



Liturgia Sacra 13 (2007), nr 1, s. 127-140

KS. JANUSZ DREWNIAK
Włocławek, WSD

QUI BENE CANTAT BIS ORAT (ŚW. AUGUSTYN) **W trosce o odpowiedni kształt śpiewu w liturgii**

Wniknięcie w transcendentną rzeczywistość *Sacrum* i doświadczenia z tym faktem związane stanowią główny motyw życia duchowego wierzącego człowieka. Chryścijaństwo odsłania wiernym olbrzymie bogactwo form modlitewnego zjednoczenia z Bogiem. „Ziemska liturgia daje nam przedsmak uczestnictwa w liturgii niebiańskiej”¹, jednak, mając na uwadze ograniczone horyzonty ludzkiej percepcji, rzeczywistość eschatologiczną odsłania w ograniczonym stopniu. Celebracja liturgiczna jest fundamentalnym przejawem uświęcającej działalności Kościoła — pośrednika w dążeniu człowieka do uczestnictwa w naturze Boga, stąd liturgia w najdoskonalszy sposób przyczynia się do uświęcenia Ludu Bożego.

Z liturgii więc, a zwłaszcza z Eucharystii, jako ze źródła, spływa na nas łaska i z największą skutecznością dokonuje się to uświęcenie ludzi w Chrystusie i uwielbienie Boga, do którego, jako do celu, zmierzają wszelkie działania Kościoła (KL 10).

Jednym z warunków pełnej skuteczności i osiągnięcia tego celu jest „należyte usposobienie duszy” oraz „zgodność myśli ze słowami” (KL 11). Współpraca z łaską Bożą otrzymuje w liturgii wymiar „świadomego, czynnego i owocnego” (KL 11) uczestnictwa w świętych czynnościach. Wymaga ono od chrześcijanina czynnego zaangażowania się w celebrację, co przyjmuje znamiona „duchowej ofiary”, „daru z siebie” (KL 12). Takiej postawy domaga się sama natura liturgii, szczególnie Eucha-

¹ KL 8.

rystii, która jest uobecnieniem najdoskonalszej Ofiary Chrystusa złożonej na krzyżu. Święta Kongregacja Obrzędów, interpretując myśl ojców Soboru, w Instrukcji o Muzyce w Świętej Liturgii *Musicam sacram* z 1967 r. śpiew wiernych określa jako ich prawo, a zarazem powinność, obowiązek wynikający z poczucia przynależności do wspólnoty Kościoła:

Wierni spełniają swoją funkcję liturgiczną przez pełny, świadomy i czynny udział, czego domaga się sama natura liturgii, i do czego lud chrześcijański na mocy chrztu świętego ma prawo i obowiązek².

Wyrazem „należytego usposobienia duszy”, świadomego i pełnego uczestnictwa wiernych w liturgii jest czynne zaangażowanie we wspólnotową modlitwę i śpiew. W związku z odczuwalnymi w tym procesie niedomaganiem wśród katolików, zasadnym wydaje się przybliżenie znaczenia śpiewu i szeroko rozumianej muzyki sakralnej, a jednocześnie uwrażliwienie na wartości estetyczne sztuki muzycznej Kościoła.

1. Śpiew — naturalnym przejawem uczuć religijnych

Źródła śpiewu sięgają samej natury człowieka, który swoje uczucia wyraża przez słowa, gesty i śpiew. W bogactwie form komunikacji człowieka z Bogiem niewystarczające okazuje się samo słowo, stąd obrzędowi liturgicznemu Kościoła od początku jego istnienia towarzyszy muzyka. Szerokie możliwości rozwoju muzyka liturgiczna otrzymała dopiero po wydaniu edyktu mediolańskiego cesarza Konstantyna Wielkiego (313 r.), który zagwarantował religii chrześcijańskiej swobodę wyznawania. Wolność i pełnia praw, jaką Kościół zaczął się cieszyć, stworzyła dogodną atmosferę do wzbogacania liturgii o coraz to nowe śpiewy. Pierwsi wyznawcy chrześcijaństwa wzorowali się na modlitwach praktykowanych przez Jezusa Chrystusa i apostołów. Św. Paweł zachęca wspólnotę chrześcijan mieszkających w Kolosach:

Słowo Chrystusa niech w was mieszka w całym swym bogactwie, nauczajcie i napominajcie siebie psalmami, hymnami, pieśniami pełnymi ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu (Kol 3,16).

Modlitwa wyrażana przez śpiew wspólnotowy leżała głęboko na sercu Apostoła Narodów. Podobną zachętę kieruje do mieszkańców Efezu:

(...) napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie psalmami i hymnami, i pieśniami pełnymi ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach (Ef 5,18).

Podobnie jak recytacje modlitw, również śpiew był elementem publicznego wyznawania wiary. Stał się on jednocześnie oznaką radości wynikającej ze spotkania z Bogiem. Tak więc śpiewana, uroczysta forma modlitwy stanowi pierwowzór, najbardziej autentyczny model chrześcijańskiej celebracji liturgicznej.

² ŚWIĘTA KONGREGACJA OBRZĘDÓW, Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii *Musicam Sacram*, 5 III 1967, nr 15 (dalej: MS).

Śpiew wiernych z pewnością nigdy nie wzniesie się na wyżyny arcyzmu, wszak uczestnicy każdej liturgii prezentują zróżnicowany, często ograniczony stopień uzdolnień wokalnych. Problem śpiewu liturgicznego wymaga uwzględnienia przepisów kościelnych normujących obecność muzyki w liturgii, jak również konieczności kierowania się poczuciem wrażliwości estetycznej. Z problemem estetyki wykonawstwa muzyki sakralnej wiąże się jej pierwszorzędny cel — uwielbienie i oddanie chwały Bogu (por. KL 112). Śpiew liturgiczny stanowi wyraz kultu Bożego. W historii chrześcijaństwa był on zawsze uroczystą proklamacją słowa Bożego i tekstów liturgicznych, tak ze strony przewodniczącego liturgii, wiernych pełniących określone funkcje w zgromadzeniu, jak również całej wspólnoty Ludu Bożego. Piękno śpiewu liturgicznego leży więc nie tylko w gestii kapłana, kantora czy organisty — współodpowiedzialnym jest każdy człowiek uczestniczący w nabożeństwie. Zalecenie soborowe: „Z największą troskliwością należy zachowywać i otaczać opieką skarbiec muzyki kościelnej” (KL 114) odnosi się do wszystkich chrześcijan. Świadomość znaczenia śpiewu i muzyki oraz wyrastające z przesłanek nadprzyrodzonych i duchowych inspiracji motywy włączenia ich w struktury liturgii czynią problem czynnego zaangażowania się wiernych w śpiew nie tylko wyrazem dobrej woli. Odnowa soborowa normuje te kwestie w randze prawa i obowiązku spoczywającego na uczestnikach liturgii z mocy przynależności do wspólnoty chrześcijan.

Wierni spełniają swoją funkcję liturgiczną przez pełny, świadomy i czynny udział, czego domaga się sama natura liturgii (MS 15).

Wynika to z faktu, iż śpiew jest nie tylko zewnętrznym elementem oprawy ceremonii liturgicznej, lecz aktem wiary, wyrazem miłości i pobożności ludu. Aktywne i pełne uczestnictwo wiernych zakłada zaangażowanie duchowe, polegające na zjednoczeniu ich myśli z tym, co wypowiadają lub słyszą (por. MS 15a; KL 11), oraz zaangażowanie zewnętrzne, w którym poprzez gesty, postawę ciała, wezwania, odpowiedzi i śpiew dają wyraz duchowym przeżyciom (por. MS 15b; KL 30). Cytowane dokumenty Magisterium Kościoła, podejmujące rozstrzygnięcia w sferze muzyki sakralnej, przywodzą na myśl klasyczną sentencję św. Augustyna: *Voce cantamus, ut nos excitemus; corde cantamus, ut illi [Deo] placeamus*³. Brak osobistego zaangażowania w tej materii, bierność uczestników liturgii, urasta do rangi grzechu zaniedbania, stawiając pod znakiem zapytania ich relacje do Boga, na co wskazują słowa:

W liturgii (...) Bóg przemawia do swego ludu, Chrystus w dalszym ciągu głosi Ewangelię, lud zaś odpowiada Bogu śpiewem i modlitwą (...), gdy Kościół modli się, śpiewa lub działa, wiara uczestników wzrasta (KL 33).

Wychodząc naprzeciw tym potrzebom, *Sacrosanctum Concilium*, jak również interpretująca myśl soboru Instrukcja *Musicam Sacram* formułuje postulat włączenia w zakres troski duszpasterskiej należytego przygotowania wiernych do aktywnego uczestnictwa w liturgii i nakłada na biskupów i kapłanów stosowne obowiązki:

³ „Śpiewamy ustami, by samych siebie pobudzić; śpiewamy sercem, by spodobać się Bogu”; św. AUGUSTYN, *Enarrationes in Psalmos*, 147, 5.

Przez odpowiednie katechezy i ćwiczenia należy stopniowo wprowadzać lud do coraz szerszego, a zarazem pełniejszego uczestnictwa w tym, co do niego należy (MS 16b).

Biskupi oraz inni duszpasterze niechaj gorliwie dbają o to, aby w każdej celebracji liturgicznej, w której wykonywany jest śpiew, wszyscy wierni umieli czynnie uczestniczyć w sposób im właściwy (KL 114).

(...) duszpasterze winni czuć, aby czynności liturgiczne sprawowano nie tylko ważnie i godziwie, lecz także, by wierni uczestniczyli w nich świadomie, czynnie i owocnie (KL 11).

Niezwykłe istotny wydaje się także apel o konieczność starannego, stojącego na odpowiednim poziomie, teoretycznego i praktycznego kształcenia muzycznego w seminariach oraz wszelkich innych instytucjach i szkołach katolickich (por. KL 115).

2. Kryterium świętości muzyki kościelnej

Nie każda melodia, nie każdy rodzaj muzyki i nie każde wykonanie pomaga w modlitewnym skupieniu. Muzyka kościelna powstała z inspiracji religijnych przeniknięta jest pierwiastkiem *sacrum*, przez co odznacza się w swym charakterze powagą i wzniosłością, a zarazem czystością i pięknem estetycznym. *Sacrum* przemawia przez elementy konstrukcyjne muzyki: rytm, strukturę interwałową, strukturę i następstwo akordów, harmonikę, układ głosów. Tworzy je również instrumentarium, którego brzmienie określamy w kategoriach ekspresji jako „urocyste”, „wzniosłe”, „tajemnicze”⁴. W zakresie wykorzystania instrumentów muzycznych towarzyszących śpiewom liturgicznym, podobnie jak ma to miejsce nieprzerwanie od wieków, jako najbardziej odpowiadające godności świątyni i przystosowane do użytku sakralnego naczelnym miejscem przyznaje się organom piszczałkowym, których „brzmienie potęguje wyniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porywa ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej” (KL 120). W tej materii odnajdujemy wypowiedź Świętej Kongregacji Kultu Bożego, która 5 września 1970 r. wydała instrukcję *Liturgicae Instaurationes*. Czytamy w niej:

Jakkolwiek Kościół nie odsuwa od czynności liturgicznych żadnego rodzaju muzyki, to jednak nie wszelka muzyka i nie każdy śpiew lub dźwięk instrumentów dla wzmocnienia ducha modlitwy i wyrażania misterium Chrystusa w jednakowym stopniu są zdadne (...). Należy użyć wszelkiego starania, by wybrać instrumenty w oznaczonej liczbie, odpowiadające miejscu i charakterowi społeczności, które by przyczyniały się do podniesienia pobożności, a nie wywoływały zbytek hałasu⁵.

Na gruncie polskiego Kościoła dokumentem określającym normy estetyki muzyki liturgicznej jest Instrukcja Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II, wydana 8 lutego 1979 r. Podaje ona następujące wskazania:

⁴ B. POCIEJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, AK 427 (1980), s. 214.

⁵ ŚWIĘTA KONGREGACJA KULTU BOŻEGO, Instrukcja *Liturgicae Instaurationes*, 5 IX 1970, § 3.

Zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych, których tekst często nie jest w ogóle religijny, a muzyka z reguły posiada charakter świecki⁶.

Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. Wyłącza się z użycia liturgicznego, zgodnie z tradycją, takie instrumenty, jak fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, wibrafon, itp. (IE 29).

Na początku XXI w., w dobie zafascynowania współczesnymi gatunkami muzyki popularnej (młodzieżowej), która pod pozorem modernizmu religijnego (pozorne „tchnienie ducha czasu”!) „wtargnęła” do kościoła, odnosi się wrażenie niemal powszechnego indyferentyzmu („liturgia uświęca każdy gatunek muzyki!”) względem uświetnionych wielowiekową tradycją form śpiewu Kościoła rzymskiego. Uwzględniając nie tylko osobiste zapatrywania, ale mając na uwadze przede wszystkim powagę dokumentów Magisterium Kościoła, śmiem twierdzić, że inwazja żenująco banalnych i kliwowych gitarowych piosenek oraz wykonujących je amatorskich zespołów muzycznych rozpoczęła proces degeneracji religijnej kultury muzycznej. Wobec takiego stanu rzeczy ponadczasowością tchną słowa troski Piusa X zawierające wytyczne określające funkcje śpiewu liturgicznego i sposób jego realizacji, z położeniem akcentu na właściwy dobór repertuaru liturgicznego. Chociaż dokument Piusa X pisany był w kontekście wypaczeń na polu muzyki kościelnej z przełomu XIX i XX w., wskazania zawarte w motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* (1903) w najmniejszym stopniu nie tracą na aktualności, stając się cennym wskazaniem dla kultury muzycznej Kościoła także naszych czasów. Apel o dochowanie wierności duchowi *sacrum* przez każdy akt towarzyszący świętym obrzędom obejmuje swym zasięgiem również obszar muzyki kościelnej:

Nic zatem nie powinno wydarzyć się w świątyni, co by przeszkadzało, lub choćby tylko zmniejszało pobożność i skupienie ducha wiernych, — nic, co by stanowiło słuszną przyczynę niesmaku lub zgorszenia, a nade wszystko nic, co by wprost obrażało powagę świętości kościelnych czynności i tym samym stawalo się niegodnym Domu Modlitwy i Majestatu Bożego⁷

Pisząc dalej, Pius X daje religijne i estetyczne kryteria określające przynależność do tradycji muzyki liturgicznej:

Muzyka kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgii, a mianowicie: świętość i piękność formy, z których wynika koniecznie inna cecha, powszechność⁸.

W sformułowaniu kryterium powszechności rozumie się nawiązanie do tradycji muzyki Kościoła powszechnego z równoczesnym uwzględnieniem tradycji narodowej⁹ Historycznego znaczenia nabiera późniejsze postanowienie *Sacrosanctum Concilium* związane z poszerzeniem repertuaru muzyki liturgicznej:

⁶ KONFERENCJA EPISKOPATU POLSKI, *Instrukcja o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 8 II 1979, nr 15 (dalej: IE).

⁷ PIUS X, Motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines*, 22 XI 1903, *Wstęp*.

⁸ *Tamże*, nr 2.

⁹ Por. S. DĄBEK, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 356.

Kościół (...) uznaje wszystkie formy prawdziwej sztuki i dopuszcza je do służby Bożej, jeśli tylko posiadają wymagane przymioty (KL 112).

Nie tylko utrzymuje ono w mocy dotychczasowe, ale nawet poszerza kryteria stawiane muzyce: utrzymanie ścisłego związku z czynnościami liturgicznymi, nadanie liturgii uroczystego charakteru, stworzenie klimatu modlitewnego skupienia, a nawet utożsamienie muzyki z modlitwą (por. KL 112). Postulaty zawarte w dokumentach Kościoła wyrażają jego troskę o teologiczną poprawność tekstu liturgicznego, jak również podtrzymywanie i pielęgnowanie wielowiekowej tradycji muzyki sakralnej. Tak wyraźne sformułowanie kwalifikacji liturgicznych ma na celu uchronienie przed niebezpieczeństwem uniwersalnego, a wręcz swobodnego traktowania problemu wartości estetycznej muzyki kościelnej i dopuszczenia do użytku liturgicznego śpiewów z tekstem religijnym o wątpliwych walorach artystycznych i religijnych.

Ani motu proprio Piusa X, ani późniejsze dokumenty Magisterium Kościoła XX w. nie zdobyły się na normatywne sprecyzowanie kwestii *sacrum* w odniesieniu do muzyki. Wydaje się, że istoty tej świętości należałoby szukać w sferze idei i poglądów¹⁰, bowiem określenie „świętość” (*sacrum*) muzyki kościelnej nie odnosi się do jakiegokolwiek obiektywnej świętości. Nie można mówić o dźwiękach, tonacjach, współbrzmieniach, interwałach, motywach mniej lub bardziej świętych. Jak już wcześniej wskazano, elementy konstrukcyjne muzyki przemawiają jedynie za jej sakralnym charakterem. O świętości muzyki można natomiast mówić w kontekście uświęcenia jej przez włączenie do kultu Bożego, przez ścisłą więź z tekstem i czynnościami liturgicznymi. Muzyka, łącząc się integralnie z tekstem słownym i towarzyszącym jej obrzędem, staje się znakiem, gestem, przez który uzyskuje zdolności uświęcające człowieka na skutek stworzenia klimatu modlitewnego skupienia oraz radosnego wzniesienia umysłów i serc do Boga¹¹.

3. Kryterium formalne muzyki sakralnej

Kryterium świętości wskazuje na konieczność wykluczenia elementu *profanum* z utworu, zarówno z jego struktury formalnej, gatunkowej, jak i praktyk wykonawczych. Poprawność („doskonałość”) formy dotyczy artystycznej wartości dzieła połączonej z jego funkcjonalnością. Muzyka otrzymuje znamiona doskonałości, im trafniej oddaje sens i charakter obrzędu liturgicznego.

Pod pojęciem śpiewu liturgicznego rozumie się różne gatunki i formy muzyczne, zawierające teksty liturgiczne oraz teksty biblijne, związane ze swej istoty ściśle

¹⁰ Por. M. PERZ, *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, w: B. BARTKOWSKI, S. DĄBEK, A. ZOŁA (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, Lublin 1992, s. 25–26.

¹¹ Por. Z. BERNAT, I. PAWLAK, *Śpiew i muzyka kościelna*, w: F. BLACHNICKI (red.), *Liturgika ogólna*, Lublin 1973, s. 146.

z liturgią Kościoła katolickiego i przeznaczone do liturgii, mające więc charakter użytkowy¹². Instrukcja *Musicam Sacram* definiuje typ sztuki muzycznej wykonywanej w świątyni, nazywając ją zamiennie muzyką kościelną lub sakralną. Pod tym pojęciem rozumie się: śpiew gregoriański, polifonię sakralną dawną i współczesną, muzykę organową i przeznaczoną dla innych instrumentów dopuszczonych do użytku liturgicznego oraz sakralny śpiew ludowy (por. MS 4b). Zgodnie z wielowiekową tradycją pierwszorzędną rolę w muzyce Kościoła łacińskiego przypisuje się chorałowi gregoriańskiemu, który „Kościół uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej” (KL 116). Zajmuje on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu. Chorał gregoriański jest pierwszym i wciąż żywym źródłem tradycji, wzorcem i absolutnym punktem odniesienia, a jednocześnie bezwzględny miernikiem wartości dla wszystkich pozostałych form muzyki kościelnej. Prymat śpiewowi gregoriańskiemu nadaje doskonałość formy i przenikający jego istotę pierwiastek sakralny, przez co tworzy on ideał piękna sztuki religijnej. Emanacją, najczystsza realizacją owego *sacrum* w chorale jest ruch i kierunek toku melodycznego, falistość i strzelistość melizmatyki, frazowanie, artykulacja, akcenty metryczne, płynność i wyrazistość recytatywności, wreszcie sposób interpretacji — uduchowiona intonacja i barwa głosu wykonawców¹³. Pozostałe formy śpiewu liturgicznego stanowią: msze, nieszpory, litanie, nowenny, *officium* brewiarzowe oraz pieśni kościelne. Wcześniejsze motu proprio Piusa X z początku XX w. repertuar muzyki kościelnej (liturgicznej) ograniczało jedynie do śpiewu gregoriańskiego oraz obwarowanych klauzulą estetyki chorałowej nielicznych form muzyki wielogłosowej, które „w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku” upodobnione są do prawzoru¹⁴. Papież Pius XII poszerzył krąg tradycji śpiewu kościelnego o religijne pieśni ludowe. Chociaż nie zostały jeszcze zaliczone *sensu stricto* w poczet śpiewu liturgicznego, dopuszczono je do liturgii:

Oprócz śpiewów ściśle związanych ze świętą liturgią Kościoła są jeszcze (...) religijne śpiewy ludowe, ułożone przeważnie w języku potocznym, a pod względem muzycznym wywodzące się często ze śpiewu liturgicznego (...). Święte pieśni ułożone w taki sposób, a pochodzące z głębi ducha narodowego będą głęboko wzruszały i budziły pobożne uczucia, gdy zaś w czasie nabożeństwa będzie je wykonywała jednocześnie cała rzesza wiernych, niewątpliwie mocno zwrócą ich dusze ku wzniosłym rzeczom (...). W obrzędach zaś ściśle liturgicznych religijne śpiewy ludowe, jeżeli posiadają właściwe sobie cechy (...) mogą znakomicie przyczynić się do zbawionego oddziaływania na lud chrześcijański¹⁵

Kwestię tak surowych kryteriów identyfikacji twórczości sakralnej w kontekście odmiennej estetyki twórców doby romantycznej dostrzega i trafnie komentuje Alfred Einstein: „Muzyka kościelna jest z natury swej terenem zarezerwowanym dla tradycji i mało podatnym na zmiany”¹⁶.

„Przeznaczone do śpiewów kościelnych teksty powinny się zgadzać z nauką katolicką. Należy je czerpać przede wszystkim z Pisma Świętego i źródeł liturgicznych” (KL 121).

¹³ Por. J. PIKULIK, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, AK 427 (1980), s. 206.

¹⁴ Por. PIUS X, *dz. cyt.*, 3.

¹⁵ PIUS XII, *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, 25 XII 1955, nr 3.

¹⁶ A. EINSTEIN, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1965, s. 219.

4. Kryterium funkcjonalizmu muzyki liturgicznej

Przełomem w dziedzinie liturgicznej klasyfikacji muzyki religijnej można określić reformatorskie postanowienia *Sacrosanctum Concilium*. Odtąd o istocie *sacrum* w muzyce decyduje nie tyle jej natura, ile związek z czynnością liturgiczną, jej walor użytkowy, funkcjonalizm:

(...) muzyka kościelna będzie tym wzniolejsza, im ściślej zespoli się z czynnością liturgiczną (KL 112).

Zwrot w pojmowaniu sakralnego charakteru muzyki polega na przesunięciu punktu ciężkości z repertuaru muzycznego na związek utworu z akcją liturgiczną. Na Soborze Watykańskim II dokonało się swoiste uświęcenie muzyki przez włączenie jej do kultu Bożego i łączność z tekstem liturgicznym. Zasadniczym kwalifikatorem *sacrum* muzyki kościelnej stał się *sensus Ecclesiae* uwzględniany w jej funkcjonalności liturgicznej. Miarę liturgicznej wartości muzyki określa więc stopień jej funkcjonalności obrzędowej.

Muzyczna tradycja całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wyróżniający się wśród innych form wyrazu artystycznego szczególnie tym, że śpiew kościelny, jako związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii (KL 112).

Postanowienia Soboru Watykańskiego II zawarte w rozdziale VI Konstytucji o Liturgii traktują muzykę sakralną jako integralną część liturgii. Konstytucja soborowa przypomina wcześniejszą myśl teologiczną Piusa X z 1903 r., który określając funkcję muzyki kościelnej, traktuje ją jako „część składową uroczystej liturgii, dzielącą z nią cel ogólny” (KL 1). Podobne stanowisko na siedem lat przed rozpoczęciem Soboru Watykańskiego II zajął w encyklice *Musicae sacrae disciplina* Pius XII: „Muzyka jest jakby współpracownicą świętej liturgii” oraz: „Muzyka sakralna spełnia uprzywilejowaną rolę w samym sprawowaniu świętych ceremonii i obrzędów”¹⁷ Nasuwa się więc istotny wniosek, że reforma soborowa, przygotowana treścią wcześniejszych dokumentów Magisterium Kościoła, wynosi muzykę kościelną do godności równorzędnej wszystkim pozostałym elementom liturgii, nadając jej status konstytutywny świętej liturgii. Melodia, rytm, harmonia, współtworzące wraz z tekstem słownym utwór muzyczny, stają się świętym znakiem, integralną częścią celebracji liturgicznej, natomiast w kontekście wiary wyrażają misterium liturgii w sposób dostrzegalny zmysłami. Muzyka liturgiczna nie stanowi więc, jak często zwykło się mawiać, oprawy, dodatku do liturgii, ale jest jej nieodłączną, integralną częścią. W związku z tym nie powinna być traktowana jedynie jako element ozdobny, dekoracyjny celebracji liturgicznej — spełnia ona funkcję pogłębienia przeżycia religijnego, jakie dokonuje się w trakcie zjednoczenia z Bogiem w liturgii. Ta specyficzna funkcja uzmysławia służebny wymiar muzyki liturgicznej, która nie istnieje sama dla siebie, lecz jest sztuką na usługach liturgii (*ancilla liturgiae*). Dzieje się tak nie

¹⁷ PIUS XII, *dz. cyt.*, 3.

ze względu na jej naturę — muzyka bowiem, jako przejaw sztuki, cieszy się pełną autonomią — lecz z uwagi na sposób realizacji. Muzyka jest więc służebna w swojej funkcji¹⁸.

Soborowa reforma liturgii kreśli nowe zasady dotyczące funkcji śpiewu w zgromadzeniu liturgicznym oraz nowe kryteria liturgiczne i stylistyczne dla muzyki sakralnej. Tak radykalne zmiany wymagają od muzyków kościelnych, szczególnie kompozytorów uprawiających ten rodzaj twórczości, wyjątkowych predyspozycji duchowych:

Niech muzycy przejęci duchem chrześcijańskim będą świadomi, że są powołani do pielęgnowania muzyki kościelnej i wzbogacania jej skarbcza. Niech tworzą melodie, które posiadałyby cechy prawdziwej muzyki kościelnej i nadawały się nie tylko dla większych zespołów śpiewaczych, lecz także dla mniejszych chórów, i które wspierałyby czynne uczestnictwo całego zgromadzenia wiernych (KL 121).

Dokonując teologicznej interpretacji aktu twórczego kompozytora dzieł religijnych, kard. Joseph Ratzinger porównuje jego powołanie i pracę do funkcji proroka będącego narzędziem Boga¹⁹. Podążając tym tokiem rozumowania, wiążąc *sacrum* dzieła muzycznego z osobą kompozytora, w postawę twórcy wpisuje się następujące tendencje duchowe: wiarę, powołanie, natchnienie i łaskę.

Oprócz duchowego wyznacznika twórczej pracy kompozytora, *Musicam Sacram* wskazuje również na artystyczny wymiar twórczości kompozytorskiej. Podkreśla potrzebę nawiązywania w nowych rozwiązaniach kompozytorskich do bogatej, wielowiekowej tradycji muzycznej Kościoła.

Kompozytorzy opracowując nowe dzieła, niech utrzymują łączność z tradycją, która w utworach dla kultu Bożego przekazała Kościołowi prawdziwe skarby. Niech zgłębiają dawną muzykę, jej rodzaje i właściwości, uwzględniając równocześnie nowe przepisy i wymogi świętej liturgii tak, by „formy nowe niejako wyrastały organicznie z form już istniejących” (MS 59).

5. Funkcja i miejsce pieśni w liturgii mszalnej

W liturgii wszystkie obrzędy zmierzają do jak najpełniejszego udziału wiernych.

Kościół (...) bardzo się troszczy o to, aby chrześcijanie w tym misterium wiary nie uczestniczyli jak obcy lub milczący widzowie, lecz aby przez obrzędy i modlitwy misterium to dobrze zrozumieli, w świętej czynności brali udział świadomie, pobożnie i czynnie (KL 48).

Mając na względzie potrzebę pogłębienia świadomości liturgicznej wiernych, stosownym wydaje się nakreślenie miejsca i roli śpiewu w strukturze liturgii mszal-

¹⁸ Por. I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 92.

¹⁹ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, Kraków 1999, s. 163nn; por. też S. DĄBEK, *O sensie duchowym religijnej muzyki instrumentalnej XX wieku*, „Studia Sandomierskie” 8 (2001), s. 55.

nej. Od strony psychologicznej śpiew jest czynnikiem integrującym, który ze zbiorowiska niejednokrotnie obcych sobie ludzi tworzy wspólnotę. Przez wspólny śpiew ludzie pogłębiają więź i jedność między sobą. Tak więc uczestnicy Mszy św. i nabożeństw stanowią wspólnotę nie tylko przez recytację modlitw, ale także przez wspólny śpiew.

Najczęściej wykorzystywaną, podstawową formą śpiewu Kościoła katolickiego jest pieśń religijna, która ze względu na pozaliturgiczne pochodzenie tekstu (poezja ludowa) określana jest jako religijny śpiew ludowy. Pamiętać należy, że dopiero w połowie XX w. (reforma liturgiczna Soboru Watykańskiego II — por. KL 118; wykładnią interpretującą myśl soborową stała się *Musicam Sacram*, por. MS 32) pieśń kościelna otrzymała rangę śpiewu liturgicznego (jeszcze w encyklice Piusa XII *Musicae sacrae disciplina* z 1955 r. religijna pieśń ludowa znalazła się w obszarze muzyki religijnej pozaliturgicznej — por. art. 4). *Sacrosanctum Concilium* podkreśla znaczenie tego gatunku, zalecając:

Należy umiejętnie pielegnować religijny śpiew ludu, aby głos wiernych mógł rozbrzmiewać podczas nabożeństw i samej liturgii, stosownie do zasad i przepisów rubryk (KL 118).

Wniknięcie w istotę pieśni i jej umiejscowienie w liturgii mszalnej pozwoli na pełniejsze i doskonalsze zrozumienie istoty i przeżywanie tajemnicy Eucharystii. Ponieważ wśród bogactwa gatunkowego utworów o charakterze sakralnym od kilku wieków ludowa pieśń kościelna znalazła trwałe i niezastąpione miejsce w strukturze liturgii mszalnej, a nawet zdominowała repertuar jej śpiewów, autor skupił się na tym jednym gatunku, w związku z czym treść artykułu ogranicza się do przybliżenia liturgicznej funkcji śpiewów stanowiących strukturę *Proprium Missae*.

U źródeł tej podstawowej formy sakralnego śpiewu ludowego znajdują się melodie hymnów gregoriańskich, których teksty zaczęto tłumaczyć na języki narodowe. Początki polskich pieśni nabożnych śpiewanych w języku ojczystym sięgają XIII w.²⁰ Najpierw wykonywane były poza obrębem świątyń w różnych okolicznościach, nie zawsze związanych z kultem religijnym (np. śpiewy rycerskie, wojenne). Duch liturgii przeniknął do pieśni religijnych w XIV w. wraz z rozwojem ówczesnych praktyk pobożnościowych — pielgrzymek do miejsc odpustowych, dni krzyżowych, liturgii świątecznych i licznych nabożeństw odprawianych w kościołach²¹. Na dzieło rozpowszechnienia pieśni religijnej w Polsce wpłynęła zakrojona na szeroką skalę muzyczna działalność edukacyjna zakonu bernardynów (XV w.) i jezuitów (XVI w.). O rozwoju pieśni w Kościele katolickim zadecydował ponadto wpływ reformacji, która położyła nacisk na wykorzystanie w liturgii języka narodowego. W XVI w. formę pieśni religijnej zaczęto utożsamiać z liturgią mszalną, co w XVII i XVIII w. zao-

²⁰ J. FIJAŁEK, *Bogurodzica*, „Pamiętnik Literacki” 2 (1903), s. 2; por. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 13.

²¹ A. BRÜCKNER, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej I (Kazania i pieśni)*, Warszawa 1902, s. 187–188; por. MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 13.

wocowało powstaniem pierwszych pieśni mszalnych, których teksty nawiązywały do celebracji liturgicznej²². Do rozkwitu pieśni kościelnej śpiewanej przez lud w unisonie przyczynił się w kolejnych wiekach (epoka romantyczna) rozwój wielu wariantów formalnych pieśni solowej (pieśń zwrotkowa, refrenowa, dialogowana, wariacyjna, przekomponowana). Miejsce i znaczenie pieśni w liturgii Kościoła ugruntowała w latach 1838–1853 publikacja *Śpiewnika kościelnego* ks. M.M. Mioduszeńskiego, uważanego przez długie lata za podstawowy śpiewnik liturgiczny polskiego Kościoła²³.

Stosowaną powszechnie w liturgii jest najprostsza odmiana formy pieśni — pieśń zwrotkowa, polegająca na wielokrotnym wykorzystaniu tego samego materiału melodycznego we wszystkich zwrotkach tekstu. Jednym z wariantów pieśni zwrotkowej jest forma ograniczająca się do samych zwrotek, pozbawiona refrenu. Strukturalna prostota pieśni stroficznej nie umniejsza jej artystycznej wartości. Nieskomplikowany sposób opracowania utworu odpowiada istocie tego gatunku, czerpiącego swe wzorce z muzyki ludowej. Wykorzystanie kunsztownych środków technicznych wykraczałoby poza ramy stylistyczne pieśni zwrotkowej. Stosunkowo proste opracowanie pieśni liturgicznej jest często uwarunkowane charakterem tekstu stosowanego przez kompozytorów użytkowej muzyki kościelnej. Formę zwrotkową wykorzystuje się w liturgii również ze względu na jednolity nastrój przenikający wszystkie zwrotki tekstu poetyckiego. Wobec takiego stanu rzeczy nie ma potrzeby odmiennego opracowywania poszczególnych zwrotek²⁴.

Śpiew towarzyszący liturgii podkreśla jej wspólnotowy wymiar, jest jednym z elementów tworzących wspólnotę Ludu Bożego, a jednocześnie czynnikiem podkreślającym uroczysty charakter każdej liturgii.

Na tym polega znaczenie muzyki sakralnej w tak wzniosłym jej zadaniu, że upiększa i przyozdabia swymi przepięknymi melodiami głosu zarówno kapłana, sprawującego świętą Ofiarę, jak i ludu chrześcijańskiego, oddającego chwałę najświętszemu Bogu²⁵

Czynność liturgiczna przybiera postać bardziej dostojną, gdy jest połączona ze śpiewem (...).
Dzięki takiej postaci modlitwa nabiera szczególnego namaszczenia (MS 5).

Dobór repertuaru muzycznego wykonywanego podczas Mszy św. nie jest dziełem przypadku, ale, na ile jest to możliwe, związany jest z czynnościami liturgicznymi kapłana i wiernych lub wiąże się z przeżywanym aktualnie okresem liturgicznym. Pod względem pochodzenia i charakteru śpiewy *Proprium Missae* (*introit, offertorium, communio*) należą do śpiewów towarzyszących i procesjonalnych. Odmienna, specyficzna funkcja każdego z nich domaga się zintegrowania jego charakteru z całokształtem akcji liturgicznej.

²² Por. PIKULIK, *art. cyt.*, s. 198.

²³ Por. MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 26.

²⁴ Por. J. DREWNIĄK, *Pieśń religijna w twórczości kompozytorskiej ks. Idziego Ogiermana Mańskiego (1900–1966). Struktura formalna, melodyka i harmonika opracowań pieśni kościelnych*, „Liturgia Sacra” 9 (2003), s. 114.

²⁵ Pius XII, *dz. cyt.*, 3.

Liturgię mszalną rozpoczyna *introit* (łac. *introitus* – wejście, wstęp, początek) — śpiew na wejście. Określenie „śpiew na wejście” wskazuje na rzeczywistość dokonującą się „tu i teraz”, towarzyszy on bowiem procesji kapłana i asysty liturgicznej zmierzającej do ołtarza. Śpiew rozpoczynający obrzędy mszalne jednoczy wiernych zgromadzonych w świątyni, kieruje ich myśli ku tajemnicy przeżywanego okresu liturgicznego lub przeżywanego święta, otwiera także człowieka na inny wymiar rzeczywistości — transcendencję Boga. Uwzględniając podstawową funkcję śpiewu *introit*, jaką jest wprowadzenie w charakter dnia lub uroczystości, od strony artystycznej winien on odznaczać się najbogatszą formą w całej strukturze *Proprium Missae* i prezentować największy zasób środków muzycznych. Wspólnototwórcza właściwość śpiewu staje się źródłem porozumienia ludzi i znakiem jedności.

Zewnętrznemu wyrazowi zjednoczenia wiernych, jakim jest śpiew całej wspólnoty, towarzyszy dążenie do osiągnięcia jedności serc, uczuć, myśli i zwrócenie ich ku Bogu. Istotą śpiewu *introit* jest zjednoczenie wszystkich zgromadzonych w świątyni w Bożą wspólnotę Kościoła. Analizując wspólnototwórczą funkcję śpiewu *introit*, Gino Stefani podkreśla następujący aspekt: „W liturgii ważna powinna być nie muzyka, ale działanie razem przez muzykę”²⁶. Znaczenie obrzędów wstępnych Mszy św., również śpiewu, przybliży nowe *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* (wyd. pol. 2004) w rozdziale II:

Ich [obrzędów] celem jest to, aby wierni gromadzący się razem stanowili wspólnotę oraz przygotowali się do uważnego słuchania słowa Bożego i godnego sprawowania Eucharystii²⁷

Można wykonywać antyfonę z psalmem podane w Graduale Rzymskim lub w Graduale zwykłym, albo też inny, zgodny z czynnością świętą, z treścią dnia lub okresu liturgicznego śpiew (OWMR 48).

Śpiew zwany *Offertorium* (łac. *offero* – ofiarować, przynieść) towarzyszy procesji z darami ofiarnymi składanymi na ołtarzu, z natury jest to więc śpiew procesyjny.

Procesji z darami towarzyszy śpiew na przygotowanie darów, który trwa przynajmniej do chwili, gdy dary zostaną złożone na ołtarzu (OWMR 74).

Wyraża złożenie koniecznych do sprawowania Mszy św. chleba i wina — darów pochodzących od Boga, jak również innych darów materialnych ofiarowanych na rzecz ubogich lub na potrzeby Kościoła. Śpiew na *offertorium* jest także wyrazem wewnętrznej gotowości zgromadzonych wiernych do konsekracji chleba i wina, a następnie ich spożycia. Pełni ponadto funkcję rozpoczęcia liturgii Eucharystii. Zwieńczeniem śpiewu i obrzędu przygotowania darów jest następująca po nich modlitwa kapłana.

Kolejny śpiew *proprium missae* towarzyszy przyjęciu przez kapłana i wiernych Komunii św., stąd jego łacińska nazwa: *communio* (łac. *communitas* – wspólnota,

²⁶ G. STEFANI, *Czy liturgia potrzebna jest jeszcze muzyka?*, „Concilium” 1–5 (1969), s. 119.

²⁷ *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, nr 46.

łącność), oznaczająca zjednoczenie z Chrystusem ukrytym pod postaciami chleba i wina.

Kiedy kapłan przyjmuje Najświętszy Sakrament, rozpoczyna się śpiew na Komunię (...). Śpiew trwa, dopuki Sakrament jest rozdawany wiernym (...). Jako śpiew na Komunię można wziąć antyfonę z psalmem z Graduału zwykłego, albo inny odpowiedni śpiew zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu (OWMR 86–87).

Ten śpiew ludu zgromadzonego w świątyni przez jedność głosów ma wyrazić duchowe zjednoczenie przyjmujących Komunię, nadać braterski charakter procesji komunijnej i ukazać radość serca ze zjednoczenia z Chrystusem (por. *tamże*). Ze względu na doniosłość obrzędu, towarzyszący mu śpiew powinien przybrać mniej wykwintną, skromniejszą formę, aby przez swój przepych artystyczny nie odwrócił uwagi uczestników liturgii od tego, co w danym momencie jest najważniejsze²⁸. Po *communio* śpiewana jest pieśń uwielbienia za przyjęcie Chleba Eucharystycznego. Niekiedy może tu nastąpić chwila milczenia i osobistej modlitwy dziękczynnej.

Wspólny śpiew wykonywany jest po udzieleniu błogosławieństwa w trakcie procesji asysty liturgicznej na czele z celebransem do zakrystii. Ten śpiew stanowi zakończenie liturgii Mszy św.

* * *

W historii Kościoła odnajdujemy okresy wspaniałego rozkwitu muzyki sakralnej, są jednak również okresy jej dekadencji. Przez wszystkie wieki powraca troska o jak najdoskonalszy kształt muzyki kościelnej w aspekcie estetyki, poprawności formy, wykonawstwa oraz odnalezienia jej właściwego miejsca w liturgii. Otwartym pozostaje pytanie, czy twórczość religijna kompozytorów naszych czasów rozbrzmiewająca aktualnie w świątyniach tchnie jeszcze czystym, nieskalanym duchem *sacrum*, wznosząc umysły i serca wiernych ku rzeczywistości najświętszego *Sacrum*? Swoje przemyślenia pragnę zakończyć pobudzającym do dalszej refleksji, niepokojącym może stwierdzeniem Bohdana Pocięja, wyrażonym już ćwierć wieku temu na łamach „Ateneum Kapłańskiego”:

Jeśli zaś chodzi o samą liturgię, to ostatnie, prawdziwe twórcze i wzbogacające jej skarbiec muzyczny, akty miały miejsce w stylu polifonii rzymskiej — Palestrinowskim i jego kontynuacjach bezpośrednich, wchodzących już w XVII stulecie (u nas twórczość Bartłomieja Pękiela). Z tego wniosek, iż od tej pory *sacrum* w liturgii Kościoła katolickiego żyje życiem muzycznym stylów epok minionych — muzyką dawną. I jeżeli łacińskie słowa liturgii jakoś inspirują kompozytorów do aktów twórczych, a dzieje się tak jeszcze często w XVIII i XIX wieku, to rezultaty tych aktów nie mieszczą się już w ramach liturgii²⁹

Ten sam autor, dokonując analizy problemów estetycznych muzyki kościelnej i świeckiej (podział na sferę muzyki przenikniętej pierwiastkiem *sacrum* i obszar muzyki nie objętej ścisłą religijnością — *profanum*), czyni spostrzeżenie:

²⁸ Por. H. HUCKE, *Muzyka sakralna a reforma liturgiczna*, „Concilium” 1–10 (1965/1966), s. 144.

²⁹ B. POCIĘJ, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, AK 427 (1980), s. 212.

Muzyka religijna musi — w całej swej czystości, kontemplacyjności, powadze, wzniosłości, jasności, piękności — emanować z siebie to coś, co określić można jako ekspresję religijną, ekspresję *sacrum*. I taka ekspresja — czysta i nieskalana — żyje w muzyce Zachodu mniej więcej do końca XVI wieku³⁰.

***Qui bene cantat bis orat* (St. Augustine).
The concern about proper form of the liturgical singing**

Summary

The liturgy and especially the Eucharist require awareness and full engagement during the prayer and singing. The article presents the role of music and singing in the liturgy and also underlines their aesthetic values. The liturgy singing is a natural manifestation of faith and religiousness. The significant issue is to define the sacred criterion of the church music. Thanks to sacredness the church music is distinguished by dignity and aesthetic beauty. The next formal criterion specifies music genres based on liturgical and biblical texts, which are closely related to the catholic liturgy. The utility criterion expresses the close relation between music and liturgical act. The last point of this article presents the right place for religious song in the Eucharist.

³⁰ TENŹE, *Uwagi o sytuacji muzyki w Kościele*, „Znak” 192 (1970), s. 741.