania liturgii eucharystycznej zachowana została aż po dzień dzisiejszy.

Około 1600 r. i później instrumenty smyczkowe (głównie skrzypce) zaczęły stopniowo zastępować poszczególne instrumenty dęte<sup>8</sup>. Wraz z *Sonate a tre per il chiesa* Arcangelo Corellego, sygnowanymi jako op. 1 i op. 3, a wydanymi w 1681 i 1689 r., wprowadzony został do Kościoła kolejny gatunek muzyczny, którym jest sonata kościelna o określonym następstwie części: wolna – szybka (w charakterze fugi) – wolna – szybka (w charakterze fugi). Od tego czasu aż do końca XVIII w. do liturgii Mszy św. zaczęły wchodzić także przeróżne dzieła instrumentalne z koncertami skrzypcowymi włącznie (np. za przyczyną Carla Dittersa von Dittersdorfa). Wraz z mszą „koncertującą” dołączył do liturgii eucharystycznej kolejny gatunek muzyczny, tzw. msza orkiestrowa (*Orchestermesse*), występująca w wielorakich, różnie ukształtowanych odmianach.

Cesarz austriacki Józef II, jako zwolennik oświecenia, ograniczył na powrót dotychczasowy (od *Tridentinum*), w miarę swobodny rozwój muzyki kościelnej. Przez pewien okres czasu msza orkiestrowa była w liturgii zakazana, a następnie dopuszczona jedynie w niedziele i święta. Propagowano opcję, według której wierni powinni rozumieć teksty Mszy św., co doprowadziło do powstania tzw. „mszy niemieckiej” albo „niemieckich śpiewów mszalnych”. Ich autorami byli np. Michael Haydn, Ignaz Jakob Holzbauer, Abbé Georg Joseph Vogler i Franz Schubert. Tzw. „msze niemieckie” ustępują jednak znacznie co do liczby opracowaniom muzycznym łacińskiego *ordinarium*. Śpiewy mszalne w języku niemieckim nie stanowią bezpośrednich przekładów tekstów łacińskich, lecz są ich parafrazą i nawiązują często do poszczególnych czynności liturgicznych. Nowo powstałe teksty stwarzały możliwości włą-

<sup>8</sup> Zob. K. WINKLER, *Selbständige Instrumentalwerke mit Posaune in Oberitalien von 1590 bis 1650. Ein Beitrag zu Frühgeschichte der Instrumentalsonate* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, red. H. UNVERRICHT, t. II), Tutzing 1985.

czenia w nie typowych dla danej epoki punktów widzenia, przekonań i odczuć. W literaturze traktującej o historii muzyki kościelnej, i nie tylko, cesarskie zapatrywania objęte i podsumowane zostały pojęciem „józefinizm”<sup>9</sup>

W encyklice *Annus qui* papieża Benedykta XIV z lutego 1749 r. wielkoduszny rozwój muzyki kościelnej z udziałem instrumentów we Mszy św. poddany zostaje ograniczeniom. Instrumenty muzyczne towarzyszące świeckim aktywnościom (np. podczas polowania) miały zostać wyłączone z udziału w liturgii. Nakazano ściśle przestrzeganie przewidzianych tekstów liturgicznych. Wyraźnie do głosu zaczyna dochodzić wielokrotnie eksponowana estetyczna krytyka instrumentalnej muzyki kościelnej; są to zastrzeżenia skierowane przeciwko elementom o charakterze teatralnym, operowym i koncertowym przesadnie obecnym w samych dziełach oraz w ich wykonaniach. Tych przejawów należy we Mszy św. raczej unikać. Powyższe tendencje natrafiły również na oponentów, którzy w dyskusji i w polemikach bronili udziału instrumentów muzycznych w liturgii.

Dzięki przedsięwzięciom, na które zwrócono uwagę powyżej, stworzone zostały warunki dla dalszych reform w muzyce kościelnej. Odpowiedzią na wołanie o „szlachetną, prawdziwą” muzykę kościelną były nieliczne znane wtedy dzieła Giovanni Palestriny, na których walory w swych pismach wskazywali głównie autorzy z kręgu Kościoła ewangelickiego: Johann Gottfried Herder, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann i Anton Friedrich Justus Thibaut. Jedyne działający we Wrocławiu Carl von Winterfeld nie przyłączył się do owego katolizującego wzoru<sup>10</sup>. Palestrina zaś otrzymał przydomek „ratujący muzykę kościelną (*Retter der Kirchenmusik*)”<sup>11</sup>. Czyste dzieła *a cappella* (obok dopuszczonej do liturgii muzyki organowej) były w Kościele, a szczególnie we Mszy św., mile widziane, przy czym Palestrina stał się jedyne wzorcem historycznym, nie dążono zaś wcale do stworzenia trwałej liturgicznej praktyki wokalne na miarę Cerkwi rosyjsko-prawosławnej. Do Mszy św. dopuszczone były prawie wyłącznie kompozycje z łacińskimi tekstami liturgicznymi, w ramach których, w warstwie słownej, nie można było opuścić choćby najmniejszej części oryginału. Wymaganie to przysparzało nieraz sporo kłopotów wykonawczych. Trudno było np. wykonać w liturgii wielkie msze F. Schuberta, który lubił opuszczać w *Credo* niewielki fragment łacińskiego źródła.

<sup>9</sup> Zob. K.G. FELLERER (red.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, t. II: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel 1976; szczególnie rozdział dotyczący muzyki kościelnej i oświecenia (*Kirchenmusik und Aufklärung*) napisany przez K.G. Fellerera, s. 198–201, jak i inne artykuły wspomnianego tomu.

<sup>10</sup> Por. H. UNVERRICHT, *Carl von Winterfelds Einschätzung des Palestrina-Stils*, w: P. ACKERMANN, U. KIENZLE, A. NOWAK (red.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, red. Musikwissenschaftliches Institut der Johann Wolfgang Goethe Universität, t. XXIV), Tutzing 1996, s. 228–237.

<sup>11</sup> Zob. W. KIRSCH (red.), *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 1), Regensburg 1989.

Powyższe idee, które dochodziły coraz silniej do głosu, zebrał i utrwalił w Bawarii Franz Xaver Witt (1834–1888), kapłan i muzyk kościelny, który przyjął je do statutu założonego przez siebie w 1868 r. Stowarzyszenia Cecylińskiego (*Cäcilienverein*). Witt stał na stanowisku powrotu do muzyki *a cappella* Palestriny, odejścia od muzyki instrumentalnej w Kościele, przyjęcia za podstawę kompozycji pełnego, niezmiennego tekstu łacińskiego oraz odsunięcia w pewnym sensie na plan dalszy koncertowej gry organowej w liturgii. W gruncie rzeczy była to tendencja zmierzająca do historyzującego odrestaurowania muzyki kościelnej, ze znacznymi konsekwencjami na przyszłość. Cecylikańscy aktywiści, do których na Śląsku należał ksiądz Paul Krutschek<sup>12</sup>, występowali głównie przeciwko mszy orkiestrowej. Ponieważ jednak msza ta była na terenie Austrii i innych niemieckich prowincji mocno zakorzeniona, popularna i lubiana, stąd to Franz Xaver Witt w 1868 r. na łamach *Fliegende Blätter für Katholische Kirchenmusik* (s. 94) wykluczył ze swojej reformy „szkołę wrocławską” (*Breslauer Schule*) prowadzoną przez dyrygenta katedralnego Moritza Brosiga. Cecylikańscy wyparli z liturgii śpiewy mszalne w języku narodowym, uznając chorał gregoriański za jedyną podstawę muzyki kościelnej<sup>13</sup>. Ich myślenie rozprzestrzeniło się w całej Europie, przyjmując różne lokalne oraz narodowe formy i charakter. Niektóre z punktów widzenia cecylikańców dostały się także do Konstytucji o Liturgii *Vaticanum II*.

Niezauważenie, wraz z reformą cecylikańską, dokonała się w XIX w. zmiana podejścia do historii: mniej lub więcej zaniechano bądź zaniedbano „rozwój” (*Entfaltung*) aktualnego stanu posiadania, aczkolwiek nie w przypadku bronionego chorału gregoriańskiego, który przejęto z *Editio medicaea* i opatrzono własnymi uzupełnieniami. W ten sposób powrót do tego, co dawne i sprawdzone, do proklamowanego wzorca wielogłosowej muzyki kościelnej stał się faktem. Taka postawa i punkt widzenia, określane mianem „historyzmu”, zostały przez niektórych historyków wyraźnie napiętnowane.

Nie tylko przez ponowne wprowadzenie wielogłosowych gatunków muzyki kościelnej, powstałych w ciągu minionego tysiąca lat, lecz szczególnie przez dopuszczenie do liturgii muzyki *sacro-pop*, *minimal-music* i praktyk muzycznych kultur pozaeuropejskich, możliwa jest różnorodność muzyki kościelnej wykonywanej w liturgii Mszy św., taka, jaka nie istniała w żadnym z minionych stuleci. Ta odmienna i bogata praktyka w zakresie muzyki kościelnej jest w ogóle, albo prawie wcale, nie do pogodzenia z zasadami cecylikanizmu XIX i I połowy XX w. Aktualnie w odnie-

<sup>12</sup> Zob. P. KRUTSCHEK, *Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Eine Instruktion*, Regensburg 1901.

<sup>13</sup> Zob. H. UNVERRICHT (red.), *Caecilianismus*, s. 109–123; w uzupełnieniu: J. STENZEL, *Zum gregorianischen Choral im 19. Jahrhundert*, w: CHR. H. MAHLING (red.), *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag*, (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 32), Tutzing 1994, s. 88–104; oraz H. UNVERRICHT, R. SCHLECHTS, *Bemühungen um die Gregorianik*, w: *tamże*, s. 80–87.

sieniu do muzyki kościelnej wykonywanej w liturgii eucharystycznej możliwe są różne, spolaryzowane nawet stanowiska. Czy wspomniana wielopostaciowość w poszukiwaniu jednolitego — także estetycznie — fundamentalnego, obowiązującego w całym świecie (katolickiego) ujęcia muzyki kościelnej wykonywanej podczas sprawowania liturgii Eucharystii doprowadzi do (kolejnych) regulacji w tym względzie — pozostaje kwestią otwartą. Mimo tego nie jest od rzeczy, a nawet zdaje się być usprawiedliwioną sugestią, że taka regulacja może nadejść, i prawdopodobnie zostanie podjęta, zwracając baczniejszą uwagę na zmienne uwarunkowania i procesy historyczne różnych kontynentów i ich kultur. Jeżeli muzyka kościelna (także katolicka) nie chce się zachowywać statycznie i izolować od nowości, lecz pragnie pozostać żywą, to będzie musiała się ona otworzyć, choć z umiarem, na ogólną, współczesną praktykę muzyczną. Od czasu do czasu potrzebne będą bliższe postanowienia, zarządzenia i wyjaśnienia precyzujące to, jakie są życzenia i wymagania z punktu widzenia liturgicznego i teologicznego kierowane pod adresem muzyki włączanej w Eucharystię. Nieustannie dyskutowanym, reflektowanym i regulowanym dylematem w podejściu do muzyki kościelnej jest jej relacja do współczesnej praktyki muzycznej i do aktualnego rozumienia muzyki. Zwrot w kierunku nowoczesnej, lepiej: współczesnej muzyki, umożliwił powstanie i dostarczył w mijającej tysiącletniej historii wielogłosowej muzyki kościelnej sporo wielkich i przekonywujących gatunków muzycznych. Zwraca to naszą uwagę na fakt, że z tej nie pozbawionej napięć, ale owocnej sytuacji warto na gruncie muzyki kościelnej skorzystać.

Tł. ks. P. Tarlinski