

STANISŁAW DĄBEK  
Lublin – Warszawa

## KATEGORIE *CHRISTIANITAS* I *POLONITAS* W WIELOGŁOSOWEJ MUZYCE RELIGIJNEJ W POLSCE<sup>1</sup>

*Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam* — ten wers *Credo*, katolickiego wyznania wiary, akcentuje „świętość, powszechność i apostolski wymiar Kościoła”. Zatem — kategorię *christianitas* jako dominantę tej konfesji. Myśl tego wersu przenosi w obszar *ars musica* jeden z najważniejszych dla muzyki XX w. i niejako syntetyzujący dokument Kościoła hierarchicznego: *motu proprio* papieża Piusa X z 22 listopada 1903 r. *Tra le sollecitudini*. Akcentując „powszechność” (*l’universalità*), jako jedno z fundamentalnych kryteriów liturgii i muzyki kościelnej (wraz ze „świętością i doskonałością formy”), zwraca uwagę na związek z tradycją muzyki kościelnej, z uwzględnieniem także tradycji narodowej: „choć [powszechność] pozostawia każdemu narodowi swobodę w kompozycji kościelnej, stanowiącą jakoby charakter właściwy własnej jego muzyki, to jednak o tyle uwzględnić winna charakter powszechnej muzyki kościelnej, iżby każdy obcoziemiec, słuchając jej, dodatnie odniósł wrażenie”<sup>2</sup>. W sformułowaniu tym zawarte są więc obie interesujące nas kategorie: *christianitas* — utożsamiana z „charakterem powszechnej muzyki kościelnej” i *polonitas* — z „charakterem właściwym własnej jego [domyślne — narodu] muzyki”. Co więcej, dokument obligatoryjnie zakłada komplementaryzm obu kategorii. Powszechność Kościoła, liturgii i jej muzyki, realizuje się więc we wzajemnym uzupełnianiu, dopełnianiu „chrześcijańskości” i „polskości”. Dla naszych refleksji nasuwają się dwa istotne wnioski: (1) istnienie i wyróżnienie obu kategorii nie wymaga rozważań spekulacyjnych — kategorie te należą bowiem do elementów fundamentalnych koncepcji muzyki liturgicznej Kościoła katolickiego; (2) obie kategorie, z założenia, nie tworzą opozycji, obszaru napięć; mniej istotne wydaje się więc pytanie o dominację jednej z kategorii. Ze względów doktrynalnych bowiem „chrześcijańskość” jest kategorią nadrzędną, w ramach której równie oczywista, obligatoryjna, staje się kategoria „polskości”

Rozważając problematykę muzyki liturgicznej (także wielogłosowej), liturgia winna stanowić kontekst fundamentalny i zarazem centrum odniesienia. Ma ona

<sup>1</sup> Tekst ten (z niewielkimi zmianami) zaprezentowałem na XXXIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej; Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego 16 kwietnia 2004 r.

<sup>2</sup> Cyt. za S. DĄBEK, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku (1900–1995)*, Warszawa 1996, s. 357.

wymiar powszechny i wspólnotowy — antropologiczny, w konsekwencji zaś ten sam wymiar odnosi się również do muzyki liturgicznej. Jednak nie jest on obecny w badaniach, nie tylko zresztą polskich. Problematykę tę pozostawia się zapewne badaczom liturgii, którzy jednakże nie podejmują aspektu muzyki liturgicznej. Generalnie istotniejszy staje się aspekt dzieła i kompozytora, w mniejszym stopniu także — historii kultury okresu. W konsekwencji kontekst funkcjonowania tego gatunku muzyki bywa niepełny, zaś interpretacja rezultatów analitycznych — niekiedy uproszczona.

Zamierzam więc uwzględnić wymiar wspólnotowy refleksją, z założenia ogólną, obejmując przemiany obu kategorii zachodzące w dziejach polskiej wielogłosowej (rzadziej także monodycznej) muzyki liturgicznej i religijnej, z uwzględnieniem kontekstu europejskiego.

Najistotniejszy kontekst tych refleksji — oczywiście wraz z szeroko rozumianą problematyką muzyczną — tworzą tradycje duchowości, kształtujące rodzime i europejskie dzieje chrześcijaństwa. Dla naszych rozważań istotne są dwie zwłaszcza tradycje, tworzące szeroki obszar — rodzaj źródła inspiracji duchowej. Najstarszą można określić (modyfikując nieco stwierdzenie Gadamera) jako „europejską wspólnotę tradycji humanistyczno-chrześcijańskiej”<sup>3</sup> i drugą, późniejszą, paralelną — „tradycję rodzimej pobożności ludowej”.

Obie wyrastają ze słowa. Najstarsza — ze słowa liturgii w języku łacińskim, jako oficjalnym języku Kościoła hierarchicznego (do soboru watykańskiego II, 1964). Z liturgii i jej słowa wyrastają formy muzyczne rzymskiej monodii liturgicznej — chorału gregoriańskiego. Tradycja późniejsza, paralelna — jest pobożnością wiernych, ludu, wyrażaną słowem języka ojczystego, stanowiąc swojego rodzaju przeżycie i dopełnienie słowa liturgii: jego przystępniejsze odczytanie, niekiedy parafrazę i rodzaj komentarza. Z pobożności wiernych wyrasta muzyczny gatunek pieśni kościelnej, często inspirowany także chorałem gregoriańskim.

Tradycja najstarsza, w okresie od X do XIII w., była związana przede wszystkim z duchowością kształtowaną za pośrednictwem zakonów<sup>4</sup>. W Polsce wczesny okres po przyjęciu chrześcijaństwa (X–XI w.) pozostawał, przypomnijmy, w kręgu oddziaływania duchowości benedyktyńskiej, z jej kultem i medytacją liturgii. W XII w. liturgia jako dominanta duchowości była reprezentatywna także dla cystersów i kanoników regularnych. W następnym stuleciu zaznaczyły się nowe tendencje, widoczne w duchowości franciszkańskiej i dominikańskiej. Pierwsza akcentowała człowieczeństwo Chrystusa oraz kult Jego zbawczej męki, druga miała charakter intelektualny, związany m.in. z uwielbieniem Boga. Równocześnie w duchowości, nie tylko tych zgromadzeń, zaznaczył się w tym okresie nurt chrystocentryczny i maryjny. Widoczne staje się więc dążenie do identyfikacji głównie z Kościołem powszechnym.

<sup>3</sup> Tamże, s. 376.

<sup>4</sup> J. MISIUREK, *Zarys historii duchowości chrześcijańskiej*, Lublin 1992, s. 44nn.

Jakie to musiało mieć znaczenie dla muzyki liturgicznej? Jak można sądzić — ogromne. Niestety, ten ważny aspekt nie jest podejmowany w badaniach; możliwy zaś do uchwycenia, jeśli spojrzymy wnikliwie, ze świadomością występowania tych tendencji.

Mozna je odnaleźć nie tylko w tradycji najstarszej, łacińskiej monodii — chora-le gregoriańskim, lecz także w wielogłosowości liturgicznej, również w pieśni nabożnej w językach narodowych. Przede wszystkim wielogłosowość tego okresu wiąże się z liturgią mszy, a więc samym centrum kultu, z dążeniem do oświecenia i zarazem głębszego przeżycia, jak powiedziano, medytacji liturgii. Przywołajmy przykłady z dziejów muzyki powszechnej. Tekst 3-gł. motetu konduktowego z repertuaru Notre-Dame<sup>5</sup> *Deo confitemini — Domino*, reprezentującego nurt chrystologiczny, akcentuje inkarnację — człowieczeństwo Boga, który „Ciało, [wraz] ze swoją boskością (swoim bóstwem) złączył w Maryi” (*Carnem suo numini junxit in Maria*). W tekście motetu łacińskiego podwójnego (w głosie *triplum*), również z tego okresu, *Dominator — Ecce — Domino*, odnajdujemy podobny motyw inkarnacji: „Władcy, Pana, zrodzonego z Dziewicy Matki, ofiarowanego za człowieka” (*Dominator Domine / Qui de Virgine / Matre natus immolatus / es pro homine*); tekst zaś głosu *motetus* zawiera myśl dopełniającą: „rodzi łono Dziewicy / przedziwnego światła promień” (*Profert alvus virginis / Mire lucis radium*). Wyraźną paralelę motywiczną do założeń doktrynalnych, sformułowanych w języku teologii ówczesnej, można odnaleźć w tekście *Bogurodzicy*, na co zwracają uwagę przede wszystkim teolodzy duchowości<sup>6</sup>, nie powołując się jednak na przywołane przykłady muzyczne. Tak więc określenie „Bogu-Rodzica” (gr. *Theotokos*) nawiązuje do tajemnicy wcielenia. „Gospodzin” — to zwycięski Chrystus (*Dominator Dominus* z tekstu przywołanego motetu z ośrodka francuskiego). My zaś wierzymy, że Maryja daje nam Zbawiciela: „U Twego Syna Gospodzina, Matko zwolena Maryja, Ziści nam, spuści nam!” Generalnie więc, akcentując Boże macierzyństwo Maryi, tekst ten świadczy o chrystocentryzmie duchowości polskiej i jest przykładem wczesnej fazy kultu maryjnego w Polsce. Podobny kontekst akcentowania chrystocentryzmu oraz duchowości maryjnej, wraz z założeniami doktrynalnymi, odnajdujemy w *Magnificat* Mikołaja z Radomia (czego dotąd nie podnoszono), wczesnym arcydziełem muzyki staropolskiej. Kompozytor bowiem, wykorzystując myślenie retoryczne (pomińmy szczegóły), posłużył się zwłaszcza amplifikacją (przywołajmy tekst w polskim tłumaczeniu), eksponując „miłosierdzie i dobroć Boga” nie tylko wobec Izraela, lecz także człowieka: „składając z tronu wyniosłych” (najbardziej rozbudowana *amplificatio* w całym utworze), „znikczemnił wielmożne, wywyższył, uwielmożnił w pokorę zamożne”, „Wypełnił, co był przyrzekł niegdyś ojcom naszym, Abramowi z potomstwem jego, wiecznym czasem” Równocześnie kompozytor, posługując się rzadziej używaną

<sup>5</sup> Tekst uwzględnionych tu motetów cyt. za A. T. DAVISON, W. APEL (wyd.), *Historical Anthology of Music*, Cambridge 1957, s. 25–26, 33.

<sup>6</sup> Zob. MISIUREK, *dz. cyt.*

w tym utworze fakturą *contrapunctus simplex*, za sprawą deklamacji tekstu podkreślił jeden z najistotniejszych atrybutów Najświętszej Maryi Panny — *humilitas* (uniżenie, pokorę w wersie 3, na co zwracałem uwagę w artykule poświęconym temu utworowi<sup>7</sup>, cytując i komentując rozważania św. Augustyna i św. Hieronima): „Bo mile przyjąć raczył swej sługi pokorę”. Znane już motywy doktrynalne można także wskazać w tekstach polskich wielogłosowych XV-wiecznych pieśni maryjnych — 3-gł. *Septem gaudia Mariae Virginis* (zacytujmy dwie strofy inicjalne):

Bądź wesoła Panno czysta,  
Gdyś poczęła Jezu Chrysta  
Anjolem pozdrowiona.  
Bądź wesoła, porodziłaś,  
A panieństwaś nie straciła  
Duchem świętym napelniona<sup>8</sup>.

Pouczający jest również dalszy fragment tekstu 2-gł. pieśni. *O nadroższy kwiatku panińskiej czystości*<sup>9</sup>, korespondujący, właściwie „zestrojony”, niemal *in crudo* ze sformułowaniami przywołanego tekstu motetu *Deo confitemini* — *Domino*:

I żaden anjół ani żaden święty  
nie był tako w niebo tak wzięty.  
By z nim tako Bóg złączył bóstwo swoje,  
cóż nosilo na świecie panieństwo twoje.  
A tyś ji nosiła,  
[Panaś porodziła,  
A panieństwaś swego bóstwem nie straciła].

Prawdopodobnie więc w okresie do ok. połowy XVI w. w Polsce (w Europie być może krócej — do ok. końca XV w.) w różnych gatunkach muzyki liturgicznej i religijnej dominowała kategoria *christianitas* — reprezentująca związek z Kościołem powszechnym. Orientacja taka — w aspekcie duchowości generalnie jeszcze średniowieczna, zarówno w łacińskich tekstach liturgicznych, jak polskich pieśni nabożnych — akcentowała przede wszystkim ortodoksyjne założenia doktrynalne z dominującym chrystocentryzmem, obecnym także w duchowości maryjnej oraz pasyjnej (można by przywołać odpowiednie dalsze przykłady). Kategoria zaś *polonitas* wiązała się wówczas z wykorzystaniem języka polskiego, który musiał sprostać wysokim wymaganiom możliwie precyzyjnej i bynajmniej nie uproszczonej (co dokumentują przywołane przykłady) transmisji, transpozycji głównych idei, założeń „chrześcijańskość” Kościoła. Tak więc „polskość” miała ważną funkcję ewangelizacyjną dla szerokiego kręgu wiernych. Dopiero w tym kontekście można uchwycić i zrozumieć wspólnotowy — antropologiczny aspekt liturgii i muzyki liturgicznej. Można także docenić niezwykłą niekiedy inwencję i wyrafinowanie — zarówno języka tekstu, jak muzyki, o czym świadczy *Bogurodzica* i *Magnificat* Mikołaja z Radomia.

<sup>7</sup> S. DĄBEK, *Koncepcja formy i brzmienia „Magnificat” Mikołaja z Radomia*, RTK 7 (1987), s. 154–155.

<sup>8</sup> Cyt. za H. FEICHT (red.), *Muzyka staropolska*, Kraków 1966, s. 378.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 377.

Ówczesna europejska wielogłosowa muzyka liturgiczna niekiedy propagowała najbardziej aktualne idee Kościoła powszechnego. Świadczy o tym sławny motet Dufay'a *Nuper rosarum flores*, napisany (jak wiadomo) na poświęcenie katedry florenckiej *Santa Maria del Fiore* w Uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny 1436 r. przez papieża Eugeniusza IV; realia te precyzuje łaciński, kunsztowny tekst motetu. Ponadto w drugiej zwrotce tekstu znajdujemy sformułowania odnoszące się do papieża: *vicarius // Jesu Christi et Petri // Successor Eugenius*. Papież został tu nazwany „zastępcą (*vicarius*) [przedstawicielem] Jezusa Chrystusa i następcą (*Successor*) Piotra” Okazuje się, że te określenia (obecnie oczywiste) wymagały wówczas ciągłego ponawiania, propagowania, zwłaszcza z okazji większych uroczystości (tą problematyką dotychczas nie zajmowano się). W XV w. dominowała bowiem teoria o autonomii i wyższości soboru nad papieżem, w konsekwencji zaś dochodziło do ustawicznych konfliktów o priorytet w sprawowaniu władzy<sup>10</sup>. Problem ten przybierał niekiedy skrajne rozwiązania. W przypadku Eugeniusza IV sobór w Bazylei początkowo zawiesił go w czynnościach (24 stycznia 1438 r.), następnie zaś złożył z urzędu (25 czerwca 1439 r.). Ojcowie soboru wybrali wówczas (20 listopada 1439 r.) tzw. antypapieża Feliksa V i istniały nawet trzy sobory: Bazylea – Ferrara – Florencja. Ostatecznie Eugeniusz IV wyszedł zwycięsko z tej „konfrontacji” Był z pewnością protektorem Dufay'a, skoro kompozytor napisał utwór na jego intronizację (został wybrany na soborze w Bazylei 3 marca 1431 r.) — kunsztowny, izorytmiczny motet *Ecclesiae militantis* (1431), zaś w kilka lat później znalazł się w kapeli papieskiej we Florencji i skomponował *Nuper rosarum flores*. Również w kilka lat później na soborze właśnie we Florencji (1439) nastąpiło ważne wydarzenie — krótkotrwałe zjednoczenie chrześcijan Wschodu i Zachodu. Fragment tekstu dokumentu soborowego brzmi zaś identycznie ze sformułowaniami zawartymi w tekście motetu: „Tron papieski i papież mają pierwszeństwo na całej ziemi. Jako następca Piotra i przedstawiciel Chrystusa [*successor Petri et vicarius Christi*] papież jest Głową Kościoła Powszechnego, Ojcem i Mistrzem wszystkich wiernych”<sup>11</sup>. Można więc powiedzieć, że tym razem Dufay w tym motecie stał się protektorem papieża, dodajmy — znakomitym. Postępując się amplifikacją na słowie *Petri* oraz wprowadzając wraz ze słowem *successor* 2-gł. imitację ścisłą w perfekcyjnym interwale unisonu, symbolizuje w ten sposób tę ważną i oczywistą sukcesję: „pierwszeństwo papieża na całej ziemi”; ponadto imię papieża chór wyraziście deklamuje w fakturze *contrapunctus simplex*.

W duchowości polskiej w II poł. XVI w. pod wpływem reformacji pojawiają się nowe tendencje. Równocześnie zasygnalizowane dawniejsze ulegają pewnym przekształceniom, np. tworzone w tym czasie pieśni kościelne adwentowe — o te-

<sup>10</sup> Te i dalsze informacje na podstawie J. CHÉLINI, *Dzieje religijności w Europie Zachodniej w średniowieczu*, t. I i M. Wyrzykowski, Warszawa 1996, s. 370nn.

<sup>11</sup> *Tamże*, s. 369.

matyce maryjnej, reprezentujące kategorię *polonitas*, z reguły nie akcentują już kontekstu inkarnacji Boga; zacytujmy fragment tekstu wielogłosowego opracowania pieśni adwentowej z repertuaru kancjonałów staniąteckich: „O Matko ukochana // Dziewico wybrana // krolewno niebieska // Mary[j]a módl się dziś za nami” (zapis według St F. k. 20). Dla kategorii zaś *christianitas* reprezentatywna staje się wyrafinowana wokalna polifonia liturgiczna i religijna, która w najwybitniejszych dokonaniach osiąga wyjątkowo głęboki wymiar muzyczno-symbolicznego odczytania duchowości tekstu, by wymienić jedynie mistrzowski, chrystocentryczny motet Wacława z Szamotuł *Ego sum pastor bonus* (można by przeprowadzić analizę tego utworu uwzględniając aspekt duchowości). Równocześnie jest to przykład paneuropejskiego stylu humanizmu muzycznego. Kompozytor składa także (na jednym z druków, z 1553 r.) sygnaturę, precyzującą jego pochodzenie narodowe (co wówczas staje się, jak wiadomo, zwyczajem): *Venceslaus Samotulinus, Polonus, Serenissimi Regis Poloniae Sigismundi musicus*<sup>12</sup>. Kategorię „polskości” całkowicie świadomie reprezentuje przede wszystkim *opus* Gomółkowe, najczęściej zresztą przywoływane — „Dawidowe psalmodye”, „łacniuchno uczynione”, „nie dla Włochów, dla Polaków, dla naszych prostych domaków”. Dookreślają zaś także cytaty polskich pieśni kościelnych (lub funkcjonujących w Polsce), np. w *Missa paschalis* Leopoldy; tradycja ta będzie kontynuowana w XVII (m.in. Mielczewski) i XVIII w. (m.in. Gorczycki). Można przypuszczać, że chyba wówczas obie kategorie zaczyna charakteryzować odrębność — głównie stylistyczna i dotycząca poziomu artystycznego, co w dalszej perspektywie czasowej będzie ulegać pogłębieniu. Mogą świadczyć o tym m.in. elementy ludowe i artystyczne<sup>13</sup> występujące w wielogłosowym repertuarze staniąteckim (XVI–XVIII w.). Elementy ludowe obejmują głównie tekst: (1) pisany językiem gwarowym, (2) z zawołaniami i refrenami, (3) będący parafrazą lub wariantem tekstu ludowego; lecz także melodię: (4) związek z obrzędami ludowymi lub o proveniencji ludowej, (5) jako kontrafaktura lub wariant melodii ludowej, (6) wykorzystując schematy rytmiczne tańców polskich i strukturę formalną charakterystyczną dla tańców. Elementy artystyczne obejmują: (1) teksty osiągające wysoki poziom literacki (pisane lub tłumaczone nierzadko przez wybitnych poetów), (2) poprawną fakturę m.in. tzw. kancjonałową, (3) środki techniki polifonicznej, np. kanon, (4) ariozny charakter melodii głównej pieśni, (5) techniki retrospektywne (z perspektywy XVII i XVIII w.), np. tzw. pary josquinowskie, technikę wymiany głosów. Uwzględniając aspekt omawianych kategorii, elementy ludowe częściej charakteryzuje kategoria *polonitas*, artystyczne zaś — *christianitas*. Są oczywiście wyjątki; należą do nich m.in. pieśni solowe z *b.c.* z tekstem w języku polskim (7 pieśni ogółem, w tym w języku polskim — 4; gatunek wyjątkowy w polskiej religijnej kulturze muzycznej

<sup>12</sup> Cyt. za WACŁAW Z SZAMOTUŁ, *Pieśni*, Z.M. Szweykowski (opr.), Kraków 1956, s. 8.

<sup>13</sup> S. DĄBEK, *Elementy ludowe i artystyczne w wielogłosowym repertuarze polskich pieśni religijnych okresu renesansu i baroku*, „De Arte Colloquia” (1993), nr 1, s. 118–124.

okresu baroku)<sup>14</sup>. W tym przypadku kategoria *polonitas* (język polski tekstu) wiąże się z wysokim poziomem artystycznym: rozwiniętą melodyką oraz systemem oznaczeń *b.c.*, aspektem retorycznym i duchowym.

Generalnie jednak w XVII i XVIII w. gatunek wielogłosowej muzyki liturgicznej i religijnej charakteryzuje przede wszystkim kategoria stylu (z funkcją, jako jego dominantą), co jest widoczne w wykształconych wówczas pierwszych systemach stylistycznych, m.in. Schacchiego (1649) i Kirchera (1650); można porównać założenia i typologię wyróżnionego w obu ujęciach *stylus ecclesiasticus*. Uwzględniając aspekt niniejszych refleksji, z pewnością dominuje kategoria *christianitas*. Można by również popatrzeć z perspektywy ówczesnego rozumienia *stylus ecclesiasticus* na muzykę kościelną Pękiela, Mielczewskiego i Gorczyckiego.

W XIX w. w duchowości europejskiej i być może także polskiej główna tendencja wiązała się z preferowaniem pobożności indywidualnej, osobistej; znane są np. codzienne praktyki religijne Brucknera<sup>15</sup>. Miało to ogromne konsekwencje dla muzyki kościelnej. Bowiem kategorię *christianitas* kompozytorzy odczytywali dwojako. Zaczęli łączyć, z jednej strony, z możliwością wypowiedzi najbardziej indywidualnej, preferując aspekt twórcy, z drugiej, bliskiej każdemu wiernemu, dla niego — osobistej. Zapewne dlatego Schubert w niektórych mszach odczytał duchowość wybranych wersów tekstu niemal ekstatycznie (a więc skrajnie indywidualnie, „awspólnotowo”), np. *Sanctus z Mszy Es-dur*, zaś we wszystkich mszach łacińskich pomijał cytowany kluczowy wers *Credo: Et in unam sanctam*, ponieważ eksponował aspekt Kościoła hierarchicznego, instytucjonalnego, nie zaś „indywidualnego”; można również przywołać poglądy Liszta na muzykę kościelną, skrajnie indywidualne, który postulował połączenie elementów dramatycznych z religijnymi — teatru i świątyni. Paralelnie wykształcił się muzyczny gatunek mszy, wyrastający z pobożności ludowej, z tekstem w języku narodowym, muzycznie — z estetyką pieśni (łącząc niekiedy sentymentalizm i trywialność), np. msza niemiecka (*Deutsche Messe* Schuberta), msza polska (Elsner, Kurpiński, Moniuszko), reprezentując kategorię *polonitas*. Warto podkreślić, że kompozytorzy mieli wówczas świadomość całkowitej odrębności stylistycznej obu gatunków i kategorii; słuchając bowiem XIX-wiecznej mszy łacińskiej (np. Moniuszki) zwykle dominuje kategoria *christianitas*, choćby kompozytor eksponował w swojej twórczości elementy narodowe.

Poczynając od XIX w. kompozytor stał się „artystą wyzwolonym” tzn., jak to komentuje Gadamer, nie reprezentuje wspólnoty wierzących, lecz tworzy własną wspólnotę. Natomiast współczesna wielogłosowa muzyka religijna, często z założenia, nie ma żadnego związku ani z liturgią, ani doktryną katolicką. W konsekwencji

---

<sup>14</sup> S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI–XVIII w.)*, Lublin 1997, *Aneks II*.

<sup>15</sup> Zob. szerzej E. HORN, *Eros und Marienlob. Gedanken zu Anton Bruckners Marienmotetten*, *MusSacr* 116 (1996), nr 3, s. 82–96.

obie kategorie są pozbawione fundamentalnego kontekstu genetycznego — liturgicznego i wspólnotowego (antropologicznego).

Te z konieczności krótkie refleksje (świadomie pominąłem kilka ważnych skądinąd kwestii, zwłaszcza problem upadku muzyki kościelnej i jej odnowy) chyba przekonują, że trzeba mieć świadomość, czym charakteryzowały się i jakim podlegały przemianom obie kategorie w dziejach polskiej wielogłosowej muzyki religijnej; jak niezmiernie istotny jest ich fundamentalny kontekst genetyczny — liturgiczny i wspólnotowy, zarówno dla muzyki, jak i interpretacji badawczych.