

KS. JOACHIM WALOSZEK

KATEGORIE SACRUM I PROFANUM WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE MUZYKOLOGICZNEJ

Współczesna estetyka muzyczna zainteresowana jest na powrót takimi kategoriami porządkującymi fenomeny artystyczne, które próbują określić wartości egzystencjalne sztuki. Nierzadko poddaje się krytyce dotychczas stosowane klasyfikatory i usiłuje wprowadzić nowe bądź też przypomnieć i rozwinąć dawne pojęcia "analizy" muzycznej, zdeprecjonowane przez naukę o muzyce ostatnich dziesięcioleci. Przy czym szczególnie wartościowe okazać się mogą - jak twierdzi O. Ursprung¹ - klasyczne i dotąd niedostatecznie wykorzystane kategorie świeckości i sakralności w sztuce.

Rozróżnienie muzyki sakralnej i świeckiej funkcjonuje w zasadzie nieprzerwanie od czasów wykształcenia się muzyki profesjonalnej. Wyraźnie dochodzi do głosu już u Johannesesa Grocheo, około roku 1300, w związku z jego rozważaniami dotyczącymi *musica reservata*. Kategorii sakralności i świeckości używano też bardzo świadomie w okresie baroku, choć wtedy bardziej istotne wydaje się być rozróżnienie na muzykę wokalną i instrumentalną; obydwie te podziały współistniały zresztą ze sobą i wzajemnie się dopełniały, jak widać to jeszcze u D. G. Türka. Niedocenione pozostały ciekawe uwagi na temat sakralności i świeckości sztuki muzycznej J. G. Herdera, aczkolwiek właśnie XIX wiek był żywo zainteresowany tworzeniem "spekulatywnej" estetyki odgórnej (*Ästhetik von oben*). Dopiero ekspansja pozytywistycznych tendencji w badaniach dotyczących fenomenów kultury, a w tym również muzyki, prowadziła do ignorowania "nienaukowych" kategorii *sacrum* i *profanum*, choć w praktyce nigdy z nich do końca nie zrezygnowano². Dzisiaj - jak pokazuje szereg naukowych publikacji - próbuje się je na powrót rewaloryzować, dostrzegając, że "podczas gdy inne kategorie wynikają ze zbliżonego do estetyki, teoretyczno-muzycznego, filozoficznego lub światopoglądowego sposobu analizy, to tu dochodzi do głosu punkt widzenia zorientowany znacznie bardziej na samą sztukę i miarodajne stają się te kręgi życiowe, sfery estetyczne, z których gatunki muzyczne czerpią swój stylistyczny status"³.

Wydaje się, że takie przesunięcie akcentów, widoczne w wielu współczesnych analizach estetycznych dzieła muzycznego, i teoretyczna refleksja nad istotą *sacrum* czy *profanum* w sztuce, mogą się okazać bardzo owocne w poszukiwaniach specyfiki stylu kościelnego i kryteriów oceny dzieła muzycznego przeznaczonego do przestrzeni sakralnej.

Pomimo dość licznej literatury dotyczącej problematyki *sacrum* i *profanum* w muzyce kościelnej czy też bardziej ogólnego zagadnienia *sacrum* w muzyce⁴, w kwestii tej panuje dotąd, najogólniej mówiąc, dużo niejasności, brak uściśleń terminologicznych i znaczne różnice poglądów. Zaznaczają się one w samym sposobie podejścia do

tematu.

Chęć zagwarantowania analizom muzykologicznym i estetycznym rzekomo pewnej metody skłania wielu autorów do posługiwania się terminami *sacrum* i *profanum* w odniesieniu do muzyki, jedynie w znaczeniu zewnętrznej, a nawet można by powiedzieć przypadkowo jawiącej się, sakralnej czy świeckiej funkcji dzieła muzycznego⁵. Tak w zasadzie traktuje się te pojęcia w znacznej części klasycznej literatury muzykologicznej, szczególnie w podręcznikach, gdzie określenia: *kościelny*, *świecki*, dotyczą po prostu przeznaczenia kompozycji. Takie znaczenie przydaje im w gruncie rzeczy również Th. Georgiades w swoim wykładzie na temat: *Sacrum i profanum w muzyce*, wygłoszonym na uniwersytecie monachijskim w 1960 r.⁶. Według niego muzyka sama w sobie jako "brzmiąca forma"⁷, muzyka traktowana jako surowy materiał w postaci określonych struktur dźwiękowych jest *profanum* i dopiero cel, któremu służy czyni dzieło świeckim albo religijnym; tak samo jak każdy inny element kultu muzyka staje się sakralna przez związek z uświęcającym słowem Bożym.

Krańcowo przeciwne stanowisko reprezentują ci autorzy, którzy usiłują wysledzić elementy *sacrum* czy *profanum* w samej substancji muzycznej, w określonym języku dźwiękowym i strukturach przezeń utworzonych, takich, które odznaczają się swoistym wymiarem transcendencji (muzyka kultyczna), bądź też przystają jedynie do świata ludzkiej subiektywności, emocjonalności czy zmysłowości (muzyka świecka). Tak np. dla O. Söhngena, który podejmuje ten temat w perspektywie teologicznej, sama muzyka, nawet niezależnie od kontekstu kulturowego czy słów, które bliżej precyzują jej treść, charakteryzować się może wymiarem kultycznym, o tym decyduje jej zdolność przenikania i kodowania "praw" bytu⁸.

Żarliwym obrońcą istnienia obiektywnego pierwiastka świętości w muzyce jest m. in. B. Pocięj⁹. Wartości estetyczne sztuki muzycznej służą jako *medium* dla objawienia się *sacrum*, które pojmuje B. Pocięj *substancjalnie*, co podług jego własnych słów oznacza, że choć "przejawia się (ono) przez zmysłową powierzchnię muzyki (dźwięk, barwa, melodia, kontur, ruch), ale wynika z głębi, z rdzenia, z dźwiękowej substancji; musi być obecne już w samej nagiej, elementarnej strukturze dźwiękowej"¹⁰. Oczywiście takie stanowisko uprawnia do poszukiwania jakiegoś stałego *idiomu sakralności*, przynajmniej na terenie kultury muzycznej Zachodu, *idiomu*, który w swej istocie byłby niezmienny od epoki chorałowej aż po nasze czasy i sięgałby samego wnętrza muzyki, a nie tylko jej powierzchni¹¹. Wydaje się, że w poszukiwaniach tych B. Pocięj polega na swoistej intuicji i wrażliwości człowieka religijnego i "muzycznego". W gruncie rzeczy ów *idiom świętości* pozostaje nieprzetłumaczony do końca na język klasycznej estetyki muzycznej. Zdaniem B. Pocięja *idiom sakralności* w postaci najczystszej i najbardziej oczywistej zawiera i objawia chorał gregoriański. Aktualizuje on w melodii i rytmie to, co istotnie muzyczne w liturgii i "ukazuje nam pełną harmonię, niemal tożsamość «sakralnego» i «estetycznego»"¹². B. Pocięj posuwa się aż do stwierdzenia, iż w chorale ekspresja *sacrum* wynika bezpośrednio z substancji muzycznej, gdyż jest ono obecne w samych interwałach, gestach melodycznych, w rytmie, w melizmatach (często odbieranych przez nas jako ekstatyczne), w toku psalmodycznej narracji, regularności stroficznej hymnów, proporcjonalności melodycznej sekwencji¹³. Na gruncie muzyki po-chorałowej *sacrum* dochodzi do głosu z mniejszą oczywistością i prawie zawsze jako owoc zmagania się elementu *sacrum* z *profanum*; realizuje się tam, gdzie - jeśli posłużyć się znowu językiem warszawskiego

muzykologa - "muzyka kieruje się ku górze, oczyszcza z «cielesności» i podnosi w sfery czystego ducha". Przeciwnie, "profanum umacnia muzykę w ziemskim istnieniu, osadza ją w sferze uczuć, wiąże też z poczuciem gry, zabawy" ¹⁴. Jeszcze polifonia XIII - XVI w. (aż po Palestrinę), poprzez silne związki z substancją chorałową, osadza pierwiastek świętości w samym rdzeniu polifonicznej konstrukcji: "W płynnym, kontemplacyjnym ruchu melodii, w fundamentalnych dźwiękach *cantus firmus*, zaczerpniętych z chorałowej melodii, we współgraniu i współ-śpiewaniu linii i głosów", a także w swoistej koncepcji "formy kulistej", gdzie równoważy się jakby linearny i wertykalny wymiar dzieła muzycznego ¹⁵. W baroku idiom sakralności jawi się już przede wszystkim na poziomie języka symbolicznego. Symbolika sakralna rozciąga się na elementy języka dźwiękowego, a nawet na całą formę dzieła. Symbolika też przyczynia się do tego, iż *sacrum* ulega osobliwej "teatralizacji" i ukryciu. Niedostępnym mistrzem symbolicznego języka sakralnego pozostanie J. S. Bach ¹⁶. Po nim - zdaniem B. Pocięja - świętość nawiedza muzykę raczej sporadycznie na zasadzie chwilowych "dotknięć mistycznych" i to przede wszystkim w obszarze muzyki pozaliturgicznej. Nawet w symfoniach Brucknera, którego B. Pocięja nazywa największym twórcą muzyki religijnej XIX w., jest to *sacrum* równocześnie skażone przez świat i świadome swego zagrożenia: "*sacrum*, w którym błogość i nadzieja splata się z dramatycznością zwątpienia i tragizmem" ¹⁷.

Muzyka współczesna - jak tego przykład dają kompozytorzy wybitnych dzieł religijnych - stwarza nowe możliwości odrodzenia zapomnianego języka sakralnego. B. Pocięja widzi 3 sposoby twórczej realizacji *sacrum*:

- droga ascezy, z wykorzystaniem ostrości i surowości współczesnego języka muzycznego - wskazali ją Strawiński i Schönberg.

- droga swoistej "barokizacji" muzyki, gdzie obfitość i różnorodność środków łączy się z nowoczesnie zobiektywizowanym językiem dźwiękowym (dysonansowość, serializm, modalizm).

- droga nowego romantyzmu, realizowana przez ożywianie bezpośredniego języka uczuć i emocjonalnej żarliwości, przy pewnej redukcji środków technicznych ¹⁸.

Bardzo często zwolennicy tezy o "substancjalnym", obiektywnym pierwiastku sakralności w dziele muzycznym opierają swoje przekonania na filozoficznych analizach "czasu muzycznego". Tak postępuje między innymi E. Křenek ¹⁹. Muzyka odznacza się swoistym stosunkiem do czasu, jest jakby cała zamknięta w wymiarze czasowości. Oczywiście rozgrywa się również w jakiejś przestrzeni, ale nawet tam, gdzie przestrzeń wprzęgnięta jest świadomie do koncepcji dzieła (jak np. w polichóralności albo w elektronicznej stereofonii), zasadniczą sprawą muzyki pozostaje rozczłonkowanie i ukształtowanie czasu - organizacja czasu. Rozwój języka muzycznego w naszych czasach ze szczególną intensywnością uświadomił i postawił w nowym świetle problem stosunku muzyki do czasu, a to przede wszystkim przez odkrycie koncepcji muzyki dodekafonicznej i serialnej. Wraz z możliwością odwrócenia toku przebiegu muzycznego rodzą się bowiem zupełnie nowe jakości wyrazowe i znaczeniowe muzyki. Sugerować może ona np. niezwykle wyobrażenie odwracalności czasu - procesu bez początku i bez końca. Rozwój serializmu sprawił, że "nie doświadcza się już więcej utworu muzycznego jako logicznie rozwijającego się zdarzenia, ale struktury muzyczne (formy) jawią się jako obiekty, które pozwalają się wzajemnie przemieszczać, poruszać w czasie. [...] Sugerują one wyobrażenie skończoności i nieskończoności jednocześnie tak, jak krąg albo inna zamknięta

krzywizna, która jako linia powracająca do samej siebie jest nieskończona, a jednak zamyka skończoną płaszczyznę. Tam, gdzie muzyka wymierzona aż po ostatni detal wydaje się umykać czasowi, tam przypomina ona ponadczasową wieczność²⁰. Ponieważ zaś wieczność jest kategorią na wskroś teologiczną, sakralną, toteż również tak pomyślana muzyka posiada religijny, sakralny wymiar i wywołuje obraz nieskończonego *Universum*, rozbudza fantazję słuchacza w kierunku tajemnicy niekończącego się trwania²¹.

Oczywiście tak uwyraźniony w muzyce serialnej sakralny wymiar przysługuje, zdaniem Křeneka, również sztuce muzycznej dawnych epok i dochodzi do głosu tam, gdzie następuje swoista obiektywizacja języka muzycznego a przez to ujawniony zostaje szczególny stosunek do czasu. Nie sposób prześledzić tu bardzo interesujących spostrzeżeń E. Křeneka odnośnie religijnego wymiaru sztuki poszczególnych epok i stylów, ale warto może zwrócić uwagę na to, jak rozumie on sakralność śpiewu gregoriańskiego. Jego zdaniem, wzbogacenia elementu melizmatycznego w późniejszych fazach rozwojowych chorału nie można interpretować jako intensyfikacji momentów emocjonalnych tej muzyki. Te bowiem pozostają dalej mocno skrępowane zdyscyplinowanym i hieratycznym stylem chorałowym. Chodzi tu raczej o ożywienie, zakodowanych już w starszych fazach śpiewu gregoriańskiego, muzyczno - strukturalnych możliwości rozwoju. Analogie i związki dwójkowych i trójkowych grup starej melodii, które często występują w postaci inwersji i raka, zostają później wprowadzone bardziej świadomie, na dłuższej przestrzeni i służą do wyartykułowania nieraz bardzo rozwiniętych linii melodycznych. Muzyka stała się jakby świadoma samej siebie. Oddaliła się od nieco schematycznego związku z liturgicznym tekstem - związku jaki obserwujemy w najstarszej psalmodii - przy tym jednak stała się tym bardziej sakralna, tym bardziej rozwinęła swe uwolnione od czasowości formy²².

Większość współczesnych muzykologów, wypowiadających się na nasz temat, traktuje problem obecności *sacrum* i *profanum* w muzyce w sposób mniej radykalny: nie godzą się z jednej strony na założenia minimalistów, którzy w zasadzie zaprzeczają istnieniu ponadestetycznej kategorii *sacrum*, a z drugiej strony unikają radykalnych sformułowań zwolenników "substancjalnego" pojmowania *sacrum* w muzyce. Kategorie *sacrum* i *profanum* autorzy ci relatywizują przez wprowadzenie perspektywy historycznej. Nie można bowiem, ich zdaniem, mówić o żadnych kategoriach estetycznych nie biorąc pod uwagę kontekstu kulturowego, nawyków słuchowych, tradycji, ducha epoki etc. Już w 1936 r., a więc wtedy, kiedy obowiązywał jeszcze - nakreślony przez Piusa X - ideał uniwersalnej muzyki kultycznej, A. Orel zdawał sobie sprawę, że "pojęcie świeckości i kościelności muzyki jest jednoznaczne tylko jako idea, a w konkretnych przejawach podlega różnorodnym zmianom"²³.

Perspektywa historyczna pozwala uchwycić i zinterpretować idiom sakralności czy świeckości muzyki danej epoki historycznej, europejskiego kręgu kulturowego poprzez analizę dróg rozwojowych muzyki Kościoła, jakim był niewątpliwie chorał gregoriański²⁴. Historykowi, który z konieczności oprzeć musi swe analizy na źródłach, *cantus gregorianus* służy jako pewien model wyjściowy bezsprzecznie kościelnego stylu muzyki²⁵. Oczywiście, ze względu na skąpość źródeł, pozostaje rzeczą ciągle nie dość zbadaną: jak dalece śpiew gregoriański czerpał z muzyki ludowej.

Bardzo interesujące studium historyczne dotyczące *sacrum* i *profanum* w zachodnioeuropejskiej kulturze muzycznej, pozostawił W. Arlt²⁶. Szczególnie zastanawiające jest to, że pierwszego

konfliktu *sacrum* i *profanum* nie upatruje on we wprowadzeniu - rzekomo świeckiej proveniencji - melodii tropów i sekwencji²⁷, ani nawet w przekształceniach jakim ulegał, pod wpływem nowej pieśni przełomu XI i XII wieku, trop do *Benedicamus Domino* i *conductus*. Okres, w którym dokonywano tych zmian (VII - XII w.) jawi się jeszcze jako "epoka, która przejęła tradycyjny śpiew kultyczny Kościoła, proponując jednak równocześnie w ramach liturgii przestrzeń dla nowych, twórczych poczynań, które potem prawdopodobnie wpłynęły pod niejednym względem na muzykę Nieliturgiczną"²⁸. Konflikt zaczął się zaznaczać dopiero pod koniec tego okresu, a jego zasadniczym powodem było to, że usiłowania coraz bardziej okazałego, bogatego kształtowania liturgii prowadziły do skupienia uwagi na momencie artystycznym, co z kolei przesłoniło właściwy cel kościelnego nabożeństwa. W takim kontekście należy oceniać np. rubrykę jednego z lańskich rękopisów z końca XII w., która w miejsce tropowanego *Benedicamus Domino*, z Nieszporów na święto kleryckie, każe śpiewać: *Tot Benedicamus quot novit quisque canamus*²⁹. Zaczynają się mnożyć liczne dookreślenia precyzujące bliżej artystyczny sposób wykonywania chorału. I tak np. obok spotkanych już wcześniej epitetów: *alta*, *suavis et clara*, które bliżej charakteryzowały *vox perfecta*, jako ideał głosowy średniowiecza, pojawiają się nowe, bardziej wymyślne np.: *alta voce et magna reverencia*, *cum falsetto*, *sollempniter*, albo też *demissa media i submissa voce*³⁰.

Bardzo już jaskrawe przeniknięcie *profanum* do obszaru sztuki kościelnej dokonało się, wg W. Arlta, na gruncie muzyki wielogłosowej ok. r. 1200 w kompozycjach discantowych szkoły Notre Dame. Tu, po raz pierwszy, dawna melodia liturgiczna poddana została istotnym przeróbkom i rygorom obcych sobie rytmów, względnie rozłożona na długobrzmiące dźwięki, na bazie których tworzono osobliwą, "nową" kompozycję. Słowo liturgiczne zepchnięto na drugi plan, na korzyść muzycznych elementów konstrukcyjnych, co w krótkim czasie wydało owoc w postaci utworów z Nieliturgicznymi, a nawet niereligijnymi tekstami i to często w językach narodowych. Tekstami tymi zaopatrywano dokonponowane do tenoru głosy. Można mieć uzasadnione wątpliwości, czy kompozycje tego typu śpiewane były w kościele; tak czy owak przez to oddalił się od swej pierwotnej funkcji gatunek, który ongiś miał charakter wybitnie liturgiczny³¹.

Dalsze etapy rozwoju muzyki kościelnej oznaczone są, zdaniem W. Arlta, kolejno podejmowanymi, twórczymi kompromisami pomiędzy dziedzictwem tradycji kościelnej a nowymi osiągnięciami stylistycznymi, przy czym te ostatnie pojawiały się najczęściej w obszarze *profanum*. Najważniejsze etapy tego rozwoju wyznaczają okresy przemian stylistycznych w zachodnioeuropejskiej muzyce. Z biegiem czasu problem *sacrum* i *profanum* komplikował się, ponieważ począwszy od XVIII w. coraz trudniej przychodzi mówić o jakimś jednym, dominującym w Europie stylu muzycznym. Język poszczególnych twórców mocno się indywidualizuje, a co za tym idzie również sam problem *sacrum* jest traktowany inaczej u każdego z nich. Odnosi się to zarówno do L. van Beethovena, z jego niechęcią do "utartych szlaków" muzyki kościelnej i usiłowaniem wskrzeszenia nowej "muzyki - religii", jak i do J. Haydna, którego kompozycjom kościelnym wytykano zbyt świecką nutę. Zasadniczo jednak rzecz ujmując: jeszcze twórcy klasyczni i wczesnoromantyczni obronili stylistyczną jedność muzyki kultycznej i świeckiej, i dopiero koniec wieku XIX przyniósł, obok usiłowań stworzenia własnego stylu kościelnego środkami stylistycznymi epoki (co urzeczywistnione zostało przede wszystkim w dokonaniach A. Brucknera), ruch wymie-

rzony przeciwko "operowej" muzyce poprzednich dwu stuleci, ruch zabiegający o wskrzeszenie "prawdziwej" muzyki kościelnej w rodzaju polifonicznego stylu *prima prattica*. Nawiasem mówiąc, muzyka liturgiczna, która powstawała na bazie tego swoistego historyzmu muzycznego jest pod względem artystycznym znacznie mniej przekonująca niż ta, która nie wiązała się ze starym stylem ³².

Dla naszego tematu szczególnie ważne są próby odnalezienia, na podstawie analiz historycznych, kryteriów wyznaczających przestrzeń sakralności dla muzyki dzisiaj. W tym względzie historycy muzyki są na ogół powściągliwi, zdając sobie sprawę, że historia wielokrotnie już zadawała kłam takiemu pojmowaniu stylu kościelnego, w którym ten ostatni identyfikowany był z jakąś, raz na zawsze określoną, koncepcją techniczno-formalną dzieła muzycznego ³³.

Wspomniany wyżej W. Arlt sądzi np., że historyk muzyki nie jest w ogóle kompetentny do wypowiedzania sądu o tym, jakie zjawiska muzyki współczesnej są przydatne i odpowiednie dla muzyki liturgicznej. W każdym razie nie wolno *a priori* dyskwalifikować z chrześcijańskiego kultu jakiegoś języka dźwiękowego tylko dlatego, że został on wykształcony na gruncie muzyki świeckiej. Inaczej musielibyśmy zakwestionować pokaźną część kościelnej tradycji muzycznej: co więcej, historia uczy właśnie, że "do znaczącej muzyki kultycznej dochodziło tylko wtedy, gdy nie postulowano jakiegoś określonego stylu kościelnego, ograniczając tym samym artystyczną działalność" ³⁴. Właściwie jedyny postulat, który wyprowadza ze swych analiz historycznych W. Arlt, to bliżej nieokreślone wymaganie łączności muzyki liturgicznej ze słowem ³⁵. W historii europejskiej muzyki kościelnej owo związanie ze słowem jawi się jako związek z określonym tekstem albo jako ogólne zobowiązanie muzyki wobec teologicznie rozumianego "słowa", jak ma to miejsce w muzyce instrumentalnej, która bądź towarzyszy czynności określanej przez słowa, bądź zastępuje śpiew - ale najczęściej poługuje się melodią zaczerpniętą ze śpiewów.

Historyczna perspektywa towarzyszy też dociekaniom na temat istoty stylu kościelnego O. Ursprunga ³⁶. I on stoi na stanowisku, że kategorii *sacrum* i specyfiki stylu kościelnego nie da się opisać przez określenie techniki kompozytorskiej. Muzyka kościelna brała przecież udział w przeróżnych przełomach stylistycznych ³⁷ i nie jest związana z jakimś określonym stylem oraz jego technicznymi i formalnymi środkami wyrazu" ³⁸. Można natomiast na podstawie historycznej analizy porównawczej sztuki kościelnej i świeckiej, mówić o pewnych stale obowiązujących zasadach stylistycznych w muzyce kultycznej. Ostateczną racją ich istnienia jest swoisty cel jakiemu służy muzyka sakralna, a przez to, zdaniem O. Ursprunga, zasady te są prawdziwe i ważne nie tylko w muzyce wspólnot chrześcijańskich ³⁹. Obok liturgiczno - rubrycystycznej poprawności, która różnicuje muzykę kościelną poszczególnych wyznań (np. kościoła ewangelickiego, katolickiego, kalwińskiego ...) wśród owych wyznaczników "stylu kościelnego" znalazły się:

1. Zasada tradycyjności (Traditionsprinzip) ⁴⁰.

Wynika ona wprost z teologicznego znaczenia tradycji dla rzeczywistości wiary i liturgii. Obszar kościelno-muzycznego dziedzictwa mógł kształtować się w różnych epokach różnie; w zależności od takich czy innych tendencji reformatorskich w liturgii ulegał mniej lub bardziej gwałtownym przeobrażeniom, niemniej jednak sama zasada pewnej zachowawczości obowiązywała w Kościele zawsze. I dlatego ogólnie ważne pozostaje twierdzenie, że muzyka kościelna podejmowała i podejmować musi zmiany stylistyczne i techniczne nowości ostrożnie, w pewnym odstępnie czasowym, zważając, by nie

zaprzepaścić skarbów tradycji.

2. Zasada kościelno-muzycznego "nowicjatu" ⁴¹. Historia pokazuje, że wszelkim nowościom na terenie muzyki kościelnej towarzyszył zwykle stosunkowo długi okres akomodacji i legalizacji. W jednakowo ważnym stopniu wpływa na to liturgia, jak i sama sztuka muzyczna. Ta druga zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że każde *novum* stylistyczne odznacza się najpierw wybitnie indywidualistycznymi rysami, ciągnie ze sobą jeszcze pewne mankamenty, niewykończenie i często jawi się oczom współczesnych jako zjawisko problematyczne. W liturgii zaś musi dojść do głosu obiektywny, uniwersalny wymiar wydarzenia kultycznego, co oznacza, że muzyka liturgiczna jako swoisty środek "komunikacji wspólnotowej" musi odznaczać się rysem powszechnej akceptacji. Tak więc nowy styl musi stać się najpierw w pewnym sensie dobrem wspólnotowym (dobrem powszechnym), otrzymać ponad-indywidualne piętno i tym samym ulec swoistej obiektywizacji. Dopiero po takim procesie, który można by nazwać odbyciem "kościelno-muzycznego" nowicjatu, nowy styl stać się może dobrem powszechnym Kościoła.

Z tej ostatniej zasady wynika również, historycznie potwierdzona, skłonność do preferowania w muzyce kościelnej stylu ponadnarodowego. Głównie dzięki temu stało się możliwe to np., że sztuka twórców franko-flamandzkich uzyskała rangę sztuki ogólnoeuropejskiej. Także bardziej znaczące osiągnięcia kościelno-muzycznej reformy wieku XIX bazują, zdaniem O. Ursprunga, na języku muzycznym pozbawionym cech stylu narodowego⁴².

Znacznie dalej idące wnioski wyprowadza ze swoich rozważań nad kościelną i świecką sztuką muzyczną Ch. Albrecht⁴³. Jego zdaniem *sakralność* i *świeckość* nie są kategoriami wykluczającymi się. *Profanum* nie oznacza anty-sakralności lecz a-sakralność. Ale nie można też zaprzeczać istnieniu jakiegokolwiek różnicy między nimi. Nie każda muzyka świecka może być wciągnięta w obszar liturgicznej "użyteczności". Jakże w związku z tym należy postawić wymagania muzyce, która ma służyć modlitwie? Ch. Albrecht uważa, że bezużyteczne są popularnie używane określenia typu: uroczysta, podniosła, godna. Według nich muzyka R. Wagnera musiałaby prezentować wyżyny sztuki sakralnej!

Sam proponuje szereg kryteriów negatywnych, które wykreślałyby linie graniczne obszaru dzisiejszej muzyki liturgicznej, poza którymi niemożliwe staje się już uświęcenie *profanum*, wciągnięcie "osiągnięć" muzyki świeckiej w obszarze *sacrum*.

1. Z muzyki kościelnej naszego obszaru kulturowego należy wykluczyć zjawiska, które wychodzą poza naturalne, stwórcze właściwości głosu i ucha ludzkiego. Do takich zaś zaliczyć można np. świadomie zniekształcony głos, tzw. "chory głos", który jako pewien ideał brzmieniowy zdominował dużą część dzisiejszej produkcji szlagierowej. Nie ma miejsca w muzyce kościelnej dla "wynaturzonych dźwięków" np. specjalnie rozstrojonego fortepianu, czy dla "dirty tones" Negro Spirituals. Niedopuszczalne są też, zdaniem Ch. Albrechta, takie zjawiska akustyczne, które przekraczają możliwości percepcji ludzkiego ucha; za takie uznaje zaś niektóre eksperymenty muzyki elektronicznej ⁴⁴.

2. Problematyczna jest w liturgii muzyka, która rezygnuje z momentu wypowiedzi i nie chce być niczym więcej, tylko dźwiękową grą. Idąc za sugestiami J. Huizingi, aż nazbyt często przypisuje się dzisiaj zjawiskom kultury muzycznej charakter ludyczny; do tego stopnia, że niektórzy liturgiści usiłują przenieść bezkrytycznie spostrzeżenia Huizingi na teren sztuki kościelnej i traktują muzykę wyłącznie jako element ludyczny świątecznego ceremoniału. Tymcza-

sem, jak przekonywująco dowodzi W. Pinder, sztuka, zwłaszcza w czasach rozkwitu kulturowego, zawsze była sztuką stojącą w służbie wartości, a nie tylko pustą zabawą. Zresztą moment ludyczny i moment wypowiedzi nie muszą się wcale wykluczać. Nawet muzyka czysto instrumentalna w kościele nie może rezygnować z treści. "Wypowiada ona chwałę Bożą" i nie bez racji upatrywać w niej można dalekiego potomka starokościelnego jubилusu allelujatyicznego⁴⁶.

3. Niedopuszczalna jest w kościele muzyka, która świadomie, bądź nieświadomie chce być przede wszystkim demonstracją ludzkiego świata, ludzkiego wnętrza: emocji, napięć, nastrojów, rozterek i nosi na sobie piętno subiektywizmu. Przy interpretacji znaczenia konkretnych struktur muzycznych trzeba zachować jednak dużą ostrożność. Problematyczna dla przestrzeni kościelnej wydaje się np. klasyczna forma sonatowa z wyeksponowanym dualizmem formalnym i treściowym, czy też z prometejskim kręgiem (u Beethovena); podobnie problematyczny może być patos harmoniczny epoki romantycznej⁴⁶.

4. Należy zachować ostrożność przy wszelkiego rodzaju muzyce "ekstazyjnej", "narkotycznej", "upajającej". Z pewnością istnieje coś takiego jak religijna ekstaza, ale moment ekstazyjny jest też ulubioną bramą wstępu dla wszelkiego rodzaju patologicznych emocji i "złych sił", które nie dają się pogodzić z chrześcijańską czujnością i trzeźwością. Nie bez powodu muzyka ekstazyjna stała często na usługach ruchów sekciarskich. Z tych samych przyczyn należy odrzucić z liturgii muzykę wpływającą depresyjnie, deprymującą na słuchacza, muzykę podkreślającą negatywne strony rzeczywistości⁴⁷.

5. Zrezygnować trzeba ze sztuki świadomie karykaturalnej, nawet jeśli prezentuje ona duże walory artystyczne. Nie można przedstawić Krzyża jako karykatury. Chryścijaninowi nie jest obca *hilaritas* (radość, pogodne usposobienie, humor) ale obca pozostać mu musi *lascivia* (rozwiązłość, swawola, uciecha) stąd też muzyka komiczna, ironiczna, która skłania się ku *lascivia* (jak w większości melodii operetkowych i w szlagierach) nie przystoi świętości liturgii. Ch. Albrecht zwraca przy tym uwagę, że znaczna część tzw. przebojów nosi charakter świadomie karykaturalny i tylko nieliczne poważnie ustosunkowują się np. do tematu miłości. Nawet jednak tam, gdzie muzyka i tekst nie są karykaturą, jawią się problemy ze względu na swoisty, "niepoważny" styl wykonawczy, ponieważ, jak dowodzi A. Stier, szkodliwe działanie muzyki rozrywkowej bierze się przede wszystkim ze sposobu w jaki się ją śpiewa. Ustalił się bowiem pewien typ aranżacji, który nadaje słowom i dźwiękom koloryt ironicznej dwuznaczności⁴⁸.

P r z y p i s y

¹ O. U r s p r u n g. *Die ästhetischen Kategorien Weltlich - Allgemein-Geistlich - Kirchlich und ihr musikalischer Stil*. "Zeitschrift für Musikwissenschaft" 17 : 1935 s. 433 - 456.

² Tamże s. 438.

³ Tamże s. 438.

⁴ Po raz pierwszy w naszych czasach problem *sacrum* i *profanum* w muzyce podjął H. A b e r t. *Geistlich und Weltlich in der Musik*. W: *Gesammelte Schriften und Vorträge*. Red. F. Blume. Halle 1929 s. 92 -102.

⁵ Por. W. A r l t. *Sacral und Profan in der Geschichte der*

abendländischen Musik. "Archiv für Liturgiewissenschaft" 2 1968 s. 375.

⁶ T h. G e o r g i a d e s. *Sacral und Profanum in der Musik*. München 1960 s. 3 - 6.

⁷ Pojęcie to wyraźnie nawiązuje do filozoficznej koncepcji muzyki E. Hanslicka, który jako zawartość i obiekt muzyki uznaje "tönend bewegten Formen". Por. E. H a n s l i c k. *Vom Musikalisch - Schönen*. Leipzig 1854 s. 32.

⁸ Por. O. S ö h n g e n. *Theologie der Musik*. Kassel 1967 s. 295 - 296.

⁹ B. P o c i e j. *Sacrum w muzyce liturgicznej*. "Ateneum Kapłańskie" 427 : 1980 s. 201 - 214; B. P o c i e j. *Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki. Problem wartości*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki. Lublin 1986 s. 311 - 312.

¹⁰ B. P o c i e j. *Sacrum w muzyce dzisiaj - problem estetyki*. s. 2. (maszynopis).

¹¹ Tamże s. 3.

¹² "[...] Chorał gregoriański jest objawieniem tego, co święte poprzez czysty śpiew: poprzez ruch i kierunek melodycznego toku; poprzez sposób śpiewania - artykulacje, akcenty metryczne, frazowanie; poprzez wznoszenie się i opadanie śpiewanych dźwięków; poprzez pauzy, zawieszenia, oddechy; poprzez płynność i wyrazistość recytatywności, falistość i strzelistość melizmatyki, poprzez uduchowioną intonację i barwę głosu. To emanowanie sakralności ze śpiewu chorałowego odczuwamy nawet wtedy, gdy nie dociera do nas sama treść słów tekstu: świadczy to o szczególnej duchowej sile "żywiołu" muzycznego natchnionego świętością". - P o c i e j, jw. s. 4.

¹³ Tamże s. 5.

¹⁴ Tamże s. 5.

¹⁵ Tamże s. 6.

¹⁶ "[...] W muzyce organowej Bacha jest głęboki nurt sakralności - w organowych chorałach zwłaszcza: symbolika Boga i poszczególnych Osób Trójcy Świętej, symbolika sakramentów (chrzest) i symbolika 10 przykazań, symbolika Boskiego Majestatu, Bożego Miłosierdzia, Mądrości Boga i stała uczuciowa symbolika stanów modlitewnych, kontemplacyjnych". - Tamże s. 7.

¹⁷ Tamże s. 8.

¹⁸ Tamże s. 10 - 11.

¹⁹ E. K ř e n e k. *Vom Geiste der geistlichen Musik*. "Sagittarius" 3 : 1970 s. 17 - 28.

²⁰ Tamże s. 18.

²¹ Tamże s. 18.

²² Tamże s. 19 - 20.

²³ A. O r e l. *Kirchenmusikalische Liturgik*. Augsburg 1936 s. 86.

²⁴ U r s p r u n g. *Die ästhetischen* s. 440.

²⁵ A r l t. *Sacral und Profan* s. 377.

²⁶ Tamże s. 377.

²⁷ Taki pogląd prezentuje np. A b e r t. *Geistlich und Weltlich* s. 94.

²⁸ A r l t. *Sacral und Profan* s. 378 - 381.

²⁹ Tamże s. 382.

³⁰ Tamże s. 382 - 383.

³¹ Tamże s. 383 - 384.

³² Tamże s. 394.

³³ C h. A l b r e c h t. *Das Verhältnis von Geistlich und Weltlich in der Musik der Vergangenheit und Gegenwart*. W: *Kirchen-*

musik im Spannungsfeld der Gegenwart. Kassel 1968 s. 24.

34 A r l t. *Sacral und Profan* s. 398 - 399.

35 *Tänze* s. 399.

36 O. U r s p r u n g. *Das Wesen des Kirchenstils.* "Musica Divina" 45 1927 s. 63 - 68; U r s p r u n g. *Die ästhetischen* s. 433 - 456.

37 U r s p r u n g. *Das Wesen* s. 66.

38 U r s p r u n g. *Die ästhetischen* s. 141.

39 *Tänze* s. 446.

40 *Tänze* s. 443.

41 *Tänze* s. 443 - 445.

42 *Tänze* s. 445.

43 A l b r e c h t. *Das Verhältnis* s. 24 - 27.

44 *Tänze* s. 25.

45 *Tänze* s. 25 - 26.

46 *Tänze* s. 26.

47 *Tänze* s. 27.

48 A. S t i e r. *Lobgesang eines Lebens.* Kassel 1964 s. 321.

THE CATEGORIES SACRED AND PROFANE IN CONTEMPORARY

MUSICOLOGICAL LITERATURE

S u m m a r y

The distinction between sacred and secular music has obtained almost uninterruptedly ever since the time when professional music developed. In contemporary musicological literature there is a lot of ambiguity and many different ideas about it. Many authors use the definition of "sacred" or "profane" to describe a musical work in reference to its function (e. g. Th. Georgiades). Others would like to find elements of a sacred or secular character in the very substance of music (e. g. O. Söhngen, B. Pocij). Subscribers to the last thesis often base their convictions on the philosophical analysis of the "musical time" (tempo) (e. g. E. Krönek). The majority of contemporary musicologists - while not denying the existence of a hyperaesthetic category of the sacred - avoid the radical statements of those who advocate the interpretation of this musical element in an exclusively "material" way. Such authors introduce a historical perspective into their research. They affirm that one cannot talk about aesthetical categories if one does not take into consideration the cultural context, the auditory habits, traditions, the spirit of a given epoch etc. A. Orel, W. Arlt, O. Ursprung represent such musicologists. Ch. Albrecht contemplates church music and secular music and draws some conclusions of a general character. According to what he says the sacred and the secular elements are not mutually exclusive. Secular does not mean anti-sacred but a-sacred. This author proposes several negative criteria which make it impossible to classify secular music as sacred music: denaturalized sounds, ludic elements, subjectivism, ecstasy, grotesque elements.

The problem indicated in the title has not so far been studied properly and awaits further work.