

KS. GRZEGORZ POŹNIAK  
Opole, UO

## POPULARNA MUZYKA CHRZEŚCIJAŃSKA W POLSCE Próba zdefiniowania

W toczących się dyskusjach nad zjawiskami zachodzącymi we współczesnej kulturze muzycznej Kościoła w Polsce często dominuje atmosfera niepokoju, a czasami nawet przerażenia<sup>1</sup>. Niejednokrotnie zwraca się np. uwagę na banalizację i wypaczenia muzyki liturgicznej, która zwykle przecież w historii Kościoła otaczana była szczególnym szacunkiem. Wskazuje się na nadużycia; przekonuje wręcz, że muzyka liturgiczna osiągnęła już swoje dno, a współczesny chrześcijanin, zaśluchany w muzykę z odbiorników radiowych bądź telewizyjnych lub odtwarzaną z najnowocześniejszych nośników magnetycznych czy cyfrowych, zatracił intuicyjne odróżnianie tego, co „liturgiczne” (nadające się na liturgię), od tego, co jedynie religijne. W tym kontekście pojawia się popularna muzyka chrześcijańska — piosenka — wykonywana amatorsko (na ogół) z gitarą lub coraz modniejszym *keyboardem* bądź też profesjonalnie (oczywiście z różnym zakresem profesjonalizacji) w zespołowej prezentacji jako muzycznie zaaranżowany utwór wokально-instrumentalny, w stylistycznej paraleli do wszystkich nurtów muzyki świeckiej.

Na początku lat 90-tych zeszłego stulecia ks. A. Pietrzyk MSF pisał, że

fenomen określany umownie terminem „muzyka młodzieżowa” bodajże nie doczekał się jeszcze gruntownego i w miarę wszechstronnego opracowania. Na ogół zwykło się dopatrywać genezy muzyki młodzieżowej w stymulowanej w latach 50-tych naszego stulecia uwarunkowaniami rodzinnymi, biologicznymi i ekonomicznymi emancypacji młodzieży jako odrębnej grupy społecznej. Ta podsycana przez środki społecznego przekazywania informacji emancypacja grup młodzieżowych dążyła przez kontestację dotychczasowych norm kulturowych do wytworzenia nowych form zachowań zwanych ogólnie subkulturą młodzieżową. W ramach tej subkultury młodzieżowej szczególnie przydatnym środkiem demonstrowania swojej niezależności i kontestacji dotychczasowego porządku stała się muzyka<sup>2</sup>.

To muzyczne *novum*, o którym mówi autor, aktualizuje się na polu religii i kultu. Najłatwiej jest mu oczywiście „wdzierać się” w liturgię, podczas której — w niedzielę i święta — spełnia się obowiązek czczenia dnia Pańskiego, z drugiej zaś chce się uczestniczyć w jakiejś sprawnej, atrakcyjnej i możliwie najbardziej „uwspółcześnionej” celebracji. Oczywiście stwierdzenia te nie obejmują ogółu

<sup>1</sup> Por. W. JAKUBOWSKI, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006, s. 7.

<sup>2</sup> A. PIETRZYK, *Młodzieżowe zespoły instrumentalne i wokально-instrumentalne animatorem życia liturgiczno-muzycznego w Polsce*, „Muzyka w liturgii” (edycja polska) 5 (1990), nr 2 (11), s. 9.

wiernych, są jednak w dużej mierze trafnym opisem statystycznego uczestnika niedzielnej liturgii.

Aby móc popularną muzykę chrześcijańską przybliżyć, należy rozpocząć od możliwie klarownego wyróżnienia jej z całej gamy zjawisk muzyczno-religijnych. Chrześcijaństwo od początków swojej instytucjonalnej działalności utożsamiało muzykę kultową przede wszystkim z tekstami i obrzędami liturgicznymi. Ale już od średniowiecza rozpoczęło się rozszerzanie nazewnictwa. Słusznie zauważa ks. I. Pawlak, że

dokumenty Kościoła, zarówno przedsoborowe, jak i posoborowe, zdecydowanie rozgraniczają muzykę zdatną do użytku liturgicznego od tej, która choć posiada charakter religijny, do liturgii się nie nadaje. Termin „muzyka religijna” posiada bardzo szeroki zakres. Ścisłe rzecz ujmując należy do niej tak muzyka przeznaczona do liturgii, jak i muzyka z założenia nieliturgiczna. W popularnym, szerszym znaczeniu, za muzykę religijną uważamy tę, która nie powinna być stosowana w czynnościach liturgicznych<sup>3</sup>

O ile jednak łatwo poradzić sobie z uzasadnieniem wykonywania muzyki podczas liturgii, podać reguły jej liturgicznego *esse* oraz wyznaczyć normy doboru śpiewów, o tyle trudniej „uporać się z problematyką wyznaczników stylistycznych muzyki”<sup>4</sup>, którą można by określić mianem liturgicznej. Ks. Waloszek podaje swoje kryterium weryfikujące styl kościelny. Jest nim pięć zasad, jakim winna się „podporządkować” prawdziwa muzyka, która pretenduje do miana liturgicznej:

- 1) zasada funkcjonalności — muzyka liturgiczna nie istnieje sama dla siebie, nie przedstawia jakiegś autonomicznej wartości, ale jest sztuką zaangażowaną, sztuką na usługach liturgii i o tyle spełnić może swoje postannictwo, o ile respektować będzie swą ścisłą zależność, pochodność w stosunku do wydarzenia liturgicznego. „Liturgia jest prawem muzyki kościelnej” — mówi O. Söhngen;
- 2) zasada „trzeźwości” — przestrzeganie zasady, według której „liturgia jest prawem muzyki kościelnej”, oznacza najpierw — zdaniem J. Ratzingera — dopuszczenie do udziału w kulcie chrześcijańskim jedynie muzyki „u-logicznionej”, tzn. trzeźwej, rozsądnej, respektującej fakt, iż służba Boża chrześcijan, zgodnie z oczekiwaniami św. Pawła (Rz 12,1), winna być służbą rozumną (*logike* = określona przez ducha, ukształtowana przez logos, słowo). Niewątpliwie chodzi w tym pojęciu o przeciwstawienie się „dionizyjskiemu” typowi muzyki, która prowadzi do wyłączenia ducha, utraty świadomości i „świętego” obłąkania w szale rytmów i instrumentów;
- 3) zasada komunikatywności — Kościół zgromadzony na liturgii nie jest jakimś przypadkowym zbiorem indywidualnie modlących się jednostek, ale powiązaniem głębokimi nićmi jedności organizmem, wspólnotą Jednego Stołu. Ze

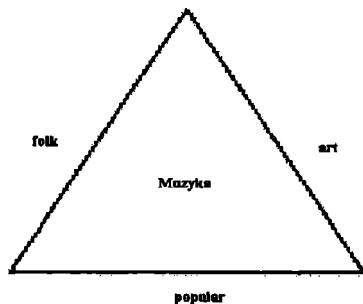
<sup>3</sup> I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2002<sup>2</sup>, s. 54.

<sup>4</sup> J. WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce* (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, s. 253; zob. też C. PAJĄK, *W trosce o nauczanie śpiewu w kościele*, w: J. ZIMNY (red.), *Muzyka i śpiew liturgiczny*, Sandomierz 2002, s. 85–86.

społeczną naturą wydarzenia liturgicznego łączy się bezpośrednio — bodaj najczęściej podnoszone dzisiaj przez teologię muzyki — wymaganie komunikatywności, intersubiektywności języka muzyki liturgicznej. Dzieło muzyczne przeznaczone do użytku liturgicznego charakteryzować się winno swoistym przyporządkowaniem, przynależnością do wspólnoty kościelnej, inaczej mówiąc: musi ono posługiwać się mową wspólnoty, językiem zrozumiałym przez wspólnotę;

- 4) zasada obiektywizmu — w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, jaki rodzaj muzyki predysponowany jest do wyrażenia wspólnotowego, intersubiektywnego charakteru wydarzenia liturgicznego, coraz częściej słyzy się więc opinie, że nieadekwatny jest w tym względzie każdy styl muzyczny przeładowany semantycznie i ciężący w kierunku tzw. subiektywizmu wyrazowego. Za taki dość powszechnie uznaje się styl muzyki romantycznej, przede wszystkim zaś późnoromantycznej. Różne próby charakterystyki języka muzycznego romantyków obfitują w takie epitety, jak: subiektywny, indywidualny, intymny, osobisty itp.;
- 5) zasada otwartości na słowo — chrześcijańska muzyka kultyczna winna odznaczać się zasadniczo „wokalnym”, „słownym” charakterem, tzn. winna ona być najpierw jakby dźwiękowym „komentarzem” do liturgicznych tekstów, *de facto* najczęściej tekstów Pisma Świętego<sup>5</sup>.

Po rozróżnieniu muzyki liturgicznej od pozaliturgicznej koniecznym wydaje się być zrobienie kolejnego kroku, którym będzie próba zestawienia muzyki popularnej z ludową i muzyką powszechnie nazywaną „klasyczną” bądź „poważną”. Ph. Tagg, badacz muzyki popularnej, w swojej klasyfikacji muzyki konsekwentnie dzieli ją na *sui generis* rodzaje (zachowano oryginalne słowa angielskie): (ludową) folk-, (będącą sztuką wysoką) art- i (popularną) popular. Ilustracją jest tu tzw. trójkąt aksjomatyczny, w którym cała wielokierunkowa mnogość współczesnej muzyki pozwala się umiejscowić<sup>6</sup>.



<sup>5</sup> Por. WALOSZEK, *dz. cyt.*, s. 254–276; zob. też S. KOSZ, *Zastosowanie sakralnych dzieł literatury muzycznej w liturgii*, w: A. REGINEK, W. HUDEK (red.), „*Śpiewajmy i grajmy Panu*” (por. Ps 27,6). *I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej 21–22 X 2005 r.* (Studia i Materiały WT UŚ 36), Katowice 2007, s. 92–101.

<sup>6</sup> PH. TAGG, *Kojak — 50 Seconds of Television Music*, Gothenburg 1979, s. 20n.

Oczywiście, że powyższej klasyfikacji można zarzucić szereg niedomagań i brak precyzji. Z całą pewnością rację ma Z. Lissa, iż „na skutek narastania nowych przejawów stylistycznych każda dokonana klasyfikacja w chwili swego powstania jest już niepełna, nieaktualna”<sup>7</sup>. Jednakże z całą pewnością można również doszereg „poręczność” takiego zestawienia. Odnośnie muzyki popularnej Ph. Tagg twierdzi, że egzystować ona może w społeczeństwach kapitalistycznych bądź socjalistycznych, ale nigdy w społeczeństwach przedindustrialnych<sup>8</sup>. W poniższej tabeli, autorstwa właśnie Ph. Tagga<sup>9</sup>, zestawimy faktory egzemplifikujące zasadnicze różnice pomiędzy muzyką rozumianą jako sztuka wysoka, muzyką ludową i muzyką popularną.

Cechy		<i>Folk music</i>	<i>Art music</i>	<i>Popular music</i>
Tworzona i przekazywana głównie	przez zawodowców przez amatorów	x	x	x
Masowa dystrybucja	zwyczajna niezwyczajna	x	x	x
Główny sposób przechowywania i przekazywania	ustny przekaz muzyczna notacja nagrywanie dźwięków	x	x	x
Społeczności, w których kategorie muzyki przeważnie występują	nomadyczne i agrarne agrarne i przemysłowe przemysłowe	x	x	x
Główny, XX-wieczny sposób finansowania tworzenia i dystrybucji muzyki	niezależność od ekonomii monetarnej publiczne fundowanie „wolne” przedsięwzięcie	x	x	x
Teoria i estetyka	nietyпова typowa	x	x	x
Kompozytor – Autor	anonimowy nie-anonimowy	x	x	x

Dokładniejszy przegląd literatury przedmiotu doprowadza jednakże do wniosku o jedynie aproksymatywnym charakterze powyższej tabeli porównawczej. Pos-

<sup>7</sup> Z. LISSA, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, s. 20.

<sup>8</sup> Por. TAGG, dz. cyt., s. 22: *Popular music cannot appear before the economic forces in society are such as to make possible its existence*. Tegoż autora zob. też: *Analysing popular music: Theory, Method, and Practice*, w: R. MIDDLETON (red.), *Reading pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford 2003, s. 71–103; R. FLENDER, H. RAUHE, *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989; C. LARKIN (red.), *The Encyclopedia of Popular Music*, t. I–X, Oxford 2006<sup>4</sup>; S. REID (red.), *Erfindungen und Entdeckungen. Tessloffs Bildlexikon in Farbe*, Hamburg 1987, s. 54–55; W. SANDER (red.), *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz 1977.

<sup>9</sup> TAGG, *Analysing popular music*, s. 76.

tulowana precyzja terminologiczna była wielokrotnie w literaturze kwestionowana. Stała się nawet swoistym *misterium*, jak to określa W. Rumpf<sup>10</sup>

Przyjrzyjmy się zatem teraz uważniej pojęciu „muzyka popularna”. Z pomocą przychodzi tu jedna z nowszych pozycji na polskim rynku wydawniczym — *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*. Wydaje się, że autorzy tej publikacji, R. Gloger i W. Skrzydlewski, holistycznie, a jednocześnie w sposób zwarty i precyzyjny określają pojęcie

muzyka popularna: jest ona dziedziną sztuki tworzonej wspólnie dla zadowolenia gustów szerokiej publiczności, której tworzywem artystycznym są dźwięki zorganizowane kompozycyjnie, melodycznie i wykonawczo, przedstawiane instrumentalnie lub z częstym udziałem głosu ludzkiego. Składają się na nią tak różne style muzyczne jak: *blues, jazz, gospel, folk, rock, pop, soul, country, world music* i *reggae*, nie zapominając o dzisiejszej muzyce tanecznej. Ponadto, muzyka popularna — towarzysząc człowiekowi w całym jego życiu — jest ważną dziedziną funkcjonowania społecznego, obejmuje wiele aspektów i uwarunkowań, poszerza wrażliwość człowieka, nadaje często pozytywne wibracje, wzbudza aktywność kulturową ludzi. Nasze spojrzenie na muzykę popularną jest nieco węższe od obecnego w polskiej muzykologii pojęcia muzyki rozrywkowej. Ta druga bowiem charakteryzuje się większą zawartością stylów (m.in. operetka, rewia, wodewil, muzyka filmowa, tapeta muzyczna, czyli muzak) oraz obejmuje większy, a nie ograniczony tylko do współczesności, zakres czasowy<sup>11</sup>.

Gloger i Skrzydlewski trafnie zauważają także, iż atrybutem muzyki popularnej jest fakt dostarczania przez nią rozrywki oraz nieustanne rewitalizowanie się przez poszukiwanie nowości i wzbudzanie zainteresowania:

dla muzyki popularnej najważniejszy jest odbiorca. Bez niego nawet najbardziej oryginalny twórca pozostanie niezauważony, nie mówiąc już o funkcjonowaniu komercyjnym artysty, nawet w najskromniejszej postaci. Idealem jest odbiorca aktywny, ciekawy świata muzyki, szukający informacji o wykonawcach, nurtach, stylach, zjawiskach, otwarty na nowości<sup>12</sup>.

Połączenie tak rozumianej muzyki popularnej z treściami religijnymi, wyznaniowymi, biblijnymi, teologiczno-moralnymi, które są świadectwem wiary chrześcijańskiej uprawomocnia — wydaje się — do używania pojęcia „popularna muzyka chrześcijańska”. W najnowszych publikacjach z zakresu omawianej problematyki, szczególnie zaś we względnie bogatych publikacjach z łamów czasopism muzycznych (również religijnych, jak np. *Ruah*), pojawiało się już określenie „muzyka chrześcijańska” w ogólności oraz bardziej szczegółowe z punktu widzenia stylistyk muzycznych określenia typu „chrześcijański *rock*” czy „*metal*”. Zanim jednak

<sup>10</sup> Por. W. RUMPF, *Stairway to Heaven. Kleine Geschichte der Popmusik von Rock'n'Roll bis Techno*, München 1996, s. 9. Podobną opinię eksplikuje I. Kögler, kiedy pisze: *Eine genaue Unterscheidung der Begriffe Pop und Rock ist bislang weder in der anglo-amerikanischen Literatur noch im deutschsprachigen Raum gelungen*; zob. I. KÖGLER, *Jugend und Rockmusik. Momente einer Musikkultur*, KB (1987), nr 4, s. 264.

<sup>11</sup> R. GLOGER, W. SKRZYDLEWSKI, *Wstęp*, w: R. GLOGER, W. SKRZYDLEWSKI (red.), *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*, Poznań 2002, s. 5.

<sup>12</sup> *Tamże*.

odniesiemy się do tego pojęcia, należy zauważyć i podkreślić, iż wielu artystów reprezentatywnych dla tychże kierunków odżegnuje się od tego rodzaju „eksperymentów” w definiowaniu stylów, uważając je za błędne. T. Budzyński twierdzi np., że

nie ma muzyki chrześcijańskiej, nie ma rocka chrześcijańskiego. Jest po prostu muzyka rockowa. (...) Dla mnie to jest kompletna bzdura. To jest sprawa człowieka, który o tym śpiewa<sup>13</sup>.

Twierdzi się zatem, że chrześcijańskim jest przesłanie, natomiast o muzyce (o stylu muzycznym) można powiedzieć jedynie tyle, że tworzona jest ona przez ludzi będących chrześcijanami bądź nie utożsamiających się z tą religią. Wydaje się jednak, że ten rodzaj argumentacji w żaden sposób nie odnosi się jednak do treści tekstowych zawartych np. w tzw. chrześcijańskim *rocku*, a to właśnie w zdecydowanej mierze treść tekstowego przesłania jest racją dookreślającą ten czy inny styl muzyczny.

Dwuczłonowy termin „muzyka chrześcijańska” (bez przydawki „popularna”), wprowadziłyby kolejną nieścisłość terminologiczną. Muzyką chrześcijańską jest bez wątpienia również religijna twórczość J.S. Bacha czy W.A. Mozarta, a oczywistością jest, że utwory choćby tych kompozytorów nie wchodzą w interesujący nas zakres badawczy. Konieczne jest zatem jeszcze jedno doprecyzowanie terminu. Używanie pojęcia „popularna muzyka chrześcijańska” uporządkuje od strony terminologicznej wszelkiego rodzaju badania tej muzyki, normalizując je metodologicznie. Określenie „popularna muzyka chrześcijańska” nie jest oczywiście jakimś odkrywczym *novum*. Egzystuje ono bowiem w dotychczasowej naukowej i popularnonaukowej literaturze. J. Żmizdiński pisze np., że

muzyka liturgiczna jest ściśle związana z obrzędem. Natomiast współczesna popularna muzyka chrześcijańska jest w dużym stopniu związana z estradą, z publicznymi prezentacjami, które mogą nawet mieć charakter nabożeństwa, nie będą natomiast nigdy obrzędem — oficjalnym kultem Kościoła. Nie dokonuje się przecież wtedy uobecnienie Ofiary. Jeżeli już w jakimś ograniczonym zakresie, w jakiejś wyjątkowej, odświętnej sytuacji, np. przyjazd papieża, dochodzi do tego rodzaju muzycznych prezentacji na liturgii, to jednak zdecydowania trzeba podkreślić, że takie celebracje mogą doskonale bez nich się obchodzić, a warunkiem, jaki należy postawić, jest wymóg służby, a nie instrumentalizowanie obrzędów i koncentrowanie na sobie uwagi uczestników liturgii<sup>14</sup>.

Tu tkwi, nawiasem mówiąc, jedna z kilku przyczyn negowania popularnej muzyki chrześcijańskiej przez wiele autorytetów. Powodem tym jest instrumentalizowanie liturgii. Z kolei ks. A. Zając również posiłkuje się wskazanym terminem. Stwierdza on jednoznacznie, iż

jeżeli ten szeroki nurt religijnej muzyki popularnej, tworzonej według reguł właściwych kulturze masowej, funkcjonuje poza liturgią, można — przy zachowaniu pewnych wa-

<sup>13</sup> *Radykalni*, [z budzym, Dzikim, Maleo i Stopą rozmawia M. Jakimowicz], Katowice 1997, s. 36.

<sup>14</sup> J. ŻMIZDIŃSKI, *Pełnym głosem. O śpiewie liturgicznym uwagi z głębi kościoła*, „Ruah” (2003), nr 22, s. 58–60.

runków — z tym się pogodzić. Problem zaczyna się wówczas, gdy owe muzyczne „produkty” kultury masowej próbują przedostać się na teren liturgii<sup>15</sup>.

Podsumowując stwierdzić należy, że — generalnie rzecz ujmując — to nic innego jak fakt przystępności muzyki o afro-amerykańskich korzeniach i zdecydowanie religijnym przekazie tekstowym, jak również jej powszechność i *sui generis* „łatwość w użyciu” oraz bycie zrozumiałą dla „wychowanka” współczesnych środków masowego przekazu, upoważnia do nadania jej przymiotnika „popularna”. Określenie to wydaje się korelować z potocznym myśleniem o kulturze, według którego kultura popularna jest przystępna dla wszystkich, zaś elitarna, jako bardziej „wymagająca”, zakłada wykwalifikowany arbitraż oceniający<sup>16</sup>. W. Jakubowski słusznie jednakże podkreśla, że „popularność — pojmowana jako «powszechność» — nie powinna być cechą dyskredytującą jakość, a tak właśnie często jest postrzegana”<sup>17</sup>. Ponadto rozumienie przymiotnika „popularna” w zaproponowanym *definiendum* nie wskazuje na tzw. muzyczny pop, ma natomiast być jedynie klarowną antytezą dla przymiotników określających wytwory kultury jako elitarne, wyższe, wymagające obycia się z tymi dobrami oraz kwalifikacji w ich ocenianiu. Z całą pewnością jednakże należy w tym miejscu także podkreślić, że elitaryzm „nie stanowi żadnej gwarancji poziomu”<sup>18</sup>, a właśnie jakość twórczości jest jego gwarancją<sup>19</sup>. Tak rozumianej jakości nie można odmówić szeregu kreacjom współczesnej popularnej muzyki chrześcijańskiej i dlatego też koniecznym wydaje się być muzykologiczne, programowe badanie tej twórczości. Wypracowanie zaś terminu określającego tę twórczość muzyczną wydaje się być pierwszym, koniecznym krokiem na drodze wszelkich naukowych eksploracji.

## Neue geistliche Lieder in Polen. Eine Definitionsprobe

### Zusammenfassung

Die neusten Ereignisse im Bereich der religiösen Musik und der Versuch ihrer Bewertung in den immer noch wenig erscheinenden Publikationen stoßen in der polnischen Literatur der Musikwissenschaft auf eine terminologische Lücke. Dieser Artikel ist demnach ein Versuch, eine noch fehlende Definition auszuarbeiten, die die gegenwärtigen populären Musikereignisse, die eine religiöse Thematik aufweisen, umfassen wird.

<sup>15</sup> A. ZAJĄC, *Inkulturacja w obszarze muzyki liturgicznej wobec wyzwań współczesnej muzycznej pop-kultury*, w: R. TYRAŁA, (red.), *Musicam Sacram Promovere*, Kraków 2004, s. 72.

<sup>16</sup> Por. A. KŁOSKOWSKA, *Kultura*, w: TAŻ (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1991, s. 44.

<sup>17</sup> JAKUBOWSKI, *dz. cyt.*, s. 22.

<sup>18</sup> J. SZACKI, *Czterdzieści parę lat później*, w: C. MIŁOSZ (red.), *Kultura masowa*, Kraków 2002, s. 9.

<sup>19</sup> G. DESSAUER, *Was fehlt, ist die Begeisterung*, „Musik und Liturgie” 129 (2004), nr 4, s. 10.

Das Christentum hat am Anfang seiner institutionellen Tätigkeit die religiöse Musik mit dem Kult, also mit den Texten und der liturgischen Zeremonie gleichgestellt. Doch mit der Zeit, als immer mehr musikalische Werke entstanden, die nicht so vieles mit der Liturgie gemeinsames hatten, hat man eine Trennung der liturgischen von der außerliturgischen Musik durchgeführt. In diesem Artikel wird ausschließlich auf die außerliturgische Musik Bezug genommen.

Ph. Tagg, ein Forscher der populären Musik, teilt in seiner Klassifikation die Musik konsequent auf *sui generis* Arten (originelle englische Wörter wurden erhalten): (Volksmusik) folk-, (Kunstmusik) art- und (populäre Musik) popular. Zur Verbildlichung dieser Aufteilung dient das axiomatische Dreieck, das die ganze gegenwärtige musikalische Vielfalt zeigt. Die Verknüpfung so verstandener populärer Musik mit religiösen, konfessionellen, biblischen und theologisch-moralischen Inhalten, die ein Zeugnis des christlichen Glaubens sind, verleiht uns, könnte man sagen, das Recht den Begriff populäre christliche Musik zu gebrauchen. Die deutsche Sprache bedient sich des Begriffes Neue Geistliche Lieder (NGL). Dieser Begriff wird auch in diesem Artikel verwendet. Im Verständnis des Autors dieses Artikels sind die NGL eine außerliturgische Musik. Die liturgischen Normen für die polnische musikwissenschaftliche Literatur hat in seinem Buch — *Teologia muzyki (Die Theologie der Musik)* — Joachim Waloszek ausgearbeitet.