

KS. ANDRZEJ ZAJĄC

TEOLOGICZNE ASPEKTY UCZESTNICTWA CHÓRU W LITURGII

W nauczaniu Soboru Watykańskiego II dokonał się istotny zwrot w rozumieniu funkcjonującego od XIX w. pojęcia *musica sacra*. Dotychczas oznaczało ono muzykę wielogłosową w stylu palestrinowskim wykonywaną podczas liturgii. Jej związek z liturgią w zasadzie był sprawą drugorzędną i nie był określany przepisami liturgicznymi. Liturgia i muzyka funkcjonowały na odrębnych płaszczyznach, niejako „obok siebie”. Liturgia była obrzędem świętym, muzyka — jego ozdobą. W soborowym nauczaniu pojęcie *musica sacra* zostało w sposób zdecydowany rozszerzone i obejmuje każdy rodzaj muzyki funkcjonującej w liturgii, o ile posiada odpowiednie przymioty, predysponujące ją do współdziałania w świętych czynnościach. *Musica sacra* w nauczaniu soborowym to: chorał gregoriański, polifonia dawna i współczesna w różnorakich jej formach, muzyka instrumentalna — szczególnie organowa oraz śpiew ludowy, czyli pieśń religijna¹. Relacje między muzyką i liturgią zostały więc oparte na nowych zasadach, z których naczelną można sformułować następująco: muzyka stanowi integralną część liturgii i jest z nią ściśle związana. Zasada ta musi być przyjęta jako punkt wyjścia do wszelkich rozważań dotyczących funkcjonowania muzyki w obrzędach liturgicznych. Muzyka, będąca jednym z wielu możliwych sposobów wyrażania się człowieka, została uznana za naturalny sposób „wyrażania się” i aktywności człowieka wierzącego w sprawowaniu czynności świętych. Obecność różnych form „muzyczności” wynika z samej natury liturgicznego obrzędu, a także ze struktury samej celebracji liturgicznej, jest świętym znakiem liturgicznym, przy pomocy którego człowiek oddaje cześć Bogu. Według nauczania Soboru, muzyka przestała być jedynie elementem upiększającym liturgię a stała się jej integralną częścią (*pars necesaria vel integrale liturgiae solemnis*). Takie spojrzenie na muzykę, będące owocem refleksji Soboru Watykańskiego II, jest rzeczą zupełnie nową w dotychczasowym nauczaniu Kościoła i stanowi podstawę do współczesnej teologicznej refleksji nad obecnością różnych form muzyki w obrzędach liturgicznych.

1. Teologiczna kategoria „zastępstwa” w odniesieniu do zadań chóru w liturgii

W posoborowych dokumentach Kościoła wielokrotnie wyrażana jest troska, aby całe zgromadzenie miało poprzez śpiew stosowny udział w liturgii. Nie oznacza to

¹ Por. MS 4b.

jednak ograniczenia roli chóru w liturgii, ani przeciwstawienia go pozostałym jej uczestnikom. Uważna lektura tekstów dokumentów wskazuje, że właśnie w uroczystej liturgii na chórze spoczywa wykonywanie śpiewów liturgicznych, a lud winien śpiewać te części, które do niego należą: „(...) dyrygenci zespołów, a także rządcy kościołów niech dbają o to, by lud zawsze włączał się w śpiew, wykonując przynajmniej łatwiejsze części do niego należące” (MS 20). Chór w żadnej mierze nie przeszkadza wiernym w uczestnictwie, ale ułatwia im czynny, wewnętrzny udział w liturgii: „Wiernych należy pouczać, by słuchając tego, co duchowni lub zespoły śpiewają, starali się przez wewnętrzne uczestnictwo wznosić swoje myśli ku Bogu” (MS 15). Wymowne jest podkreślenie związku zachodzącego między wewnętrznym uczestnictwem wiernych a słuchaniem „tego, co duchowni lub zespoły śpiewają”. Tak więc nie tylko czynne śpiewanie, ale również słuchanie jest formą uczestnictwa, sprzyja bowiem wytworzeniu w człowieku wewnętrznej dyspozycji do pełniejszego uczestniczenia w liturgicznym obrzędzie.

Dokumenty posoborowe podkreślają, że chór jest częścią zgromadzenia liturgicznego i pełni „liturgiczne posługiwanie” (MS 19). Takie określenie miejsca chóru w odnowionej liturgii jest konsekwencją przyjętej przez Sobór zasady podziału funkcji w zgromadzeniu liturgicznym. W Instrukcji *Musicam sacram* czytamy: „Sama istota liturgicznego nabożeństwa wymaga, ażeby — prócz właściwego podziału funkcji i wykonania — każdy spełniający swoje zadanie, czy to duchowny, czy świecki spełniał tylko to, co do niego należy z natury rzeczy i na mocy przepisów liturgicznych, nadto, by znaczenie i charakter każdej części i każdego śpiewu były należycie podkreślone i zachowane” (MS 6). Swój wkład do liturgii wnoszą — każdy na swój sposób — celebrans, diakon, kantor, lektor, organista, zespół śpiewaków i wszyscy pozostali uczestnicy liturgicznego obrzędu. Tego w zasadzie nie kwestionują nawet ci, którzy soborowe hasło „czynnego uczestnictwa” interpretują błędnie w sensie zewnętrznego aktywizmu².

Chór ma zagwarantowane prawo do samodzielnego wykonywania niektórych śpiewów w liturgii. Mówi o tym wyraźnie Instrukcja *Musicam sacram*: „Niektóre jednak śpiewy, zwłaszcza wtedy gdy wierni nie zostali jeszcze wystarczająco przygotowani, lub jeśli są to melodie wielogłosowe, mogą być wykonane jedynie przez zespół śpiewaków” (MS 16c). Z tego wynika, że zespół śpiewaków może w imieniu całego zgromadzenia wykonać niektóre śpiewy. Do reprezentowania zgromadzenia uprawnia go również fakt, że jest jego częścią i pełni prawdziwą funkcję liturgiczną zgodnie ze swą specyfiką, wykonując te śpiewy, których nie jest w stanie wykonać całe zgromadzenie.

Skoro chór jest częścią zgromadzenia liturgicznego i należy do społeczności wiernych, winni go tworzyć ludzie związani z tą społecznością więzami tej samej wiary, której fundamentem jest chrzest. Dzięki tej „duchowej legitymizacji” chór nie jest postrzegany w liturgii jako „ciało obce”, ale posiada prawo do reprezentowania

² J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 218.

zgromadzenia liturgicznego i występowania w jego imieniu. Warto przypomnieć w tym miejscu rozważania kard. Ratzingera na ten temat³. W jednym ze swoich wykładów przytacza on stanowisko Philipa Harmoncourta, który w swoim dziele *Ge-sang und Musik im Gottesdienst* powiada: „Chóru nie można przeciwstawiać zgromadzeniu — w tym sensie, że jest ono przysłuchującą się publicznością, gdyż on sam jest częścią tego zgromadzenia i śpiewa za nie w sensie uprawnionego zastępstwa”. Komentując tę wypowiedź, Kardynał podkreśla rzadko zauważany teologiczny aspekt udziału chóru w liturgii — występowanie w imieniu zgromadzenia.

Pojęcie zastępstwa jest w ogóle jedną z podstawowych kategorii wiary chrześcijańskiej, która dotyczy wszystkich płaszczyzn rzeczywistości wiary i w związku z tym jest istotna również w zgromadzeniu liturgicznym. Koncepcja zastępstwa rozwiązuje problem rzekomej konkurencji. Chór działa w imieniu pozostałych członków zgromadzenia i włącza ich w swoje działanie. Poprzez jego śpiew wszyscy mogą zostać wprowadzeni w wielką liturgię obcowania świętych, a tym samym w ową wewnętrzną modlitwę, która porywa nasze serce na górę ponad wszystko, co ziemskie, i pozwala wstąpić w niebieskie Jeruzalem⁴.

Teologia posługuje się kategorią „zastępstwa” w odniesieniu do zbawczego posłannictwa Jezusa Chrystusa. Ofiara Chrystusa miała charakter zastępczy, zadośćczyniacy Bogu za grzechy ludzi⁵. Jest rzeczą oczywistą, że o „zastępstwie” jako kategorii teologicznej w odniesieniu do zadań chóru możemy mówić tylko w znaczeniu analogicznym. Chodzi o posłużenie się zaczerpniętą z teologii terminologią, która może pomóc wyjaśnić i teologicznie uzasadnić pełnienie przez chór w liturgii niektórych funkcji w imieniu zgromadzenia, jako jego uprawnionego reprezentanta.

2. Kerygmaticzna funkcja chóru w liturgii

Skoro muzyka w sposób ścisły związana jest z obrzędami liturgicznymi i posiada naturę liturgicznego znaku, to w konsekwencji pojawia się pytanie: Czy może ona pełnić rolę przekazicielki prawd wiary? Czy można więc mówić o muzycznej kerygmie, a jeżeli tak, to jaka relacja zachodzi między „muzycznością” a słowem, dzięki któremu dokonuje się przekaz wiary? Zagadnienia te były przedmiotem ożywionych dyskusji i budziły wiele kontrowersji. Niektórzy autorzy odmawiali muzyce jakichkolwiek funkcji kerygmaticznych, inni widzieli w niej skuteczne narzędzie przekazu wiary⁶.

Podstaw kerygmaticznego charakteru muzyki należy szukać w bliskim pokrewieństwie muzyki, melodii i rytmu z mową — ze słowem, recytacją i poezją. Muzy-

³ Zob. A. ZAJĄC, *Chór i schola w liturgii — wymagania Kościoła i sposób ich realizacji*, LitS 6 (2000), nr 1, s. 50.

⁴ RATZINGER, *dz. cyt.*, s. 218.

⁵ Teologiczne wyjaśnienie charakteru zastępczego ofiary Chrystusa zob. G.L. MÜLLER, *Podręcznik teologii dogmatycznej*, Kraków 1998, s. 213n, 475–480.

⁶ Zagadnienie to szerzej omawia: J. WALOSZEK, *Teologia muzyki*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 18) Opole 1997, s. 229–234; zob. też A. ZAJĄC, *art. cyt.*, s. 53–54.

czna ekspresja, odwołując się do bardziej intuicyjnej sfery poznawczej, mianowicie do uczuć, woli, a nawet do podświadomości człowieka, pozwala dotrzeć do głębszych pokładów znaczeniowych słowa.

Ponadto, przez zakotwiczenie w Biblii, muzyka w sposób istotny sprzymierzona jest ze słowem Objawienia i wyznania wiary. Pozbawienie kerygmy chrześcijańskiej wymiaru muzycznego wydaje się zasadniczym naruszeniem jej integralności. Z tych też racji muzyka w sposób konieczny winna być obecna w liturgii⁷

Skoro muzyka może służyć przepowiadaniu zbawienia, należy zapytać więc, jak w kontekście kerygmatycznej funkcji muzyki należy widzieć rolę chóru.

Konstytucja o liturgii podkreśla wagę śpiewu połączonego ze słowami, jako nieodzownego elementu uroczystej liturgii (KL 112). Skoro poprzez liturgię dokonuje się przekaz wiary, to również śpiew integralnie z liturgią związany musi posiadać wymiar kerygmatyczny. Oznacza to, że poprzez wszystkie możliwe, obecne w liturgii formy śpiewu, realizuje się przepowiadanie orędzia zbawienia. Dotyczy to również w sposób oczywisty tych śpiewów, które wykonuje chór. Kerygmatyczna funkcja wynika zatem z istnienia organicznego związku śpiewu ze słowem.

Słowo wraz z jego „muzycznością” było punktem wyjścia do tworzenia i rozwoju melodii gregoriańskich, było czynnikiem formotwórczym kompozycji muzycznych. Jako przykład posłużyć może ukształtowanie się wielogłosowego cyklu mszalnego, w którym teksty poszczególnych części *Ordinarium missae* miały istotny wpływ na samą strukturę formy muzycznej. W słowie kompozytorzy znajdowali inspirację dla swoich utworów. Dla wykonawców znaczenie słów jest punktem wyjścia do muzycznej interpretacji utworu.

Jest rzeczą charakterystyczną, że teksty wykorzystywane do kompozycji chóralnych, zaczerpnięte zwykle z mszału lub Biblii, w swojej warstwie znaczeniowej są niezwykle zwarte, przybierają wręcz formę aforystyczną. W sposób skondensowany i oszczędny ujmują główną myśl teologiczną, będącą podstawą obchodu liturgicznego bądź uroczystości. Poprzez te teksty, ubrane w muzyczną szatę, dokonuje się przekaz wiary — na tym polega „kerygma” śpiewanego słowa. Nie bez znaczenia jest fakt, iż słowo wyposażone w element „muzyczności” zyskuje dodatkową dynamikę, wzmacnia się siłą jego oddziaływania. Dlatego też w kerygmatycznym charakterze muzyki należy szukać uzasadnienia, że w liturgii uroczystej słowo winno być śpiewane. „Czynność liturgiczna przybiera postać bardziej dostojną, gdy jest połączona ze śpiewem” (MS 5).

Funkcja kerygmatyczna łączy się także z technicznym wymogiem, stawianym wszystkim wykonawcom muzyki wokalne — chodzi o czytelność i wyrazistość śpiewanego tekstu. W *Musicam sacram* znajdujemy wyraźne polecenie: „Kapłan, asysta duchownych, ministranci, lektor, członkowie zespołu śpiewaków, a także komentator — powinni przypadające im części wygłaszać wyraźnie...” (MS 26). Jed-

⁷ WALOSZEK, *dz. cyt.*, s. 232.

nym z ważnych sprawdzianów walorów wokalnych zarówno solisty, jak i chóru jest umiejętność wyrazistego przekazania tekstu słownego. W odniesieniu do śpiewu liturgicznego, wymóg technicznej sprawności wykonywania liturgicznego tekstu jest niezbędnym warunkiem właściwego wypełnienia funkcji kerygmatycznej. Zwraca na to uwagę Instrukcja *Musicam sacram*, podkreślając, że wierni uczestniczą w liturgii w sposób wewnętrzny, gdy „jednoczą swoje myśli z tym, co wypowiadają lub słyszą” (MS 15a) i dalej: „Wiernych należy pouczać, by słuchając tego, co duchowni lub zespoły śpiewają starali się przez wewnętrzne uczestnictwo wznosić myśli swoje do Boga” (MS 15). Kerygmatyczna funkcja śpiewanego słowa będzie spełniona, tylko wtedy, gdy słuchający będą słowo słyszeć i rozumieć jego treść.

Kerygmatyczne zadanie śpiewu chóru uwydatnia się również w momentach „świętego milczenia”, które zalecane jest zarówno przez Konstytucję o liturgii (nr 30), jak i Instrukcję *Musicam sacram* (nr 17). To „święte milczenie” nie jest przerwą w akcji liturgicznej, ani wykluczeniem wiernych z uczestnictwa. Instrukcja wyraźnie stwierdza: „Wiernych nie należy uważać wówczas za obcych i milczących obserwatorów czynności liturgicznych, ale właśnie poprzez milczenie wnikają głębiej w sprawowane misterium dzięki wewnętrznym dyspozycjom, jakie w nich rodzą: słyszane słowo Boże, śpiewy i modlitwy” (MS 17). Jedną z postaci milczenia jest milczenie jednych, gdy drudzy śpiewają lub grają. Tak ma się sprawa np. z modlitwami wypowiadanyymi głośno przez celebransa, z czytaniem wykonywanymi przez lektora, ze śpiewami kantora, scholi, chóru, wreszcie z grą na instrumentach. Takie milczenie zakłada jednocześnie słuchanie⁸. Można więc mówić również o kontemplatywnej funkcji chóru w liturgii, co ma ścisły związek z jego funkcją kerygmatyczną. Słuchanie wartościowego utworu chóralnego, dostosowanego do danej czynności liturgicznej, poprzedzonego stosownym komentarzem i wykonanego w piękny sposób, stwarza sprzyjającą dla wszystkich uczestników liturgii atmosferę do kontemplacji przeżywanej tajemnicy, przekazywanej poprzez ubrane w szatę dźwiękową słowo.

3. Współdziałanie chóru w sprawowaniu uroczystej liturgii — kwestie szczegółowe

W soborowym dziele odnowy liturgii Kościół nie tylko nie zrezygnował z chóru jako ważnego elementu współtworzącego liturgię w jej uroczystej formie, ale wyznaczył chórowi nowe funkcje wynikające z ducha odnowionej liturgii.

Drugi rozdział Instrukcji *Musicam sacram*, zawierający 13 artykułów, poświęcony jest osobom uczestniczącym w liturgii. Siedem z nich dotyczy zespołów śpiewających. Już to świadczy o wadze, jaką Kościół przywiązuje do ich obecności w odnowionej liturgii. Czytamy tam:

⁸ I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 351–352.

Na szczególną uwagę zasługują, ze względu na swe liturgiczne posługiwanie: chór kościelny, kapela muzyczna i zespół śpiewaków (*schola cantorum*). W świetle zasad świętego Soboru dotyczących odnowy liturgicznej zadanie tych grup nabrało większego znaczenia (MS 19).

Uczestnictwo chóru w liturgii, które zasługuje na szczególną uwagę, jest więc czynnością liturgiczną (liturgiczne posługiwanie), a funkcje zespołów śpiewających w dziele odnowy liturgii nabrały większego znaczenia. Na czym polega to „większe znaczenie”? Instrukcja wyjaśnia:

Do nich [zespołów] bowiem należy poprawne, zgodne z różnymi rodzajami śpiewu, wykonywanie właściwych im części liturgii oraz wspomaganie wiernych, gdy ci śpiewem uczestniczą w liturgii (MS 19).

Instrukcja wyznacza więc zespołom śpiewającym dwa pola działalności: poprawne wykonywanie tych części liturgii, które do nich należą, oraz wspomaganie wiernych w ich śpiewie. Poprawność, o której mówi Instrukcja, dotyczy aspektu liturgicznego i muzycznego. Poprawność liturgiczna polega na respektowaniu obowiązujących zasad doboru śpiewów i dostosowania ich do akcji liturgicznej. Śpiew w liturgii bowiem — niezależnie od tego, czy wykonuje go chór czy wszyscy wierni — musi korespondować z myślą przewodnią liturgii i odpowiadać danej czynności liturgicznej, której towarzyszy⁹. Postulat poprawności muzycznej obliguje chór do pięknego, artystycznie wartościowego wykonania śpiewu.

Drugie zadanie chóru to „wspomaganie wiernych, gdy ci śpiewem uczestniczą w liturgii” (MS 19). Z tego wynika, że uczestnictwa chóru w liturgii nie można sprowadzić tylko do samodzielnego wykonywania utworów wielogłosowych. Wtedy, gdy chór nie śpiewa samodzielnie, winien śpiewać wraz z wiernymi. Wówczas jego udział w liturgii jest uczestnictwem w obrzędzie religijnym, a nie tylko „występem” przy okazji liturgii.

Instrukcja wyraźnie rozgranicza te śpiewane części liturgii, które należą do ludu i te, które są właściwe dla zespołu śpiewaków (chóru)¹⁰. Do ludu należeć będą: łatwiejsze śpiewy jednogłosowe (chorałowe i ludowe), śpiewy dialogowane z celebrantem, kantorem lub chórem, aklamacje, odpowiedzi na wezwania celebransa i diakona (zob. MS 16a). Do chóru natomiast — utwory wielogłosowe oraz trudniejsze śpiewy chorałowe, których lud nie jest w stanie wykonać. W takim rozgraniczeniu ujawnia się myśl Kościoła, że w liturgii obok użytkowych, prostych śpiewów wykonywanych przez lud, winny być obecne także te, które są dziełami sztuki muzycznej, a których właściwe wykonanie gwarantuje tylko kompetentny zespół chórny.

W dokumentach posoborowych wielokrotnie wyrażana jest troska, by w liturgii rozbrzmiewał wspólny śpiew wszystkich wiernych, któremu Kościół przypisuje szczególne znaczenie. W Instrukcji *Musicam sacram* czytamy: „Nie ma nic podnioslejszego i miłszego w nabożeństwach liturgicznych nad zgromadzenie wiernych,

⁹ Zob. OWMR 25, 26, 50, 56.

¹⁰ Por. MS 16b, 19.

które wspólnie w pieśni wyraża swoją wiarą i pobożność” (nr 16). Zdanie to, wyjęte z kontekstu, może być podstawą do sformułowania tezy, iż jedynie wspólny śpiew wiernych stanowi najbardziej pożądaną i pełną formę uczestnictwa w liturgii. Tak jednak nie jest, o czym świadczy następujące zdanie znajdujące się bezpośrednio powyżej przytoczonego:

Niektóre śpiewy, zwłaszcza gdy wierni nie zostali jeszcze wystarczająco przygotowani, lub jeśli są to melodie wielogłosowe, mogą być wykonywane jedynie przez zespół śpiewaków, byleby lud nie był całkowicie wykluczony od udziału w śpiewie tych części, które jemu przypadają. Nie można pochwalić zwyczaju wykonywania przez sam chór całego *Proprium* i całego *Ordinarium* z całkowitym wykluczeniem ludu od śpiewu (MS 16c).

Przytoczone fragmenty Instrukcji sugerują, że śpiewy *Ordinarium* i *Proprium* mogą być dzielone między chór i lud, a sposób tego podziału zależy od konkretnej sytuacji. Stwierdzenie, iż powierzanie całego *Proprium* i całego *Ordinarium* chórowi „nie można pochwalić” — nie oznacza jednakże kategorycznego zakazu. Mogą zaistnieć takie okoliczności, w których zarówno *Ordinarium*, jak i *Proprium* wykonywać będą zespoły śpiewacze (np. *Proprium* — schola, *Ordinarium* — chór wielogłosowo). W wyborze takiej możliwości należy kierować się rozsądnymi racjami duszpasterskimi. Co do śpiewu samego *Ordinarium*, Instrukcja wyraźnie stwierdza: „Jeśli się je wykonuje w układzie wielogłosowym, może śpiewać zespół, według ustalonych już zasad, albo *a cappella*, albo z towarzyszeniem instrumentów” (MS 34). W myśl tego przepisu chór w pewnych okolicznościach może śpiewać całe *Ordinarium* — wielogłosowy cykl mszalny, a wówczas wierni winni wykonać śpiewy procesyjne.

Instrukcja *Musicam sacram* oraz *Wprowadzenie ogólne do Mszału rzymskiego* zawierają szereg szczegółowych wskazań dotyczących udziału chóru w wykonywaniu śpiewów mszalnych. Przy ich omawianiu zachowany zostanie tradycyjny podział śpiewów mszalnych na *Ordinarium missae* (części stałe mszy) i *Proprium missae* (części własne, zwane obecnie śpiewami procesyjnymi). Śpiewy mszalne, które obecnie nie mieszczą się w tradycyjnym podziale, zostaną omówione w osobnej grupie, nazwanej *Inne śpiewy*.

3.1. Części stałe — *Ordinarium missae*

Kyrie. Według *Wprowadzenia* jest to śpiew wspólny, zatem „(...) wykonują go zwykle wszyscy, to znaczy bierze w nim udział lud oraz chór czy kantor” (nr 30). Z tego wskazania nie wynika, w jaki sposób w śpiewie tym uczestniczy lud, a w jakim chór czy kantor. Ze względu jednak na litanijny charakter *Kyrie*, najważniejszą formą jego wykonania byłby dialogowany sposób śpiewania: albo chór z ludem, albo kantor z ludem¹¹. Czy jednak sam chór może śpiewać *Kyrie*? Jeżeli jest wyko-

¹¹ Por. A. FILABER, *Możliwości zastosowania muzyki chóralnej w liturgii posoborowej*, LitSac 3 (1997), nr 1 (9), s. 117; A. REGINEK, *Śpiewy mszalne*, w: W. ŚWIERZAWSKI (red.), *Msza święta*, Kraków 1993, s. 17–198.

nywane wielogłosowo, chór może wykonać *Kyrie* jako część cyklu mszalnego¹². Praktyka taka jest usankcjonowana przez następujący zapis Instrukcji *Musicam sacram*:

Części stałe Mszy świętej — *Ordinarium Missae* — jeśli się je wykonuje w układzie wielogłosowym, może śpiewać zespół według ustalonych już zasad, albo *a cappella*, albo z towarzyszeniem instrumentów (MS 34).

Gloria. Sposób wykonania tego starożytnego hymnu określa *Wprowadzenie* w sposób następujący: „Śpiewa go całe zgromadzenie, albo lud na przemian z chórem, albo sam chór” (nr 21). Jedną z możliwości wykonania tego śpiewu jest sposób naprzemienny; chór wykonuje odcinki wielogłosowe, dialogując z wiernymi śpiewającymi części unisono. Może tu mieć również zastosowanie wspomniana wyżej zasada dotycząca wielogłosowego wykonywania *Ordinarium Missae* — a więc *Gloria* może śpiewać sam chór.

Credo. Instrukcja *Musicam sacram* podaje następującą zasadę wykonania *Credo*: „Ponieważ jest wyznaniem wiary — niech śpiewają wszyscy wspólnie, lub przynajmniej w taki sposób, by cały lud miał w śpiewie stosowny udział” (nr 34), a *Wprowadzenie* podejmuje tę myśl: „Jeśli wyznanie wiary jest śpiewane, czynią to wszyscy razem lub na przemian” (nr 44). Śpiewanie więc całego *Credo* przez chór nie jest właściwe, bowiem wyznanie wiary wymaga udziału wszystkich zgromadzonych. H. Hucke pisze: „Słuchanie *Credo* śpiewanego przez chór nie jest aktem wyznania wiary, ile raczej okazją do rozmyślenia nad jej prawdami”¹³

Sanctus. W tradycyjnym ujęciu, *Sanctus* stanowiło część *Ordinarium Missae*. Obecnie śpiew ten uważany jest za aklamację kończąca Prefację i z tego względu winien być wykonywany przez wszystkich. Instrukcja *Musicam sacram* zaleca: „(...) wypada, by było odśpiewane przez wszystek lud wraz z kapłanem” (MS 24). *Wprowadzenie* jest bardziej kategoryczne: „W tej aklamacji, która stanowi część Modlitwy Eucharystycznej, bierze udział cały lud wraz z kapłanem” (nr 55b).

Wśród autorów istnieją jednak rozbieżności co do sposobów wykonania *Sanctus*. Jedni uważają, że nie można tu wykorzystać fragmentu mszy wielogłosowej, a więc *Sanctus* nie może być śpiewane przez chór¹⁴, inni twierdzą, że w nadzwyczajnych okolicznościach można tę aklamację powierzyć chórowi¹⁵ Helmut Hucke utrzymuje, że chór nie może śpiewać *Sanctus*. Ponieważ *Sanctus* jest najuroczystsza aklamacją, musi je śpiewać całe zgromadzenie. Niektórzy wręcz uważają, że *Sanctus* nie jest utworem muzycznym, lecz obrzędem, aktem liturgicznym, który musi wykonać zgromadzenie i każdy biorący w nim udział¹⁶ Przesadnie kategoryczne wydaje się stanowisko Helmuta Hucke wyrażone w następujący sposób: „Gdzie *Santus*

¹² Por. PAWŁAK, *dz. cyt.*, s. 300.

¹³ H. HUCKE, *Muzyka sakralna a reforma liturgiczna*, Conc (1965/66), nr 1–10, s. 138.

¹⁴ Por. FILABER, *art. cyt.*, s. 118.

¹⁵ Por. REGINEK, *art. cyt.*, s. 197.

¹⁶ Por. HUCKE, *art. cyt.*, s. 140.

śpiewa chór, a nie zgromadzenie, tam śpiew jako obrzęd liturgiczny i jako wyraz kultu stoi w ogóle pod znakiem zapytania”¹⁷.

Dla innych autorów sprawa ta nie jest tak jednoznaczna. Broniąc prawa chóru do śpiewania *Sanctus*, powołują się na starodawną tradycję powierzania tego śpiewu chórowi. Miało to pomóc wiernym w milczeniu przygotowującym się razem z aniołami na przyjęcie modlitwy eucharystycznej. Sobór przywrócił pierwotną rolę *Sanctus* jako aklamacji kończącej prefację. Jak twierdzi I. Pawlak, to raczej aklamacja *Sanctus* była przygotowywana przez śpiew Prefacji. A więc nie tyle *Sanctus* kończy Prefację, ile raczej prefacja przygotowuje do śpiewu *Sanctus*. I chociaż należy ono — jako aklamacja — do śpiewu całego zgromadzenia, nie można całkowicie odrzucać możliwości chóralnego wykonania *Sanctus*¹⁸.

Również instrukcja *Musicam sacram*, mimo, iż zaleca wykonanie *Sanctus* przez całe zgromadzenie, nie jest w tej kwestii jednoznaczna. Użycie sformułowania: „wypada, aby było odśpiewane przez wszystek lud...” nie oznacza bezwzględnej nakuzy, wykluczającego inne możliwości. Ponadto, zalecenie aby *Sanctus* śpiewane było przez całe zgromadzenie znajduje się w akapicie zaczynającym się od słów: „w innych wypadkach” (MS 34). Te „inne wypadki” zachodzą wówczas, gdy *Ordinarium* nie jest śpiewane wielogłoso. Kategorieczny nakaz śpiewania *Sanctus* przez całe zgromadzenie i bezwzględny zakaz wykonywania go przez chór nie ma — jak się okazuje — wystarczającego uzasadnienia w dokumentach Kościoła.

Zdecydowanym obrońcą śpiewania *Sanctus* przez chór jest kardynał Ratzinger¹⁹. Warto to przytoczyć interesującą polemikę, jaką w tej materii prowadzi z niemieckim liturgistą E.J. Lengelingiem. Ten ostatni uważa, że skoro *Sanctus* pojmuje się jako właściwy śpiew odprawiającego liturgię zgromadzenia, to należy zrezygnować z większości melodii gregoriańskich oraz wszystkich wielogłosowych, ponieważ wykluczają lud ze śpiewu i nie uwzględniają jego charakteru aklamacyjnego. Kardynał Ratzinger jest przeciwnego zdania. Stwierdzając — z przekąsem — „że nawet poważni eksperci mogą popełniać poważne błędy”, uważa, że właśnie w tym śpiewie ujawnia się szczególnie rola chóru. Jego argumentacja jest bardzo przekonująca, warto ją więc przytoczyć w całości:

W gruncie rzeczy twierdzenie o aklamacyjnym charakterze, jaki może zapewnić tylko zgromadzenie, jest niczym nie uzasadnione. W całej tradycji liturgicznej Wschodu i Zachodu prefacja kończy się zawsze odniesieniem do liturgii niebieskiej i zaprasza zgromadzonych do włączenia się w aklamację chórów niebieskich. (...) Jeśli znajduje się wśród nich chór, który może lepiej niż ich własne nieskładne głosy włączyć się w kosmiczną pieśń chwały i otwarte przestworza nieba i ziemi, to właśnie w tym momencie zastępcza funkcja chóru jest szczególnie wskazana. Dzięki niemu hymn anielski może stać się bardziej wyrazisty i przez to umożliwić głębsze wewnętrzne uczestnictwo w nim, niż by to potrafiły sprawić własne aklamacje i własny śpiew. (...) Twierdzenie Lengelinga, powtarzane

¹⁷ Tamże.

¹⁸ PAWLAK, dz. cyt., s. 297.

¹⁹ J. RATZINGER, dz. cyt., s. 220–224.

przez wielu innych, jest niesłuszne. *Sanctus* śpiewane przez chór również po Soborze Watykańskim II ma pełne uzasadnienie²⁰

Agnus Dei. Instrukcja *Musicam sacram* podaje następującą zasadę: „*Agnus Dei* można powtarzać tyle razy, ile razy zachodzi potrzeba, zwłaszcza we Mszy koncelebrowanej, w czasie łamania Hostii. Zaleca się, by lud brał udział w tym śpiewie, przynajmniej przez wezwanie końcowe” (MS 34). Zasada ta powtórzona jest we *Wprowadzeniu*: „Podczas łamania chleba i zmieszania postaci, chór lub kantor śpiewają, albo głośno odmawiają wezwanie «Baranku Boży», na które lud odpowiada” (MS 56e). W zasadzie chór winien być wykonawcą *Agnus Dei*, a lud wypowiada (śpiewa) formułę końcową: „zmiłuj się nad nami”. *Agnus Dei* może wykonać chór zgodnie z zasadą podaną przez instrukcję *Musicam sacram* (nr 34) odnośnie wielogłosowego wykonywania części *Ordinarium missae*. Czas trwania śpiewu *Agnus Dei* wyznacza obrzęd łamania chleba. W mszach koncelebrowanych trwa on dłużej, w innych mszach trwa bardzo krótko i nawet trzykrotne powtórzenie przez lud „Baranku Boży” przekracza ten czas. Kard. Ratzinger zauważa, że od IX w. *Agnus Dei* z powodu skracania obrzędu łamania chleba stało się faktycznie śpiewem na Komunię. We wczesnym średniowieczu pierwsze *Agnus* śpiewano przed Komunią, a następne w czasie Komunii św. kapłana i wiernych. Ratzinger stwierdza, że słowa „Baranku Boży” doskonale korelują z wypowiedzianą przez kapłana formułą: „Oto Baranek Boży...” i to zarówno przed, jak i w czasie Komunii św.²¹ Przywołuje zwyczaj z katedry w Ratyzbonie, że po znaku pokoju kapłan i lud wypowiadają najpierw trzykrotne *Agnus Dei*, które następnie chór wielogłosowo wykonuje jako śpiew podczas Komunii św. wiernych²².

3.2. Śpiewy procesyjne — *Proprium missae*

Śpiew na wejście. Rozpoczynając akcję liturgiczną śpiew ten winien wprowadzić wiernych w treść okresu liturgicznego lub obchodu świątecznego. *Wprowadzenie do Mszału rzymskiego* przewiduje kilka sposobów jego wykonania: „Śpiew na wejście wykonuje chór, lub kantor na przemian z ludem, może go też w całości wykonać lud, lub sam chór” (nr 26). Formułowana w sposób dość kategoryczny przez niektórych autorów zasada, że śpiewu na wejście nie może śpiewać chór, gdyż należy on wyłącznie do całego zgromadzenia, nie ma uzasadnienia w przepisach liturgicznych. Odpowiednio dobrany utwór chóralny może spełniać wszystkie warunki śpiewu na wejście. Ponadto w sytuacji, gdy śpiewy *Ordinarium* wykonują wierni, *Proprium*, czyli śpiewy procesyjne, a więc i śpiew na wejście, może śpiewać chór.

Przygotowanie darów. W doborze śpiewów towarzyszących obrzędowi przygotowania darów należy się kierować tymi samymi regułami, jakie

²⁰ Tamże, s. 223–224.

²¹ PAWLAK, dz. cyt., s. 302; por. RATZINGER, dz. cyt., s. 226–227.

²² RATZINGER, dz. cyt., s. 226.

obowiązują w doborze śpiewu na wejście. Jest tu miejsce na śpiew chóru²³, byleby treść utworu odpowiadała okresowi liturgicznemu, tematycznie nawiązywała do obrzędu składania darów lub do obchodu uroczystości²⁴.

Śpiew na Komunię. Według *Wprowadzenia* śpiew na Komunię może wykonać „albo sam chór, albo chór czy kantor razem z ludem” (nr 56i). Charakterystyczną rzeczą jest podana w tym poleceniu kolejność wykonawców: najpierw chór (schola), potem kantor, a na końcu wierni. W ten sposób dokument sugeruje, że wykonanie utworu chóralnego treściowo nawiązującego do obrzędu Komunii św. jest szczególnie wskazane²⁵

3.3. Inne śpiewy

Alleluja. Śpiew *Alleluja* należy do *Śpiewów międzylekcyjnych*. We *Wprowadzeniu* czytamy: „Śpiew rozpoczynają wszyscy, albo chór, albo kantor; jeśli melodia tego wymaga, *Alleluja* się powtarza” (nr 36a). Przyjmuje się praktyka, iż ze względu na uroczysty charakter tego śpiewu, przygotowującego do proklamacji Ewangelii, *Alleluja* i związany z nim werset mogą być wykonane wielogłosem przez chór²⁶. To samo dotyczy *Śpiewu przed Ewangelią* w okresie Wielkiego Postu, które zastępuje nieobecne wówczas w liturgii *Alleluja*.

Uwielbienie. Posoborowa odnowa liturgii przewiduje po Komunii św. czas na uwielbienie. We *Wprowadzeniu* czytamy:

Gdy się zakończy rozdzielanie Komunii, kapłan i wierni, stosownie do okoliczności, przez pewien czas modlą się w skupieniu. Całe zgromadzenie może również odśpiewać hymn, psalm lub inną pieśń uwielbienia (nr 56j).

Nie chodzi tu zatem tylko o dziękczynienie po Komunii św. w tradycyjnym pojęciu (*gratiarum actio*), ale o uwielbienie Boga za Jego dary. Śpiewy wielbiące (*cantica laudis*) winny odnosić się do Boga Ojca lub do Trójcy Świętej, dlatego pieśni skierowane wprost do Chrystusa treściowo nie odpowiadają temu obrzędowi. Wprawdzie *Wprowadzenie* mówi o śpiewie całego zgromadzenia, jednakże wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby w imieniu wiernych wystąpił kantor, schola czy chór. Wskazana jest także odpowiednia muzyka instrumentalna, zwłaszcza organowa²⁷.

Śpiew po rozestaniu. Po obrzędzie rozestania może być wykonany śpiew przez całe zgromadzenie lub przez chór, chociaż przepisy liturgiczne tej sprawy nie regulują. Śpiew ten nie łączy się wprost z czynnością liturgiczną — liturgia kończy się obrzędem rozestania — można go jednak w pewnym sensie traktować analogicznie do śpiewu na wejście, jako śpiew towarzyszący „wyjściu”. Byłoby jed-

²³ Zob. PAWLAK, *dz. cyt.*, s. 343.

²⁴ Por. FILABER, *art. cyt.*, s. 118.

²⁵ Por. PAWLAK, *dz. cyt.*, s. 338.

²⁶ Por. FILABER, *art. cyt.*, s. 117.

²⁷ Por. PAWLAK, *dz. cyt.*, s. 349.

nak wskazane, aby nie był to śpiew „na wyjście”, lecz śpiew „po rozestaniu” wykonywany przez wszystkich, łącznie z celebransem, w postawie stojącej. Dopiero po jego zakończeniu wierni winni opuścić świątynię. Śpiew po rozestaniu może wykonać również chór. Wówczas należałoby oczekiwać, że wierni wraz celebransem pozostaną do zakończenia śpiewu. Śpiew chóru na tle hałasu wychodzących z kościoła ludzi wydaje się niedorzecznością. Bardziej odpowiednia byłaby wówczas gra organowa.

4. Personalistyczne traktowanie udziału chóru w liturgii

Określając rolę chóru w liturgii, posoborowe dokumenty Kościoła akcentują nie tylko jego liturgiczną funkcję, związaną z wykonaniem określonego muzycznego zadania w liturgii, ale w chórze dostrzegają konkretne osoby należące do społeczności wiernych, a powierzając im zadania wynikające z ich uczestnictwa w obrzędach liturgicznych, wielokrotnie wyrażają troskę o ich duchowe dobro.

Ten „osobowy” aspekt uczestnictwa zespołu śpiewaczego w liturgii uwidaczniał się w trwających przez wieki sporach na temat składu osobowego chóru czy scholi. W przeszłości nie było rzeczą obojętną, kto mógł śpiewać w chórze kościelnym. Zgodnie z zasadą *mulier taceat in Ecclesia* kobiety nie były dopuszczane do śpiewu w chórze podczas liturgii, wyjąwszy oczywiście klasztory żeńskie. Jeszcze papież Pius X (1903) wykluczał udział w chórze kościelnym kobiet, które — jego zdaniem — nie są zdolne do pełnienia funkcji liturgicznych. Dlatego polecił, aby partie wysokich głosów w utworach wielogłosowych, zgodnie ze starożytną tradycją Kościoła, wykonywali chłopcy²⁸. Osłabienie dotychczasowych rygorystycznych przepisów w tej sprawie nastąpiło za papieża Piusa XII, który w encyklice *Musicae sacrae disciplina* (1955) zezwala na tworzenie chórow mieszanych, byleby tylko mężczyźni byli całkowicie oddzieleni od kobiet(!), a chór był umieszczony poza prezbiterium²⁹

Dotychczasowe ograniczenia i zakazy dotyczące składu chóru w liturgii straciły swą moc po wydaniu instrukcji *Musicam sacram*, która ostatecznie zezwala na utworzenie zespołu mieszanego, a nawet złożonego wyłącznie z kobiet.

Zespół śpiewaków (*schola cantorum*), zależnie od przyjętych miejscowych zwyczajów i innych okoliczności, może się składać: albo z mężczyzn i chłopców, albo tylko z mężczyzn, czy tylko z chłopców, albo z mężczyzn i niewiast, a nawet, jeżeli nie można inaczej, tylko z niewiast (MS 22).

W ten sposób zostały zakończone spory toczące się wokół składu osobowego kościelnych zespołów śpiewających³⁰. Jeszcze jako echo dawnego myślenia brzmi polecenie Instrukcji: „Jeżeli w skład zespołu wchodzi również niewiasty, należy wyznaczyć mu miejsce poza prezbiterium” (MS 23). Wobec późniejszych ustaleń oraz powszechnej praktyki, przepis ten stracił już swoją aktualność.

²⁸ PIUS X, *Tra le sollicitudini*, nr 13.

²⁹ PIUS XII, *Musicae sacrae disciplina*, nr 37

³⁰ PAWLAK, *dz. cyt.*, s. 257.

Instrukcja *Musicam sacram* zajmuje się również zagadnieniem miejsca, jakie winien zajmować chór podczas liturgii. W myśl Instrukcji, tradycyjne umieszczanie chóru na emporze obok organów nad głównym wejściem do kościoła z dala od ołtarza, jak to było dotychczas, z liturgicznego punktu widzenia oraz duchowego dobra członków chóru nie jest słuszne. Skoro chór pełni liturgiczną funkcję, winien zajmować miejsce w pobliżu ołtarza. Instrukcja poleca:

Zespół śpiewaków (...) powinien być tak umieszczony, by: (a) było dla wszystkich widoczne jego znaczenie, a mianowicie, że jest on i częścią społeczności wiernych, i równocześnie spełnia szczególne zadanie, (b) mógł łatwiej spełniać to liturgiczne zadanie, (c) poszczególni członkowie zespołu mieli możliwość pełnego, to jest sakramentalnego uczestniczenia we Mszy św. (MS 23).

Ujawnia się tu troska Kościoła, aby członkowie chóru jako pełnoprawni uczestnicy zgromadzenia liturgicznego, co więcej, spełniający liturgiczną funkcję, mogli tę funkcję pełnić bez przeszkód i mieli ułatwiony dostęp do Stołu Pańskiego.

Wyraźnym życzeniem Kościoła jest także, aby członkowie zespołów śpiewających nie tylko pełnili swą funkcję w sposób liturgicznie poprawny i artystycznie doskonały, ale by otrzymywali także odpowiednią formację religijną.

Oprócz kształcenia muzycznego należy udzielać członkom zespołu również odpowiednich wiadomości z dziedziny liturgii i życia duchownego, tak by wykonywane przez nich zadania liturgiczne nie tylko podnosiły piękno świętych obrzędów i były zbudowaniem dla wiernych, ale także, by dla nich samych były źródłem duchowego dobra (MS 24).

W tym zdaniu nie tylko przejawia się troska Kościoła o duchowe dobro, jakiego winni doznawać śpiewacy, ale dotyka tu Kościół ważnego problemu, a mianowicie etycznego wymiaru muzyki. Moralny wymiar muzyki — tak rzadko dzisiaj reflektowany i wyraźnie artykułowany aspekt muzyki — nie może pominięty w refleksji nad muzyką w liturgii. Dotyczy on bowiem nie tylko słuchaczy, ale także wykonawców, niezależnie od tego, czy będą nimi wszyscy wierni, chór, kantorzy czy celebrans. W liturgii bowiem, w kształtowaniu której winna być zachowana zasada podziału funkcji, poszczególni uczestnicy liturgii są raz słuchaczami a innym razem wykonawcami. Nicolaus Harnoncourt przypomina:

Przez całe wieki muzyka miała również funkcję moralną. Jej duchowe oddziaływanie było w stanie człowieka odmienić i wywyżżyć. Była często najczystszy, najbardziej bezpośrednim sposobem komunikowania się z absolutem. Marcin Luter uważał muzykę za najwyższą — po słowie Bożym — formę języka³¹.

Słowa w całej rozciągłości należy odnieść do muzyki służącej liturgii. Jej celem nie może być tylko „podobanie się”; winna poruszyć człowieka, pomóc mu przeżyć bliskość Boga obecnego w liturgicznych znakach. Dotykamy tu platońskiej idei piękna, wedle której piękno zawsze było nierozdzielnie związane z dobrem, prawdą, wiedzą (mądrością) i miłością — było kategorią moralną. Wydaje się rzeczą ze wszech miar słuszną, by właśnie tak pojmowaną ideę piękna odnosić do muzycznego piękna obecnego w liturgii. Sobór uczy, że celem muzyki w liturgii, obok chwały Bożej, jest „uświęcenie wiernych” Uświęcenie człowieka z natury rzeczy posiada

³¹ Cyt. za: S. RIEGER, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 96.

wymiar etyczny, dotyczy bowiem jego moralnej doskonałości. Jeżeli „liturgia jest szczytem, do którego zmierza działalność Kościoła i jednocześnie jest źródłem z którego wypływa cała jego moc” (KL 10), to również muzyka, która jest integralną jej częścią, w dziele uświęcania człowieka ma swój udział. Tu jednak należy uczynić ważne zastrzeżenie: mając świadomość etycznego wymiaru muzyki i wszystkich konsekwencji z tego wynikających, nie można jednak muzyce przypisywać mocy uświęcania. Taką moc, jak uczy teologia, posiadają tylko sakramenty, poprzez które Bóg dokonuje uświęcenia człowieka. Przypisywanie muzyce mocy uświęcającej prowadziłoby z jednej strony na bezdroża ideologizacji sztuki, z drugiej zaś do zastępowania religii sztuką, do tworzenia swoistej „religii piękna”. Jedno i drugie byłoby błędem. Muzyka w liturgii jest jednak zdolna spowodować wewnętrzne „poruszenie”, które przemienia człowieka i przybliża do Boga. I tylko w tym (może „aż” w tym?) leży jej siła. Wydaje się, że teza o transcendentnym wymiarze sztuki znajduje tu swoje potwierdzenie.