

KS. PIOTR WIŚNIEWSKI
Warszawa, UKSW

MUZYKA INSTRUMENTALNA W LITURGII PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II¹

Sobór Watykański II (1962–1965) stał się przełomowym wydarzeniem w dziejach Kościoła powszechnego. Oddając w ręce hierarchów i wiernych cały szereg dokumentów prawnych i duszpasterskich, wytyczył szczegółowe zadania, które należy podjąć dla pożytku i dobra duchowego człowieka. Spośród wielu zagadnień priorytetem stała się reforma liturgii i związana z nią muzyki. Podkreślenie przez ojców soborowych nierozzerwalnego związku muzyki z liturgią oraz nadanie jej rangi integralnej części uroczystej liturgii należy zdaniem I. Pawłaka do „najdonioślejszych stwierdzeń” *Sacrosanctum concilium*²:

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 (nr 112).

Pomimo że muzyka w Kościele rzymskim od samego początku była związana z obrzędami, to jednak na pierwszym miejscu zawsze stawiano śpiew jako nieodzowny element proklamacji słowa. Natomiast muzyka instrumentalna cieszyła się zdecydowanie umiarkowanym poparciem, a wręcz niechętnie traktowana była przez władze kościelne³. Niestety, także posoborowe dokumenty liturgiczne zajmują się zasadniczo śpiewem, marginalizując lub zbyt lakonicznie wyjaśniając bogatą sferę muzyki czysto instrumentalnej, pomimo że i dla niej znajduje się miejsce. Być może m.in. z tego powodu podejmowane dzisiaj wszelkie inicjatywy wprzęgania muzyki

¹ Problematyce tej poświęcony był zjazd Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych w Pelplinie w 2010 r. Wygłoszone wówczas teksty opublikowane zostały w biuletynie Stowarzyszenia: G. POŹNIAK (red.), *Musica instrumentalis. Biuletyn nr 5 Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych*, Opole – Lublin 2010. Zagadnienie muzyki instrumentalnej w świetle prawodawstwa kościelnego przedstawił ks. I. Pawlak, ceniony i niekwestionowany autorytet w dziedzinie muzyki liturgicznej w Polsce; zob. I. PAWLAK, *Muzyka instrumentalna w świetle dokumentów Kościoła*, w: POŹNIAK (red.), *dz. cyt.*, s. 17–25; Podjęte przez nas studium w zasadniczych zrębach opiera się na publikacji ks. Pawłaka, niekiedy poszerzając niektóre zagadnienia (np. repertuar instrumentalny, muzyka organowa), bądź podejmując jeszcze inne problemy (np. udział orkiestry w liturgii).

² I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 38.

³ PAWLAK, *art. cyt.*, s. 17.

instrumentalnej do obrzędów często nie są zgodne z literą prawa liturgicznego, a niejednokrotnie je nadwyrężają. Wystarczy wskazać chociażby na repertuar instrumentalny tzw. młodzieżowych zespołów instrumentalnych (rytmy taneczne, melodie filmowe), nie mówiąc już o samym instrumentarium (gitara elektryczna, instrumenty perkusyjne, fortepian itp.), bezwzględnie obcym miejscu i czynnościom sakralnym. Wszystko to utwierdza jedynie w tym, iż właściwe odczytywanie zamysłu Kościoła odnośnie do muzyki instrumentalnej w liturgii sprawia cały czas wiele trudności i duszpasterzom, i samym muzykom kościelnym.

Podjmując studium dokumentów muzyczno-liturgicznych w zakresie muzyki instrumentalnej w liturgii, przedstawimy najpierw poglądy władz kościelnych w tej kwestii do czasu Soboru Watykańskiego II, następnie orzeczenia samego Soboru, wskazania dokumentów posoborowych i wypływające z nich konkretne postulaty.

1. Stosunek władz kościelnych w kwestii muzyki instrumentalnej do *Vaticanum II*

Niemal od samego początku powstania kultu religijnego, aż do czasów nam współczesnych, dyrektywy kościelne w kwestii muzyki liturgicznej dotyczyły najczęściej zakazu albo ograniczenia stosowania instrumentów muzycznych w świętych obrzędach. Argumenty w tej kwestii znajdujemy kolejno w pismach patrystycznych Ojców Kościoła, w orzeczeniach synodalnych i enuncjacjach papieskich. Ich przywołanie pozwala zobaczyć nastawienie Kościoła do udziału instrumentów muzycznych w liturgii.

1.1. Wypowiedzi Ojców Kościoła

Cały starożytny świat posługiwał się instrumentami muzycznymi znanymi nam obecnie często już tylko z nazwy, ponieważ nie zachowały się one do naszych czasów. Stary Testament dostarcza wielu świadectw w tej kwestii. Z Księgi Liczb (10,1-10) dowiadujemy się np., że Mojżesz otrzymał od Boga polecenie wykonania trąb, za pomocą których wzywano lud do modlitwy, postoju, czy dalszej wędrówki⁴. Ojcowie Kościoła wobec posługiwania się w liturgii instrumentami muzycznymi zajmują jednak dość krytyczne stanowisko. Stanowczo sprzeciwiali się oni stosowaniu w liturgii instrumentów kojarzonych głównie z kultem pogańskim, co mogłoby przyczynić się do desakralizacji świętych obrzędów⁵. Poza tym używanie instrumentów muzycznych było niemożliwe ze względu na mające wówczas miej-

⁴ Z. WIT, *Zaangażowanie świeckich w posługi muzyczne w liturgii*, w: W. HUDEK (red.), *Muzyka liturgiczna w Kościele katowickim 1925–2005*, Katowice 2005, s. 39–40.

⁵ PAWLAK, *art. cyt.*, s. 188.

sce prześladowania chrześcijan⁶. Klemens Aleksandryjski (150–ok. 212) potępiał np. tzw. harmonie chromatyczne, Bazyli (329–379) przestrzegał przed niebezpieczeństwem gry na flecie, a Ambroży (ok. 339–397) nie dopuszczał w liturgii piszczałek i fletu⁷. Warto w tej kwestii przywołać opinię Cz. Grajewskiego, który z naciskiem podkreśla, że to nie rodzaj instrumentu decyduje o jego przydatności lub nieprzydatności w liturgii, ponieważ sam w sobie jest on moralnie obojętny, tzn. nie jest ani dobry, ani zły. Dopiero grający na nim muzyk decyduje, do jakiego rodzaju muzyki i w jakim celu go wykorzysta⁸. Pamiętać trzeba także o tym, że Żydzi oprócz sprawowania kultu świętowali cały szereg obchodów osobistych, rodzinnych itd. Wszystkim tym uroczystościom towarzyszyła odpowiednia muzyka wykonywana na tych samych instrumentach, co podczas kultu (harfach, cytrach, fletach, lirach itp.), ponieważ innych nie było. Zatem to nie rodzaj instrumentu stanowił rzeczywistą przeszkodę w kulcie synagogałnym, tylko rodzaj wykonywanej na nim muzyki⁹. Istnieją także świadectwa kojarzące muzykę instrumentalną z rozpustą i brakiem zasad moralnych. Dowiadujemy się tego np. z komentarza o Izajaszu, datowanego na IV w. po Chr.¹⁰ Tłumaczy to duży dystans Kościoła w stosunku do muzyki instrumentalnej. Odnosząc się do stanowiska Grajewskiego należy jednak powiedzieć, że dzisiaj w świetle prawa kościelnego trzeba uwzględnić także instrumenty muzyczne. Wiele z nich, zwłaszcza właściwych sztuce teatralnej, zgodnie z wielowiekową tradycją zostało wykluczonych z obrzędów liturgicznych Kościoła, co oznacza, że nie tylko rodzaj muzyki jest istotny, ale także samo instrumentarium.

Były jednak instrumenty, których Ojcowie Kościoła nie wykluczali. Do takich zaliczali np. te, które towarzyszyły wykonywaniu psalmów: cytrę i psalterium, znanych w Starym Testamencie¹¹. O szerokim zastosowaniu sztuki muzycznej świadczy Psalterz. Wywodzące się z języka greckiego słowo „psalm” oznacza właśnie grę na instrumencie zwanym *psalterion*, a dopiero później pieśń¹². Uważano jednak dość powszechnie, że muzyka instrumentalna nic nie wyraża, ponieważ nie jest związana ze słowami¹³. Polecano w związku z tym śpiew psalmów, które miały bardziej rozwijać ducha pobożności¹⁴.

⁶ TENŻE, *Instrumenty muzyczne*, EK 7, k. 285.

⁷ TENŻE, *Muzyka liturgiczna*, s. 188.

⁸ CZ. GRAJEWSKI, *Między normatywnym a praktyką. Kilka uwag o stanie muzyki liturgicznej w Polsce 40 lat po Soborze Watykańskim II*, AK 153 (2008), z. 1–2 (599–600), s. 35.

⁹ *Tamże*, s. 35–36. Kwestię wykorzystywania instrumentów muzycznych odnotowanych na kartach Biblii szeroko przedstawia publikacja J. MONTAGAU, *Instrumenty muzyczne Biblii*, tł. G. Kubies, Kraków 2006; M. SZCZEPANKIEWICZ, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 14.

¹⁰ A. WILSON-DICKSON, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, tł. M. Wiśniewska, Warszawa 1992, s. 34.

¹¹ PAWŁAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 188.

¹² WIT, *art. cyt.*, s. 40.

¹³ PAWŁAK, *Muzyka instrumentalna*, s. 18.

¹⁴ *Tamże*.

W świetle wypowiedzi Ojców Kościoła widać zatem nieprzychylnie nastawienie w kwestii posługiwania się instrumentami muzycznymi w obrzędach, a jeżeli już, to bardzo ostrożne dopuszczanie tylko niektórych.

1.2. Orzeczenia synodów

Również zwoływane kolejne synody w sposób stanowczy sprzeciwiały się wykonywaniu muzyki instrumentalnej w liturgii. Powodem wydawanych interdyktów były przede wszystkim nadużycia w tej kwestii, spowodowane rozwojem muzyki instrumentalnej. Używano np. instrumentów muzycznych w ceremoniach kościelnych połączonych z obrzędami ludowymi, organizując m.in. różnego rodzaju widowiska i tańce na cmentarzach¹⁵. W tej sytuacji konieczne było wydawanie odpowiednich aktów prawnych zakazujących tego rodzaju praktyk. Jednym z pierwszych synodów, który zabrał głos w tej sprawie, był synod w Rouen (1235), zakazujący tańców pod karą ekskomuniki¹⁶. Podobne zakazy wydawano aż do Soboru Trydenckiego (1545–1563). Sam Sobór w tej sprawie wydał jednak tylko krótkie orzeczenie, by z kościołów usunąć te rodzaje muzyki, w których znajduje się „coś swawolnego lub nieczystego”¹⁷. Nie wydano jednak zakazu posługiwania się konkretnymi instrumentami. Wprowadzaniem soborowych uchwał zajęły się kolejne synody. I synod mediolański (1565) nakazał wyłączenie z liturgii wszystkich instrumentów z wyjątkiem organów. Synod w Cambrai (1565) przestrzegał uderzających w dzwonki, aby nie czynili tego w sposób nieobyczajowy. Synod w Malines (1607) zwracał uwagę, by instrumenty nie naśladowały swawolnych śpiewów. Z kolei synod praski (1860) wyraził wprawdzie zgodę na stosowanie instrumentów muzycznych, ale ma to odbywać się w sposób umiarkowany i niezbyt częsty¹⁸.

1.3. Dokumenty papieskie

O wyłączenie z liturgii muzyki instrumentalnej zabiegali także papieże: Aleksander VII (1655–1667), Innocenty XI (1676–1689) i Innocenty XII (1691–1700). Celem było wyeliminowanie muzyki świeckiej, którą w okresie baroku wykonywały kapele podczas liturgii¹⁹. Powszechną cechą muzyki kościelnej tego czasu był brak zrozumienia wymogów liturgii i brak wycucia właściwego stylu, czego przejawem było uprawianie repertuaru operowego i koncertowego, nie mającego żadnego związku z kultem (nokturny, marsze żałobne itp.). Organiści grali aranżacje arii i uwertur

¹⁵ Tamże, s. 19.

¹⁶ F. ROMITA, *Ius musicae liturgicae*, Taurini 1936, s. 34.

¹⁷ I. PAWLAK, *Gradały piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988, s. 48.

¹⁸ TENŻE, *Muzyka instrumentalna*, s. 18–19.

¹⁹ Tamże, s. 19.

operowych, suity, przeróbki symfonii i koncertów²⁰. Aby temu przeciwdziałać, papież Benedykt XIV wydał encyklikę *Annus qui* (1749), w której zezwolił na używanie wybranych instrumentów, ale zakazał grania na instrumentach właściwych dla sztuki teatralnej (*tympana, cornua, venatoria* itp.). Niestety, zakaz ten nie spotkał się z należytym zrozumieniem, czego przejawem było nadal wykonywanie muzyki nie mającej nic wspólnego z kultem religijnym²¹. Kościół, zamiast być domem modlitwy, zamienił się w salę teatralną, w której uprawiana była muzyka świecka. Znaczne zmiany w tej kwestii nastąpiły dopiero w XIX w. Do liturgii zaczęto pozwolić wprowadzać muzykę zgodną z nauczaniem Kościoła²². Był to zatem czas, w którym zmienił się stosunek hierarchii kościelnej do muzyki instrumentalnej. Na pierwszym miejscu należy wymienić tu Piusa X, który w wydanym motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudini* (1903) dopuścił do użytku liturgicznego poza organami także inne instrumenty, jednak za pozwoleniem rządcy diecezji (nr 15). Papież zdecydowanie wykluczył użycie fortepianu i tzw. instrumentów hałaśliwych (bęben, kocioł, talerze, dzwonki itp. — nr 19). Z kolei wyłączając udział orkiestry w Kościele zaznaczył, że „tylko w pojedynczym danym wypadku (...) można dopuścić instrumenty dęte i to w bardzo ograniczonej liczbie” (nr 20). Znacznie więcej swobody otrzymały orkiestry podczas procesji urządzanych poza kościołem (nr 21). Kolejny papież, Pius XI, w konstytucji apostolskiej *Divini cultus sanctitatem* (1928) wprawdzie pochwalił używanie organów, ale na pierwszym miejscu wymienił śpiew. Wyraźnie podkreślił, że głos ludzki należy postawić ponad jakimkolwiek instrumentem (nr 7–8). Papież Pius XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina* (1955) wskazał, iż oprócz organów dopuszczalne są jeszcze inne instrumenty muzyczne, ale w ich użyciu nie może być nic hałaśliwego. Pierwszeństwo przyznaje instrumentom smyczkowym, ponieważ „zarówno same, jak i z towarzyszeniem organów (...) doskonale oddają uczucia radości i smutku” (nr 30). Podobne wskazania znajdujemy w ostatnim z dokumentów przedsoborowych, *Instrukcji o muzyce sakralnej i liturgii* (1958), w którym zaznaczono, że używając innych instrumentów, należy zatroszczyć się o to, by rzeczywiście nadawały się one do użytku sakralnego (nr 70).

Nietrudno zatem zauważyć, że poszczególni papieże ze szczególną troską odnosili się do wykorzystywania instrumentów muzycznych w liturgii. Kładli oni nacisk nie tylko na właściwy ich dobór, ale także na jakość samej muzyki i zgodność z jej przeznaczeniem. Trafną kwintesencję papieskich enuncjacji podaje I. Pawlak, wskazując, iż „artystycznie wykonana muzyka spełnia rolę głoszenia Ewangelii”²³

²⁰ K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 15–16.

²¹ *Tamże*, s. 16.

²² A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego 1864–1918*, Płock 2001, s. 246; A.J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. III, Warszawa 1893, s. 266.

²³ I. PAWLAK, *Muzyka w nauczaniu papieży*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 19.

2. Stanowisko Soboru Watykańskiego II i dokumenty okresu posoborowego

Jak powiedziano we wstępie, Sobór Watykański II zapoczątkował nowy etap w spojrzeniu na muzykę instrumentalną. Wszystkie dotychczasowe wypowiedzi znalazły swój ostateczny kształt w soborowej *Konstytucji o liturgii świętej*. Co prawda przyznaje ona pierwszeństwo organom, ale nie wyklucza także innych instrumentów, „jeśli nadają się albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, jeżeli odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych” (nr 120). To ogólne stwierdzenie szerzej rozwijają dokumenty wykonawcze *Konstytucji*: instrukcja *Musicam Sacram* (1967, dalej: MS) oraz *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (1979, dalej: IEP). Analizując te instrukcje w interesującej nas kwestii, zwrócimy w tym miejscu uwagę wyłącznie na muzykę wykonywaną na innych instrumentach niż organy, którym poświęcimy dla całościowego przedstawienia tematu osobny punkt. Problemy, które w tym zakresie wyłaniają się z powyższych enuncjacji, dotyczą przede wszystkim instrumentarium i repertuaru.

2.1. Odpowiedni instrument

Najszerzej tę kwestię omawia IEP, według której:

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 użytku liturgicznego, zgodnie z tradycją, takie instrumenty, jak fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, wibrafon itp. (nr 29).

Prawodawca tylko przykładowo wymienia instrumenty, których nie wolno wprowadzać do przestrzeni sakralnej. Z kolei MS mówi, że inne instrumenty, poza organami, można dopuścić do kultu Bożego według uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej, pod warunkiem, że nadają się one lub mogą być przystosowane do użytku sakralnego. W myśl tejsze instrukcji muszą one odpowiadać godności świątyni i przyczyniać się do zbudowania wiernych. Ważnym stwierdzeniem tego dokumentu jest także to, iż przy dopuszczaniu instrumentów muzycznych do liturgii należy brać pod uwagę mentalność i tradycje poszczególnych narodów (nr 63). Szczegółowo zagadnienie to przedstawia *Czwarta Instrukcja Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów dla poprawnego wprowadzenia soborowej Konstytucji o liturgii „Liturgia rzymska i inkulturacja”*²⁴. Według tej instrukcji do kultu Bożego można dopuścić instrumenty pod warunkiem, że odpowiadają one godności świątyni i służą zbudowaniu wiernych (nr 40)²⁵. Normy kościelne zatem w kwestii

²⁴ CONGREGATIO DE CULTU DIVINO ET DISCIPLINA SACRAMENTORUM, *De Liturgia romana et inculturatione. Instructio Quarta ad executionem constitutionis Concilii Vaticani Secundi de Sacra Liturgia recte ordinandam (ad Const. art. 37–40)*, 25 I 1994, AAS 87 (1995), s. 288–314.

²⁵ P. WIŚNIEWSKI, *Inkulturacja muzyczna w liturgii po Soborze Watykańskim II. W kontekście rozważań Josepha Ratzingera*, StP 34 (2006), s. 60.

doboru i dopuszczania innych instrumentów do liturgii są dosyć ostrożne. Stojąc w ten sposób na straży *sacrum*, jednoznacznie domagają się wykluczenia tego, co jest temu przeciwne²⁶. Szkoda jednak, że prawodawca nie wskazał chociażby przykładowych instrumentów muzycznych, które mogłyby znaleźć się w liturgii. Bez wątpienia do tego instrumentarium należy zaliczyć instrumenty smyczkowe (skrzypce, wiolę, wiolonczelę, kontrabas i inne), ponieważ starają się one możliwie najwierniej naśladować głosy organowe. Nie można jednak zapominać o tym, że na każdym instrumencie można wykonywać zarówno muzykę klasyczną, jak i rozrywkową. Dlatego bardzo ważną rzeczą jest używanie instrumentów w sposób właściwy, tzn. „by odpowiadały one świętości obrzędów, dodawały blasku kultowi Bożemu i służyły zbudowaniu wiernych” (MS, nr 63).

2.2. Repertuar

W myśl instrukcji MS muzyka instrumentalna obejmuje nie tylko akompaniament, ale również dopuszczona jest jako gra solowa:

Gra na organach czy innym uznanym instrumencie dopuszczalna jest we mszy śpiewanej i czytanej jako akompaniament do śpiewu scholi cantorum i ludu. Gra solowa dopuszczalna jest na początku, zanim kapłan przyjdzie do ołtarza, na przygotowanie darów, na Komunię św. i na zakończenie mszy (nr 65).

Kwestią kluczową jest tu właściwy czynnościom liturgicznym i miejscu dobór takiej muzyki. IEP zabrania wykonywania muzyki o charakterze świeckim, *jazzu*, *big-beatu* itp., ponieważ nie jest ona zgodna z duchem i powagą liturgii (nr 20). Nie nadaje się również lansowana przez tzw. młodzieżowe „zespoły” muzyka *pop*, i to nie z powodów estetycznych, jak zauważa J. Ratzinger, ale z racji jej wewnętrznej sprzeczności z istotą chrześcijańskiego kultu. Istnieje bowiem muzyka, konstatuje kardynał, która potrafi wprowadzić człowieka w głębię modlitwy, i taka, która nie jest w stanie tego zadania udźwignąć²⁷. Jakkolwiek posoborowa liturgia nie pozostawia wiele miejsca dla muzyki instrumentalnej, to jednak można wskazać — zdaniem A. Nikodemowicza — przynajmniej na trzy momenty:

- 1) na wejście kapłana, a nawet wcześniej — wielka muzyka instrumentalna wprowadzi w stan skupienia, modlitewnego wyciszenia i uniesienia. W tym momencie może być wykonany nawet nieco większy utwór, podczas którego celebrans wyjdzie i odczeka na ukończenie utworu, swoją postawą pomagając obecnym wiernym wejść w stan skupienia;
- 2) drugim momentem jest Komunia św., wspólna Uczta, podczas której jest czas na osobistą modlitwę;
- 3) na zakończenie Eucharystii i wyjście celebransa. Wykonywana wówczas muzyka instrumentalna powinna swoim wzniosłym, majestatycznym charakterem niejako utwalić to, co przeżyliśmy podczas Eucharystii, stan duchowego uniesienia i skupienia²⁸.

²⁶ F. KOENIG, *Istotny charakter muzyki liturgicznej*, w: TENŻE (red.), *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi* (Studia i Materiały Diecezji Gliwickiej 1), Gliwice 2006, s. 115.

²⁷ J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 171–173; B. MATUSIAK, *Muzyka świata dziś*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 66.

²⁸ A. NIKODEMOWICZ, *Muzyka instrumentalna w liturgii w oczach kompozytora*, „Liturgia Sacra” (1995), nr 3–4, s. 195.

Pamiętać należy również o tym, że do Soboru Watykańskiego II muzyka towarzyszyła przede wszystkim śpiewom, choć można wskazać też przykłady muzyki czysto instrumentalnej, np. sonata *da chiesa*, wykonywana w kościołach bez udziału wokalistów²⁹. Dzisiaj obserwuje się wyraźny brak samodzielnych kompozycji instrumentalnych, nadających się *stricte* do liturgii. Te, które niekiedy można usłyszeć zwłaszcza podczas liturgii sakramentu małżeństwa (muzyka świecka, uczuciowa, o subiektywnym charakterze), czy mszy za zmarłych (marsze żałobne, preludia Chopina itp.), powodują najczęściej różne stany emocjonalne, począwszy od radości aż do smutku³⁰. W rzeczywistości nijak mają się one do liturgii, bowiem zupełnie nie odpowiadają temu, co dzieje się na ołtarzu. Z reguły jednak obserwuje się nikłą praktykę wykonywania muzyki generowanej wyłącznie przez instrumenty. Wskazując na powody tego stanu rzeczy, można wskazać: brak konkretnego repertuaru sakralnego, który nie byłby zbyt trudny dla wykonawców; brak zespołów, których instrumentarium odpowiadałoby wymogom liturgii; brak dobrze przygotowanych muzyków oraz brak zapotrzebowania na tego typu muzykę przez duszpasterzy³¹.

Liturgia daje zatem możliwości na wprowadzenie do jej przestrzeni muzyki czysto instrumentalnej, pod warunkiem jednak, że jej repertuar dopomoże wiernym w pobożnym uczestnictwie, będzie muzyką religijną, tzn. taką, która nie jest sprzeczna z naturą świętych obrzędów³².

3. Muzyka organowa

Tradycja gry na organach w Kościele sięga VIII w.³³ Dopuszczenie tego instrumentu do użytku w kościołach jest jednak jeszcze wcześniejsze i sięga pontyfikatu papieża Witaliana (657–672)³⁴. Jakkolwiek ciągle udoskonalano i rozbudowywano ten instrument, to jednak przez długi czas nie używano go w liturgii. Dopiero z czasem zaczęto akompaniować na nim niektórym śpiewom mszalnym (śpiewy międzylekcyjne) i brewiarzowym (responsorium *matutinum*)³⁵. Kolejna zmiana nastąpiła pod koniec XVI w. Organy zaczęły służyć już nie tylko podtrzymywaniu śpiewu, ale stały się samodzielnym instrumentem wypełniającym te części liturgii, w których

²⁹ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 221.

³⁰ S. GARNCZARSKI, *Perspektywy muzyki instrumentalnej w liturgii*, w: POŹNIAK (red.), *dz. cyt.*, s. 66–67.

³¹ *Tamże*, s. 68.

³² G. POŹNIAK, *Badania nad współczesną muzyką instrumentalną w liturgii*, w: TENŻE (red.), *dz. cyt.*, s. 30–31.

³³ Z. BERNAT, *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, w: F. BLACHNICKI I IN. (red.), *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1967, s. 492.

³⁴ J. GOŁOS, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 23.

³⁵ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 189.

nie występował chór³⁶. Pierwsze kompozycje organowe datuje się już na XIV w., chociaż bardziej samodzielne utwory, np. w postaci przygrywek chorałowych, pojawiły się w następnym stuleciu. W XVI w. wykształciła się forma toccaty i praeambulum, w okresie baroku rozwinęły się kolejne formy: preludium, fuga, ciaccona³⁷. Tworzony sukcesywnie w ciągu wieków repertuar organowy świadczy o tym, iż organy spełniały w liturgii szczególną rolę, pomimo że wykonywana na nich muzyka z czasem zaczęła zatracać ducha i powagę świętych obrzędów. Świadczą o tym chociażby wykonywane przez cały XIX w. utwory nie mające żadnego związku z liturgią i kościołem (mazurki, kozaki, walce, polonezy, menuety itp.)³⁸. W konsekwencji doprowadziło to do upadku muzyki organowej w liturgii, czego skutki widoczne są po dziś dzień w wielu kościołach.

Konstytucja o liturgii świętej w kwestii organów, nawiązując do wielowiekowej tradycji muzycznej Kościoła, orzekła, iż

W Kościele łacińskim organy piszczałkowe należy mieć w wielkim poszanowaniu jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porusza ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej (nr 120).

W procesie rozwoju muzyki kościelnej organy stopniowo odgrywały coraz większą rolę, spełniając podwójną funkcję: jako instrumentu akompaniującego do śpiewów i instrumentu, na którym można wykonywać samodzielne utwory organowe³⁹. Z uwagi na podany w tytule zakres tematyczny, ograniczymy się wyłącznie do solowej gry organowej. Zwyczaj solowej gry na organach przed rozpoczęciem liturgii i po jej zakończeniu sięga XVI w. Dowiadujemy się o tym z *Caeremoniale Episcoporum* z 1600 r., w którym czytamy: „Ile razy biskup przystępujący do uroczystej celebry (...) wchodzi do kościoła, albo po odprawieniu świętych czynności z niego wychodzi, godzi się grać na organach”⁴⁰. W instrukcji MS znajdujemy stwierdzenie, że:

Gra na organach czy innym uznanym instrumencie muzycznym dopuszczalna jest w Mszy śpiewanej i czytanej jako akompaniament podczas śpiewu zespołu i ludu. Gra

³⁶ R. RAK, *Zarys dziejów śpiewu i muzyki w liturgii Kościoła*, w: BLACHNICKI I IN. (red.), *dz. cyt.*, s. 483; I. Pawlak podaje jeszcze wcześniejszy okres, wskazując na XV w.; zob. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 189.

³⁷ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 189–190; szerzej zob. M. PERZ, *Organowa muzyka*, w: A. CHODKOWSKI (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 644–645.

³⁸ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 190; szerzej zagadnienie to omawia K. Mrowiec. Wskazuje on m.in. na przyczyny upadku muzyki kościelnej, kryzys użytkowej muzyki organowej w XIX w. spowodowany np. przenoszeniem form i faktury fortepianowej na teren muzyki organowej. Wykluczano z muzyki organowej wszelkie środki żywego wyrazu, utożsamiając powolne tempo z tym, co kościelne. W miejsce utworów J.S. Bacha wprowadzano do liturgii utwory krótkie, nazywane *Lento*, *Adagio*, *Largo*, *Cantabile*, mające służyć zbudowaniu wiernych i podkreślające powagę nastroju religijnego; por. MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 14–18, 115nn.

³⁹ G. KLAUZA, *Muzyka organowa w codziennej liturgii Kościoła*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 88.

⁴⁰ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 269.

solowa możliwa jest jedynie na początku, zanim kapłan przyjdzie do ołtarza, na ofiarowanie, podczas Komunii i na końcu Mszy świętej (nr 65).

Odpowiednia muzyka organowa może być wykonana również podczas obrzędu uwielbienia po zakończeniu Komunii św.⁴¹ W myśl IEP zabroniona jest od zakończenia śpiewu *Chwała na wysokości Bogu* we Mszy Wieczerzy Pańskiej aż do zakończenia tego hymnu we Mszy Wigilii Paschalnej (nr 19). Gra na organach musi jednak odpowiadać poszczególnym częściom liturgii. Wybór kompozycji nie może być przypadkowy i dowolny. I. Pawlak sugeruje, że np. głośna toccata nadaje się o wiele bardziej na zakończenie Mszy św., niż podczas obrzędu Komunii św., gdzie można wykonać chorał, czy preludium⁴². Liturgia jest świętowaniem misterium Chrystusa, które domaga się również odpowiedniej szaty muzycznej, legitymizującej się swoim kolorytem (muzyka smutna, żałobna, radosna, pogodna). Właśnie te znamiona powinny być podstawą do stosowania odpowiedniej muzyki w poszczególnych okresach liturgicznych⁴³

Solowa gra organowa może być wykonywana również jako „improvizacja”⁴⁴. Można ją zastosować w liturgii, jednak pod pewnymi warunkami: odpowiednia duchowa atmosfera w kościele, zachowanie stylu muzycznego, czas na jej wykonanie, chętnie słuchające jej zgromadzenie, odpowiedni instrument i dobry wykonawca⁴⁵. Umiejętność improvizacji jest jednak sztuką niezwykle trudną, wymagającą osobnych i gruntownych studiów⁴⁶. W tym miejscu warto przywołać słowa J. Gembalskiego, autorytetu w dziedzinie muzyki organowej, który stwierdza, iż

warunkiem, by solowa muzyka organowa była rzeczywiście elementem uświetnienia liturgii, a tym samym niosła jakieś przesłanie kulturowe, musi być jej odpowiedni po-

⁴¹ *Tamże*, s. 349.

⁴² TENŻE, *Nowe spojrzenie na zadania organisty*, HD 3 (1972), s. 184; P. WIŚNIEWSKI, *Zadania organisty w świetle odnowionej liturgii po Soborze Watykańskim II*, w: TENŻE (red.), *Wokół posługi organisty w parafii. Materiały z I sesji naukowej dla organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej*, Płock 2006, s. 12–14.

⁴³ I. PAWLAK, *Funkcje muzyki w liturgii*, w: R. POŚPIECH, P. TARLINSKI (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii* (Sympozja 2), Opole 1993, s. 19.

⁴⁴ Improvizacja — działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu. W twórczości muzycznej rozróżniamy trzy rodzaje improvizacji, w zależności od roli wykonawcy—kompozytora: (1) gdy na podstawie podanego materiału (melodii, tematu) tworzy się określony gatunek utworu (np. fuga, wariacja) lub gdy dodaje do utworu tylko pewne elementy (np. głosy lub towarzyszenie instrumentalne); (2) gdy do wykończonego dzieła wprowadza się własną część improvizacyjną (np. kadencja); (3) gdy tworzy się zupełnie niezależny utwór muzyczny. Tertulian, Hilary z Poitiers, św. Hieronim, św. Augustyn wspominają, że praktykę improvizacyjną pierwsi chrześcijanie przejęli ze Wschodu. Nowe możliwości dla improvizacji dała polifonia. Wzrastająca rola czynnika improvizacyjnego znalazła odzwierciedlenie także w licznych traktatach. Autorami pierwszych traktatów byli Diego Ortiz (*Tratado de glosa*, 1553) i Tomas de Santa Maria (*Arte de taner fantasta*, 1565), por. J.M. CHOMIŃSKI, *Improwizacja*, w: CHODKOWSKI (red.), *dz. cyt.*, s. 378–379.

⁴⁵ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 271.

⁴⁶ *Tamże*.

ziom artystyczny. Nie wszyscy więc organiści będą mogli w ten sposób ubogacać nasze msze św. i nabożeństwa⁴⁷

Jakkolwiek gra na organach podczas liturgii należy dzisiaj do rzeczy oczywistych, to jednak ciągle trzeba zwracać uwagę na podnoszenie kultury wykonawstwa muzyków kościelnych i znajomości liturgii posoborowej.

4. Muzyka wykonywana na innych instrumentach

Historia polskiej muzyki instrumentalnej związana jest z dziejami magnackich i kościelnych kapel i orkiestr⁴⁸. W klasztorach i bardziej znaczących ośrodkach parafialnych powstawały one na użytek liturgiczny, towarzysząc obrzędom religijnym i ważniejszym wydarzeniom parafialnym⁴⁹. W XVII i XVIII w. tworzono także w Polsce dzieła instrumentalne o przeznaczeniu liturgicznym⁵⁰. Sytuacja zaczęła się zmieniać w XVIII stuleciu. W kompozycjach instrumentalnych doszły do głosu rytmy tańców, natomiast zaczęło brakować tematyki religijnej. Nastąpiło także zatarcie wyraźnych granic pomiędzy muzyką sakralną i dworską. Kapele zaczęły wykonywać w kościele zarówno msze, jak i symfonie, sonaty, *adagia* itp. Zabrakło muzyki instrumentalnej pisanej wprost do liturgii⁵¹. Także XIX w. nie wytworzył znaczniejszych liturgicznych dzieł instrumentalnych⁵². W I poł. XX stulecia nadal wykonywano transkrypcję utworów operowych, symfonicznych i innych, nie mających żadnego związku z liturgią⁵³. Ten zupełny brak respektowania norm liturgicznych radykalnie przerwany został przez dyrektywy Soboru Watykańskiego II (KL, nr 120) i dokumenty posoborowe (MS, nr 20, 63, 65, 67; IEP, nr 29). W świetle prawodawstwa muzyczno-liturgicznego nie tylko organy stanowią obsadę instrumentalną chwały Bożej. *Konstytucja o liturgii świętej* orzeka, że dopuszcza się także inne instrumenty

⁴⁷ J. GEMBAŁSKI, *Muzyka organowa a liturgia. Czy współczesna liturgia jest nośnikiem kultury?*, w: B. BARTKOWSKI, S. DĄBEK, A. ZOŁA (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, Lublin 1992, s. 106.

⁴⁸ E. HINZ, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 135.

⁴⁹ W. HUDEK, *Muzyka instrumentalna w tradycji sanktuarium w Piekarach Śląskich*, w: POŹNIAK (red.), *dz. cyt.*, s. 30–31.

⁵⁰ Canzony i koncerty A. Jastrzębskiego (ok. 1590–1649), canzony M. Mielczewskiego (1651), *Sonata* na dwoje skrzypiec z organami S.S. Szarzyńskiego (XVII/XVIII); zob. HUDEK, *art. cyt.*, s. 56; szerzej H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, w: Z.M. SZWEYKOWSKI (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. I: *Kultura staropolska*, Kraków 1958; M. BUKOFZER, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tł. E. Dziębowska, Kraków 1970.

⁵¹ PAWŁAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 203.

⁵² *Tamże*.

⁵³ *Tamże*, s. 204.

do kultu Bożego według uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej (...), o ile nadają się albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, jeżeli odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych (nr 120).

Nie zawsze jednak, jak wynika to z obserwacji, wymóg ten jest przestrzegany. Posoborowa muzyka wprowadziła do przestrzeni liturgicznej cały szereg instrumentów (perkusyjne, gitara basowa, elektronicznie przetworzone brzmienia gitary elektrycznej, keyboardy), które nie respektując wymogów ustawodawstwa kościelnego w tym zakresie, „ubogacają” eucharystyczne celebracje. Jako usprawiedliwienie podaje się często chęć przystosowania obrzędów liturgicznych do mentalności współczesnego człowieka⁵⁴. Poza tym przeszkodą w propagowaniu kultury muzycznej pozostaje niski poziom ogólnej kultury muzycznej oraz brak dobrych zespołów muzycznych, które mogłyby kultywować w liturgii prawdziwą sztukę muzyczną, stopniowo wychowując wiernych do jej percepcji⁵⁵. Tymczasem, jak zauważa J. Waloszek, „muzyka tego typu pełni przede wszystkim funkcję alienacyjną, pozwala wyrwać się z tego realnego świata i wprowadzić w stan chwilowego oszołomienia”⁵⁶. Nie taki zamiar towarzyszył prawodawcy, który wyraził aprobatę także dla innych instrumentów poza organami. Muzyka instrumentalna podczas liturgii nie może bowiem sprzeciwiać się duchowi takiej celebracji. W myśl instrukcji *Musica Sacram* (nr 63) istnieje konieczność pastoralnego uzasadnienia wynikającego z użycia innych instrumentów, zachowanie sakralności utworu i miejsca celebrowanej liturgii⁵⁷. II Synod Plenarny, powołując się na wcześniejsze orzeczenia, przypomina, że wyklucza się z użycia w liturgii wszelkiego rodzaju instrumenty hałaśliwe i przeznaczone do wykonywania muzyki rozrywkowej: fortepian, akordeon, gitara elektryczna, saksofon, perkusja⁵⁸. Zalecenia Synodu, jak zauważa I. Pawlak, dotyczą raczej stosowania samych instrumentów, niż wykonywanej na nich muzyki⁵⁹. Gdy chodzi o sam repertuar muzyczny, to w myśl IEP musi on „zgadzać się z myślą przewodnią dnia liturgicznego lub przynajmniej zgadzać się z okresem liturgicznym, jak również odpowiadać treściowo danej czynności liturgicznej” (nr 8). Odnośnie do gry solowej na instrumentach, IEP zabrania jej od zakończenia hymnu *Chwała na wysokości Bogu* we Mszy Wieczerzy Pańskiej do zakończenia tego

⁵⁴ POŹNIAK, *Badania nad współczesną muzyką*, s. 28–29.

⁵⁵ J. WALOSZEK, *Nowe poszukiwania praktyki posoborowej w Polsce*, w: S. DĄBEK, I. PAWLAK (red.), *„Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur” Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce 100 lat od wydania Motu proprio papieża Piusa X*, Lublin 2004, s. 157.

⁵⁶ TENŻE, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce* (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, s. 211.

⁵⁷ R. TYRAŁA, *Muzyka liturgiczna w Polsce w świetle posoborowych synodów diecezjalnych*, w: J. ZIMNY (red.), *Muzyka i śpiew liturgiczny*, Sandomierz 2002, s. 106.

⁵⁸ II SYNOD PLENARNY, *Teksty robocze*, Poznań 1991, s. 94.

⁵⁹ I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna w uchwałach II Polskiego Synodu Plenarnego (1991–1999)*, w: DĄBEK, PAWLAK (red.), *dz. cyt.*, s. 176.

hymnu we Mszy Wigilii Paschalnej (nr 19). Zatem jedynym prawnie zakazanym czasem dla wykonywania solowej muzyki instrumentalnej są pierwsze dwa dni Triduum Paschalnego⁶⁰.

Wracając do kwestii samej muzyki, warto przywołać wypowiedź G. Poźniaka, który stwierdza, że muzyka zawsze najlepiej brzmi w przestrzeni, dla której została napisana. Dlatego dobrze „harmonizują się” z kościołem i liturgią te utwory, które zostały skomponowane z takim właśnie przeznaczeniem⁶¹. Niestety, instrumentalna muzyka solowa lub zespołowa dzisiaj właściwie nie jest wykonywana albo jest sporadyczna. Wyjątkiem jest udział w liturgii orkiestry dętej, która jednak rzadko wykonuje muzykę czysto instrumentalną, towarzysząc raczej śpiewowi. Najczęściej towarzyszy ona procesjom, zwłaszcza z Najświętszym Sakramentem. Niekiedy przedziela ona śpiew poszczególnych zwrotek pieśni albo akompaniuje śpiewowi⁶². W kwestii wykorzystania orkiestry dętej wypowiadają się także synody diecezjalne, m.in. synod diecezji lubelskiej:

Jeśli w parafii jest zwyczaj, że w liturgii, odprawianej zwłaszcza poza kościołem, bierze niekiedy udział także orkiestra towarzysząca śpiewowi chóru lub śpiewowi całego ludu, zwyczaj ten należy podtrzymywać. Udział orkiestry jest wskazany w czasie uroczystych procesji⁶³.

W liturgii mszalnej bywają też grane niekiedy fanfary w momencie ukazywania konsekrowanych postaci chleba i wina. Poza tym istnieją opracowania kompozycji wokalnie-instrumentalnych poprzedzonych dość długim wstępem, tworzącym w pewien tylko sposób osobną część instrumentalną⁶⁴. Mówiąc o muzyce instrumentalnej dzisiaj, można by wskazać jeszcze inne jej możliwości wykorzystania, np. podczas sprawowania sakramentów i sakramentaliów, czy liturgii godzin. Odnośnie do sakramentu chrztu I. Pawlak mówi wprost: „Jeśli liturgia chrzcielna ma być pełna — musi zabrzmieć radosny głos organów, przypominający radość paschalną”⁶⁵. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby również podczas udzielania sakramentu bierzmowania wykonać utwory spełniające „rolę towarzyszącą obrzędowi, podobnie jak śpiew podczas Komunii św.”⁶⁶ Gdy chodzi natomiast o liturgię godzin, to z reguły podczas jej wspólnotowego sprawowania nie wykonuje się muzyki instrumentalnej. Nie ma też o niej mowy w pastoralnym wprowadzeniu do modlitwy brewiarzowej. Zdaniem S. Garnczarskiego można by jednak zastanowić się nad wykorzystaniem praktyki *alternatim* np. w *Magnificat* lub w innym kantyku brewiarzowym⁶⁷

⁶⁰ TENŻE, *Muzyka instrumentalna*, s. 23.

⁶¹ POŹNIAK, *Badania nad współczesną muzyką*, s. 28.

⁶² GARNCZARSKI, *art. cyt.*, s. 66.

⁶³ *II Synod diecezji lubelskiej 1977–1985*, Lublin 1988, s. 79.

⁶⁴ GARNCZARSKI, *art. cyt.*, s. 66.

⁶⁵ I. PAWLAK, *Śpiew i muzyka w obrzędach chrztu dzieci*, RBL (1972), nr 2, s. 121.

⁶⁶ CZ. KRAKOWIAK, *Odnowiona liturgia sakramentu bierzmowania*, RBL (1975), nr 10, s. 40.

⁶⁷ GARNCZARSKI, *art. cyt.*, s. 67.

Muzyka instrumentalna powinna wprowadzić uczestnika liturgii w stan skupienia, uduchowienia i oderwania od codzienności. Powinna swoim wzniętym, majestatycznym charakterem utrwalić to, co przeżyliśmy podczas liturgii. Można zatem powiedzieć, że spełnia ona także funkcję kerygmatyczną⁶⁸. Posiada możliwość wypowiedzenia tego, co „Najgłębsze”, „Najwyższe” i „Najpiękniejsze”. Dlatego trzeba o niej mówić w kontekście „Wielkiej Tajemnicy naszej wiary”⁶⁹. Jawi się ona jako najbardziej integralny środek ekspresji do przepowiadania Tajemnicy Chrystusa, jest „kluczem” do otwierania skarbu Objawienia⁷⁰. Jest jednocześnie skutecznym sposobem mogącym uczynić wiarę i pobożność ludzi bardziej żywą⁷¹. Jakkolwiek muzyka liturgiczna powinna w swoim charakterze odpowiadać wymaganiom wielkich tekstów liturgicznych (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), to jednak nie oznacza to, że musi być ona wyłącznie muzyką połączoną z tekstem. Już bowiem w wewnętrznym ukierunkowaniu tych tekstów poszukuje ona wskazówek dla własnej wypowiedzi⁷².

Konkluzją podjętej problematyki niech będą słowa kard. J. Ratzingera, który sprzeciwia się minimalizmowi artystycznemu w liturgii, wskazując m.in. na brak w niej odpowiedniej, wielkiej muzyki instrumentalnej:

Wielką muzykę sakralną odrzucono w imię uczestnictwa aktywnego, ale czyż to uczestnictwo nie może znaczyć także percepcji przez ducha i przez zmysły? Czyż rzeczywiście nie ma nic aktywnego w słuchaniu, intuicyjnym pojmowaniu, we wzruszeniu? Czyż nie umniejsza się roli człowieka, każąc mu uczestniczyć w liturgii za pomocą jedynie wypowiadanych słów? (...) Nie zaprzeczamy wartościom pieśni ludowych ani nie odrzucamy całkowicie muzyki użytkowej, ale sprzeciwiamy się wyłączości (tylko ta muzyka!), która nie jest usprawiedliwiona ani postanowieniami soboru, ani koniecznością duszpasterską. (...) Kościół nie może zadowolić się strawą codzienną, użytkową; powinien rozbudzać głos Wszechświata, chwalać Stworzyciela i odślaniając Jego wspaniałość, czyniąc Go pięknym i dostępnym ludziom. Jeżeli Kościół ma nadal nawracać, czyli uczłowieczać świat, jak może odrzucać w liturgii piękno?⁷³

Instrumental Music in the Liturgy after the Second Vatican Council

Summary

From the very beginning, music in the Roman Catholic Church has been associated with the rites, however, an indispensable element of the proclamation of the word has been always

⁶⁸ P. WIŚNIEWSKI, *Aspekt kerygmatyczny muzyki liturgicznej*, „Anamnesis” 50 (2007), s. 96–98.

⁶⁹ A. NOSSOL, *Apostolskie postannictwo muzyki sakralnej dzisiaj*, w: POŚPIECH, TARLINSKI (red.), dz. cyt., s. 7–8.

⁷⁰ *Tamże*.

⁷¹ M. SZCZEPANKIEWICZ, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 32.

⁷² RATZINGER, dz. cyt., s. 199.

⁷³ TENZE, *Raport o stanie wiary*, tł. Z. Orszyn, Kraków 1986, s. 110.

put first. On the other hand, instrumental music enjoyed decidedly moderate support over the centuries, and even negative reception by the Church authorities. Post-conciliar liturgical legislative documents deal primarily with the role of singing associated with the liturgical text, omitting or failing to explain thoroughly the subject of the whole broad realm of purely instrumental music. Nowadays, various initiatives on the implementation of instrumental, solo and ensemble music to the liturgical rites are often being taken, but they do not always comply with the guidelines of the Church. The undertaken subject of instrumental music represents the Church's position on this issue until the Second Vatican Council, the ruling of the Council itself, and also indications of the post-conciliar documents. It appears that purely instrumental music can also be employed within the liturgy. The documents on this issue particularly emphasise the appropriate repertoire and high level of the performance. Instrumental music can not oppose the spirit of celebration, and must retain the sacredness of the piece and place. The article also demonstrates the possibilities of an introduction of instrumental music in other sacraments, including the sacrament of marriage, baptism, and also the Eucharistic processions. Instrumental music should aim to introduce the concentration, spirituality, and detachment from everyday life. It should also perpetuate with its noble character what we experience during the liturgy.

tt. Maria Kęsiak