

MUZYKA W SŁUŻBIE BOŻEJ

Chcąc przy tej wielowymiarowej tematyce uniknąć dwuznaczności i nieporozumień, trzeba koniecznie zdobyć się na jasną, jednolitą *terminologię*. Używane w rzymskich dokumentach wyrażenie *musica sacra* ma przeważnie znaczenie obejmujące zarówno słowną, jak też instrumentalną muzykę, a w tłumaczeniach na język niemiecki bywa najczęściej oddawane jako muzyka kościelna (*Kirchenmusik*). W wydanej przez Radę („Consilium”) do wykonania Konstytucji o św. Liturgii wraz z Kongregacją Obrzędów z dnia 5 marca 1967 roku instrukcji *Musicam sacram* czytamy: „Pod nazwą «muzyka święta»¹ rozumie się tutaj: śpiew gregoriański, polifonię sakralną, dawną i współczesną w różnorodnych jej formach, sakralną muzykę organową i przeznaczoną dla innych dopuszczalnych instrumentów, i śpiew ludowy sakralny, czyli liturgiczny i religijny”².

Utworzony pod nazwą *Universa Laus* w 1966 roku „Międzynarodowy Krąg Studyjny nad Śpiewem i Muzyką w Liturgii” posłużył się w wydanym 23 czerwca 1980 roku dokumencie (*Universa-Laus-Dokument *80*) pojęciem *muzyki liturgicznej* (*Musik des Gottesdienstes*), rozumiejąc ją jako „wszelkie formy słownego i instrumentalnego muzykowania w Służbie Bożej”. Tym też pojęciem będziemy się posługiwali w dalszych naszych wywodach, odróżniając jednak w jego ramach śpiew w różnorodnych formach od muzyki instrumentalnej.

1. Krótkie spojrzenie na historię

Wywodząca się z judaizmu pierwsza gmina chrześcijańska w Jerozolimie była bardzo zżyta ze śpiewem i muzyką instrumentalną, jakie praktykowano w liturgii świątynnej. W synagogach bowiem brakowało najprawdopodobniej odpowiednich instrumentów muzycznych. Występował więc tam jedynie przypominający nieco śpiew obrzęd złożony z czytań i modlitw oraz śpiewu psalmów. W relacjach dotyczących Ostatniej Wieczerzy Jezusa mówi

¹ W tłumaczeniu tej instrukcji na język niemiecki używane w niej pojęcie *musica sacra* oddano właśnie jako *Kirchenmusik*. — Przyp. tłum., L. B.

² Nr 4 b; w: *Posoborowe Prawodawstwo Kościelne*, z. 3, Warszawa 1968, s. 108 (nr 1229).

się o tym, że „po odśpiewaniu hymnu wyszli ku Górze Oliwnej” (Mt 26, 30; Mk 14, 26), a więc że uczniowie śpiewali razem z Jezusem „Wielki Hallel” (Ps 112-117), który należał do obrzędu wieczery paschalnej.

Listy św. Pawła zachęcają poszczególne gminy, aby przemawiały „do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana” (Ef 5, 19; por. Kol 3, 16). Spotykamy ponadto w Nowym Testamencie liczne teksty hymniczne, głównie zaś hymny na cześć Jezusa, jak np. w J 1, 1-18; Ef 1, 4-14; 5, 14; Flp 2, 6-11; Kol 1, 15-20; Hbr 1, 3; 1 Tm 3, 16. Również *Apokalipsa* mówi bardzo często o śpiewach na cześć Boga i „Baranka”, a także o „liturgii niebiańskiej”, jak np. w 1, 4-7; 4, 8. 11; 5, 9n; 7, 10. 12; 11, 15. 17n; 12, 10-12; 14, 3; 15, 3n; 19, 1-8; 21, 3n. Wypływa z tego następujący wniosek: „Pierwotne gminy chrześcijańskie znały i stosowały śpiew jako element swego życia liturgicznego... Z wielkim prawdopodobieństwem można by przyjąć, że obok spontanicznych, powodowanych Duchem, śpiewów poszczególnych charyzmatyków używano także we wspólnocie stałych części liturgicznych. Wzajemne odniesienie do siebie obu tych form liturgicznej muzyki układało się wraz z upływem czasu w ten sposób, że przewagę zyskiwał coraz to bardziej śpiew wspólnotowy”³. Głównie Psalmi stanowiły „Księgę Pieśni” tych młodych wspólnot chrześcijańskich⁴. Obok nich były jednak także liczne hymny, które wyrosły z wiary chrześcijańskiej (*psalmi idiotici*, czyli psalmy powstające jakby samorzutnie); wśród nich *Gloria* i najstarsza część *Te Deum laudamus* są dla nas żywym wciąż świadectwem takiego stanu rzeczy. Natomiast faktem jest, iż wczesne chrześcijaństwo nie miało jeszcze możliwości cieszyć się instrumentalną muzyką w Służbie Bożej.

Zrozumiałe jest też to, iż z powodu braku centralizacji liturgii włączały się do wykonywanej podczas niej muzyki elementy regionalne. Niestety, ograniczymy się w dalszym ciągu tylko do ukazania rozwoju tej sytuacji na Zachodzie, i to w bardzo krótkim zarysie⁵.

Wraz ze zwrotem dokonany przez cesarza Konstantyna i z budową wspaniałych bazylik umocniło się dążenie do większej so-

³ O. Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, Leitura IV, 12.

⁴ Por. B. Fischer, *Die Psalmen als Stimme der Kirche*, Trier 1982.

⁵ Szerzej zob. H. Musch, *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*, w: tenże (red.), *Musik im Gottesdienst*, I, Regensburg 1993², 9-107; K. G. Fellerer (red.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, I-II, Kassel 1972-1976.

lenności w Służbie Bożej. Ukazuje się ono już w samym sposobie śpiewania psalmów, które było najpierw responsoryjne, to znaczy, chór lub kantor śpiewał główny tekst, a wspólnota odpowiadała wciąż tym samym responsorium, często powtarzanym, do czego służyły jej początkowo takie krótkie formy, jak *Amen*, *Alleluja* i *Gloria Patri*. Dopiero później rozwinęła się psalmodia antyfoniczna (dwa zmieniające się na przemian chóry).

Ośrodkami antyfonicznego śpiewania psalmów były w IV wieku Antiochia i Mediolan (św. Ambroży). Do repertuaru śpiewów należał także od IV wieku *Jubilus*, bezsłowna melodia będąca wyrazem poruszenia uczuć, „przy której serce dochodziło do głosu i wyrażało to, czego nie da się wypowiedzieć”⁶. *Jubilus* zespałał się szczególnie z *Kyrie* i *Alleluja* (rozwijanie ostatniej sylaby). Powstały w ten sposób na początku średniowiecza, dzięki podłożeniu tekstu pod nuty, odpowiednie tropy (zwłaszcza przy *Kyrie*) i sekwencje kończące *Alleluja*. Jednemu tylko mnichowi Notkerowi Balbulusowi z St. Gallen (840—912) zawdzięczamy 40 sekwencji. Spośród tych wielu używanych w średniowieczu sekwencji reforma trydencka zachowała tylko cztery.

Również hymny, które we wczesnym chrześcijaństwie nie miały żadnych ozdób w tekście i melodii, zaczęły od IV wieku zdobywać coraz to większą tekstowo jakość i melodyjne bogactwo. Na Zachodzie rozpowszechnił je głównie św. Ambroży po tym, jak Hilary z Poitiers sprowadził z Azji Mniejszej liczne hymny wschodnie. Ich zasadnicza i wyróżniająca je budowa polega na tym, że poszczególne strofy mają równą liczbę sylab i stałą melodię (*izostrofizm i izosylabizm*). Ocenia się liczbę wszystkich hymnów na około 35 000⁷.

Szczególne znaczenie zyskał w tym czasie chorał gregoriański. Zgodnie z tradycją sięgającą VIII wieku, papież Grzegorz I (590—604) miał zebrać w jedno śpiewane na papieskim dworze melodie Mszy i Liturgii Godzin oraz na nowo je uporządkować. Jego czasów sięga też rzymska *schola cantorum*, która wpłynęła zdecydowanie na śpiew na Zachodzie. Wraz z rozpowszechnianiem się liturgii rzymskiej przyjmował się także szeroko rzymski chorał. Odnosi się to głównie do Francji za czasów króla Pepina i Karola Wielkiego. Rozwijały się tam bowiem nie tylko liturgie nacechowane elementami regionalnymi, ale spotykamy również wiele różnych odmian muzycznych. Nie bez zwracania uwagi na względy

⁶ Św. Augustyn, *Enarr. in Ps.* 32, I, 8.

⁷ Godny uwagi zbiór hymnów: C. M. Dreves, *Ein Jahrtausent lateinischer Hymnendichtung*, I-II, Leipzig 1909; tenże — C. Blume (red.), *Analecta hymnica medii aevi*, 55 tomów, Leipzig 1886-1922.

polityczne, zarówno Pepin, jak też Karol Wielki, starali się doprowadzić do dokładnego przyjęcia rzymskiego sposobu śpiewania. Służyła temu zwłaszcza założona za Pepina *Metzer Sengerschule*. Mimo to jednak przetrwały tam przez całe stulecia germańskie ujęcia chorału, które są do dzisiaj pielęgnowane w kościele parafialnym w Kiedrich koło Moguncji.

Od połowy IX wieku rozwija się na północ od Alp wielogłosowy śpiew kościelny (diafonia nazywana początkowo także *Organum*), ściśle związany z rozwijającym się pismem nutowym, neumami. Skoro jednak te ostatnie nie podawały dokładnie wysokości tonu, doszło około roku 1000 (Guido z Arezzo) do „systemu liniowego z odstępem tercjowym na liniach nutowych i uprzednio wskazywanymi literami dźwiękowymi, które stały się później kluczami nutowymi. Od XII wieku rozwijają się ostatecznie trwałe typy, które przechowało dawne pismo niemieckie (nazywane gotyckim) oraz zapis nut kwadratowych, który w późnym średniowieczu ukształtował swoją obecną formę, typową dla nutowego zapisu chorału gregoriańskiego”⁸. Dalsze wysublimowanie śpiewu wielogłosowego, „związane z harmonijną i melodyjną słodyczą”⁹, nastąpiło w XIV wieku. Mówi się nawet o „Ars nova” (nowa sztuka), określając dotychczasowy sposób śpiewania mianem „Ars antiqua”. Ponieważ jednak zespolenie z chorałem gregoriańskim i z porządkiem liturgicznym pozostawia przy tym coraz więcej luk, a „nowa sztuka” kieruje się wyraźnie ku uroczystościom światowym, papież Jan XXII ogłasza w 1324 roku na wygnaniu w Awinionie konstytucję *Docta Sanctorum Patrum*, która zakazuje takich „garbów”, domagając się ścisłego zespolenia jej na nowo z pierwotną muzyką liturgiczną.

O ile w XIII i XIV wieku w dziedzinie muzyki przewodzi Francja, to już w XV wieku punkt ciężkości przenosi się na Anglię i Niderlandy. Pod wpływem frankoflamandzkich muzyków dochodzi w XVI wieku do pojawienia się na znaczących dworach książęcych, a w końcu także na dworze papieskim „klasycznej polifonii wokalne”, której głównymi przedstawicielami są: Filip de Monte, Orlando di Lasso i Giovanni Pierluigi da Palestrina (zwany potocznie Palestryką).

Sobór Trydencki (1545—1563) w swoich zarządzeniach dotyczących muzyki kościelnej myślał głównie o usunięciu nadużyć i niewłaściwości, nie podając przy tym żadnych wskazań stylistycz-

⁸ H. Musch, dz. cyt., 25 n.

⁹ Tamże, 30.

nych¹⁰. Na 22 swoim posiedzeniu (17 września 1562) przypomniał on biskupom w *Decretum de observandis et evitandis in celebratione missae*, że nie powinni dopuszczać do świątyń żadnych takich form muzyki, które mieszałyby z grą organów lub ze śpiewem „coś rozwiązłego lub nieczystego” (*lascivum aut impurum*). Na 24 posiedzeniu (22 marca 1563) dołączył do tego zakazu także „mdlą i zniewieściałą muzykę”. Zajmująca się potem wprowadzeniem w życie tych zarządzeń soborowych odnośnie Komisja kardynalska wysunęła na czoło kwestię równowagi i zrozumiałości tekstu.

Tym właśnie wymogom starała się zadośćuczynić w sposób szczególny szkoła rzymska pod kierunkiem Palestriny. „Na początku XVII wieku styl szkoły rzymskiej, który w następnych wiekach rozszerzył się w Europie jako tzw. styl ciężki (*stylus gravis*), wzbogacił się w nowe elementy tekstowego wyrażania uczuć, w jednogłosowość i styl koncertowy, dochodząc w końcu przez wielochórowość do «rzymskiego wielkiego baroku»”¹¹. Zmianę stylu w dobie baroku można by z powodzeniem określić mianem kościelnej muzyki koncertowej, którą rozpowszechniała już szkoła wenecka: wielochórowość, zmiana pomiędzy chórem a solistą (solistami) i włączenie głosu instrumentów. Coraz mniej się patrzy na strukturę Służby Bożej, tak że z pokornej służebnicy muzyka kościelna wyrasta na samodzielną panią w domu Bożym, nacechowaną duchem triumfalizmu. Msza staje się arcydziełem sztuki muzycznej, której „słucha się” z przejęciem. Odnosi się to przede wszystkim do liturgii katedralnej, w której uczestniczy lub której przewodzi książę biskup, ale także do liturgii sprawowanej w kościołach nadwornych, należących zwłaszcza do arcyksiążąt. „Msze” wielkich klasyków: W. A. Mozarta, J. Haydna i L. van Beethovena, właśnie tutaj mają swój *Sitz im Leben*, czyli swój punkt wyjścia i właściwe sobie środowisko życiowe.

Ta barokowa przesada i ten typowy dla baroku nadmiar obumiera w zubożonym przez rewolucję francuską i sekularyzację (1803) Kościele XIX wieku. Pojawiają się teraz niepewne i bojaźliwe dążenia do zreformowania muzyki kościelnej w sensie większego zbliżenia jej do liturgii, które w drugiej połowie XIX wieku zyskują wielkie poparcie opata P. Guérangera (chorał gregoriański). Należy tutaj wspomnieć ruch cecylikański z F. X. Wittem na czele, który poszukiwał „nowych form w naśladowaniu dawnej

¹⁰ Por. K. G. Fellerer, *Das Tridentinum und die Kirchenmusik*, w: G. Schreiber (red.), *Das Weltkonzil von Trient, sein Werden und Wirken*, I, Freiburg i. Br. 1951, 447.

¹¹ Tamże, 449.

klasycznej polifonii”, zatrzymał się jednak raczej na „niearty-
stycznym spłyceciu”¹². Wielkie znaczenie miało motu proprio
papieża Piusa X (1903) *Tra le sollecitudini*, które określiło się samo
jako nowy kodeks muzyki kościelnej, na który powoływały się
potem wskazania i wytyczne kolejnych papieży. Dokument ten
określa muzykę kościelną jako „nieodzowną część uroczystej
liturgii”, uwypuklając służebną jej rolę, a nawet nazywając ją
po prostu „służebnicą liturgii” (nr 23). Jako nieodzowne właści-
wości muzyki kościelnej podaje się wymaganą od niej świętość,
która wyklucza wszelką „światowość”, oraz jej artystyczną jakość.
Najwyższym wzorem jest dla niej śpiew gregoriański, z którym
klasyczna polifonia rzymskiej szkoły z czasów Palestriny była
szczególnie związana. Zasadniczo dopuszcza się także nową muzy-
kę, albowiem „zawiera ona dzieła o podobnej jakości, podobnej
powadze i podobnej wzniosłości, tak że nie są one bynajmniej nie-
godne czynności liturgicznych”¹³.

2. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II

Sobór Watykański II poświęcił w Konstytucji o liturgii cały
rozdział VI problematyce *musica sacra*, akcentując już na wstępie,
że „śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz
integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112). Stwierdzenie to
oznacza, że muzyka w liturgii nie stanowi tylko jakiegoś ozdabia-
jącego ją obramowania, „nie jest jakimś drzewem laurowym, które
się stawia jako dekorację przy uroczystych wydarzeniach”¹⁴, ale
sama jest liturgią. „W śpiewach odpowiadających na czytanie,
w *Sanctus*, w *Gloria*, muzyka sama staje się czynnością liturgiczną,
liturgią jako taką, która wciąga śpiewającą lub słuchającą wspól-
notę nie tylko do zewnętrznego, ale i do wewnętrznego udziału”¹⁵.
Ponadto muzyka w liturgii wymaga, ze względu na swój charakter
znaku, uwypuklenia czynnego udziału wiernych i wzmocnienia
tego duchowego nastawienia, które sprawia, że ludzie stają się
bardziej otwarci na Słowo Boże i łaskę sakramentalną. Muzyka
uwypukla tajemnicę Chrystusa, umacnia świadomość wspólnoty
i komunikację wiernych oraz nadaje liturgii właściwą jej odśwież-

¹² H. Musch, dz. cyt., 43.

¹³ Nr 5 w wydaniu: H. B. Meyer — R. Pacik, *Dokumente zur Kirchen-
musik*, Regensburg 1981, 28.

¹⁴ H. Rennings, *Musikalische Elemente als Teil des gottesdienstlichen
Handels, w: Musik in der feiernden Gemeinde* (red. H. Hucke i inni),
Einsiedeln—Freiburg 1974, 55.

¹⁵ H. Musch, dz. cyt., 10.

ność. Również „muzyka instrumentalna i organowa są bezsłownym przedłużeniem wczesnochrześcijańskiego *Alleluja-Jubilus*. Istnieją bowiem takie rzeczywistości, których można doświadczyć i które można wyrazić wyłącznie za pomocą sztuki”¹⁶.

Muzyka w liturgii ma *charakter służebny*. Powinna się więc dostosowywać do liturgii i jej podporządkowywać, a nie na odwrót. Nie może zatem dochodzić do tego, że ze względu na muzyczną wystawność (swoistą paradę muzyczną) zostają jakby przykryte i zasłonięte ważne części liturgii, a poszczególne posługi liturgiczne — zubożone w swych funkcjach. „Występy” muzyczne nie mają prawa uniemożliwiać czynnego udziału wiernych w liturgii, ani też nadmiernie wydłużać wspólnotowego świętowania¹⁷. Tak więc, by przypomnieć praktykę przedsoborową, nie wolno już teraz wyśpiewywać polifonicznie *Sanctus* aż do słów ustanowienia, a po konsekracji kontynuować go dalej jako *Benedictus qui venit...*, naruszając w ten sposób jedność struktury Modlitwy eucharystycznej, a ją samą całkowicie przesłaniając.

Zwłaszcza podczas Mszy świętej należy starannie przestrzegać zasady polecającej, by „części przeznaczone z założenia do śpiewu były rzeczywiście śpiewane, z uwzględnieniem rodzaju i formy, których domaga się ich charakter”¹⁸. Szczególne znaczenie ma przy tym *cantillatio*, „czyli śpiewanie urzędowych modlitw przez celebransą, łącznie z *Ojciec nasz* i Modlitwą powszechną, a także akklamacji ludu i czytań”¹⁹. Właściwą jest bowiem rzeczą tak uwypuklać czytania, modlitwy i odpowiedzi ludu, aby słowo i tekst pozostały istotnym elementem, który dzięki rytmiczno-melodycznemu wykonaniu zyskuje na sile wyrazu i doniosłości²⁰. W przeciwieństwie do stosowanego przed kilku jeszcze laty we mszach wspólnotowych *tonus rectus*, który „wynaturzał” rytm i melodię normalnej mowy, sprowadzając ją do jednej tylko płaszczyzny i jedyne go wymiaru, *cantillatio* uwydatnia zarówno rytm, jak i melodię, na korzyść wypowiedzanego tekstu.

Ponieważ nie każda parafia czy wspólnota ma odpowiednie możliwości niezbędne do wykonania Mszy śpiewanej w stopniu pełnym i najwyższym, możliwe są liczne stopnie pośrednie. Jednak

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. wspomnianą na wstępie instrukcję *Musicam sacram*, nr 11; *Posoborowe Prawodawstwo Kościelne*, s. 11-113.

¹⁸ Tamże, nr 6 (s. 110).

¹⁹ Ph. Harnoncourt, *Erneuerte Kirchenmusik*, w: E. Hesse — H. Erharter (red.), *Liturgie in der Gemeinde*, Wien 1966, 121.

²⁰ Szerzej zob. K. Amon, *Kleine Schönheiten*, „*Gottesdienst*” 14 (1980) 113 nn.

w samym doborze części przeznaczonych do śpiewu powinno się „zacząć od tych, które z natury swej są ważniejsze, zwłaszcza od tych, które śpiewa kapłan lub asysta, a lud odpowiada, ewentualnie które śpiewa kapłan razem z ludem, wprowadzając następnie stopniowo części przeznaczone wyłącznie dla ludu albo jedynie dla scholi kantorów”²¹. Uwypukla się w sposób szczególnie śpiew psalmu responsoryjnego i wspólnie śpiewane *Ojcze nasz*.

Chorałowi gregoriańskiemu przyznano w odprawianiu liturgii w języku łacińskim pierwsze miejsce. Sobór traktuje go jako „własny śpiew liturgii rzymskiej” (KL 116), dodając przy tym, że „nie wyklucza się ze służby Bożej innych rodzajów muzyki kościelnej, zwłaszcza polifonii, byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej” (tamże). Odnosi się to głównie do ludowego śpiewu religijnego, a więc do pieśni śpiewanych w językach narodowych i do innych śpiewów (por. KL 118).

Sobór poleca także szanować i bardzo popierać własne tradycje muzyczne poszczególnych ludów²². „Tradycja chrześcijańska wykluczała niekiedy i na wielu miejscach instrumenty muzyczne z liturgii. Także dzisiaj istnieją zastrzeżenia i zakazy odnośnie do niektórych instrumentów, albowiem uważa się je za wtargnięcie do liturgii zupełnie obcej dla niej kultury muzycznej. Z drugiej strony muzyka zespolona z używaniem instrumentów... przedstawia w wielu kulturach pewną ludzką i duchową wartość, której włączenie w muzykę chrześcijańskiej Służby Bożej może się okazać bardzo pożyteczne”²³. W rzeczy samej nie powinno się wykluczać całkowicie z liturgii wielu (rytmicznych) śpiewów i instrumentów muzycznych, jeżeli tylko wypełniają one należycie swoją służebną rolę i funkcję.

Dopuszczenie języka narodowego do liturgii zapoczątkowało trudny proces dopasowywania i „przestawienia na nowe tory” dotychczasowej muzyki kościelnej, niezwykle trudny zwłaszcza dla tych krajów, w których obok chorału gregoriańskiego były znane wyłącznie łacińskie polifoniczne śpiewy chóralne. Samo bowiem przetłumaczenie łacińskich tekstów (i melodii) na języki narodowe okazało się mało owocne, chociaż tu i tam udało się co nieco osiągnąć. Bardzo sensowne i pożyteczne ustalenia w tym względzie podaje Instrukcja o przekładzie tekstów liturgicznych, akcentująca także konieczność tworzenia nowych zupełnie utworów muzycznych²⁴.

²¹ Instrukcja *Musicam sacram*, nr 7 (s. 110-111).

²² Por. KL 119 i 123.

²³ *Universa-Laus-Dokument* *80, 6, 2.

²⁴ Por. Rennings I, 605, nr 1242.

Wymaga to jednak czasu i cierpliwości ludzi wierzących. „Dobre kompozycje nie wyrastają same prosto z ziemi, a uduchowiony śpiew nie pozwala się komenderować. Oby dał nam Bóg, że powstaną wkrótce dzieła, w których lud wierzący będzie mógł się wypowiadać w sposób żywotny, uduchowiony i dopasowany do wymogów czasu, tak by głosy wierzących nie oniemiały, lecz w liturgii ziemskiej wyrażały już coś z tej niebiańskiej radości, do jakiej zdążamy pielgrzymując po tej ziemi, a której nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić ani pojąć bez śpiewu i muzyki”²⁵.

tłum. ks. **Lucjan Balter SAC**

²⁵ Ph. Harnoncourt, dz. cyt., 145.