

Liturgia i biblistyka

RTWP 15 (2019), s. 81–103

Jarosław Miłkowski

HISTORIA ŚPIEWU LITURGICZNEGO

Śpiew i muzyka w Biblii

Podstawowymi źródłami Objawienia są Pismo święte i Tradycja. Benedykt XVI Biblię nazywa „praźródłem”, od którego zależą wszystkie pozostałe¹. Także w rozważaniach dotyczących muzyki liturgicznej Biblia powinna stanowić zasadniczy materiał badań dla muzykologów i liturgistów. Słowa dotyczące muzyki: *śpiewać*, *śpiew*, *pieśń* i tym podobne należą do najczęściej używanych w Biblii, w Starym Testamencie 309 razy, a w Nowym Testamencie 36². Muzyka w Piśmie świętym jest swoistym *imperatywem*, który biblijna wiara wytworzyła jako odpowiedni środek wyrazu³

1. Stary Testament

Muzyka stanowiła integralną część życia Izraelitów. Była rzeczą powszechną praktyki i użytku, towarzyszyła niemal wszystkim aktom życia ówczesnych ludzi⁴. Pierwszy raz o muzyce wspomina

¹ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 2005, s. 153.

Por. J. RATZINGER, *Duch liturgii*, Poznań 2002, s. 123.

³ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, s. 154.

⁴ Por. J. WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 77.

Księga Rodzaju, kiedy mówi o Jubalu, którego nazywa „ojcem grających na cytrze i flecie”⁵. Obok Jabala – praojca pasterzy i Tubal-Kaina – kowala, należy do grupy mężów dających początek konkretnym zawodom. Można zatem stwierdzić, że muzyka jest jednym z trzech najstarszych zawodów⁶. Choć Pismo święte nie zawiera żadnego zapisu muzycznego, możemy mówić o biblijnej historii estetyki muzycznej. Wiele tekstów, które w tłumaczeniach przyjęły postać prozy, w językach oryginalnych są często tekstami poetyckimi. Każda poezja w starożytności była śpiewana, była to rytmiczno-akcentuacyjna mowa śpiewana i chociaż nie jesteśmy w stanie poznać jej interwałów, można z pewnością stwierdzić, że jest czymś zdecydowanie innym niż proza. Za pierwszy śpiew biblijny uznawana jest przez historyków literatury mowa Lameka⁷, która ukazuje wzrastającą wrogość potomków Kaina⁸.

Muzyka towarzyszy również, wszystkim ważnym wydarzeniom historii narodu wybranego. Po przejściu Izraelitów przez Morze Czerwone, Mojżesz i synowie izraelscy śpiewali uroczystą pieśń ku czci Pana. ⁹Izrael stał się definitywnie wyzwolony z poddaństwa, doświadczył wybawiającej ręki Boga. Owo doświadczenie miłości i wszechmocy Boga, jako pierwszą reakcję rodzi wiarę i niemal odruchowo pociąga za sobą drugą – pieśń dziękczynienia i zwycięstwa.

Przymierze, jakie Jahwe zawiera z Izraelem, odbywa się wśród grzmotów, błyskawic i przy dźwięku „potężnej trąby”¹⁰ Mojżesz, zarządził, by grano na trąbach w celu zwołania zgromadzenia, wypowiedzenia wojny, ogłoszenia kalendarza, jubileuszów, świąt i wezwania do udziału w ofiarach¹¹.

⁵ Rdz 4,21.

⁶ Por. E. DUDKIEWICZ, *Kilka słów o muzyce w Starym Testamencie*, [w]: *Liber Vigrenensis*, red. M. SŁAWECKI, Wigry 2009, s. 193.

⁷ Rdz 4, 23–24.

⁸ Por. E. DUDKIEWICZ, *Kilka słów o muzyce ...*, s. 154.

⁹ Wj 15,1–8.

¹⁰ Wj 19,16n.

¹¹ Lb 10, 1–10

Śpiew, taniec i gra na instrumentach muzycznych towarzyszyły Izraelowi w momentach wielkiej radości, z okazji wygranej bitwy¹², koronacji królewskiej¹³, czy podczas uczt¹⁴.

Prawdziwą organizację śpiewu sakralnego u hebrajczyków znajdujemy dopiero za czasów króla Dawida. Chcąc wznieść wielką świątynię dla Boga Izraela, zorganizował odpowiednią służbę Bożą i śpiew. Ustanowił 24 grupy, czyli klasy muzyków, powołał 288 nauczycieli spośród wielu śpiewaków, również sam uczył ich śpiewu i przygrywał na harfie¹⁵. Według Józefa Flawiusza Dawid zebrał tradycje muzyczne i dokonał ich kodyfikacji, zgromadził najdawniejsze pieśni i hymny, a także sam ułożył wiele nowych. Ustalił porządek śpiewów, zwłaszcza śpiewu psalmów odpowiadający konkretnym uroczystościom religijnym Izraela¹⁶. Przekazując muzyczne rozporządzenia Dawid realizował wolę Jahwe: *rozkaz bowiem pochodził od Pana za pośrednictwem Jego proroków*¹⁷. Oznaczało to, że Izraelici byli w pełni przekonani o tym, że obecność elementu muzycznego w kulcie opiera się na najwyższej instancji, woli samego Boga¹⁸.

Księgą biblijną zawierającą sugestię muzyczną, już w samym tytule jest bez wątpienia księga Pieśni nad Pieśniami. W pieśni, która opiewa miłość ludzką, ukryta jest tajemnica miłości Boga do Jego narodu. Przymierze ukazane dzięki paraboli zaręczyn i małżeństwa, można interpretować jako miłosny związek Boga z człowiekiem i człowieka z Bogiem. Śpiew Kościoła wynika więc z miłości, *cantare amantis est* – śpiewanie to sprawa miłości, jak mówił św. Augustyn¹⁹. Obraz ten często przywoływany był przez mistyków, którzy swoje szczególne doświadczenie Bożej miłości, wyrażali za pomocą pieśni czy poezji²⁰. Joseph Ratzinger zauważa, że Biblia posiada swój własny śpiewnik czyli *Psałterz*. Stanowi on swoisty pomost między

¹² 1 Sm 18,6

¹³ 2 Krm 2,13

¹⁴ Iz 5,12

¹⁵ 1 Krm 25, 7–8

¹⁶ 2 Krm 23, 4–6; Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 291.

¹⁷ 2 Krm 29, 25.

¹⁸ Por. E. DUDKIEWICZ, *Kilka słów o muzyce* s. 154.

¹⁹ Por. J. RATZINGER, *Duch liturgii*, s. 127.

²⁰ Por. E. DUDKIEWICZ, *Kilka słów o muzyce ...*, s. 197.

Prawem a Prorokami. Wyjaśnia prawdziwe znaczenie prawa, ukazuje głębsze znaczenie rytuałów i przepisów, *kierując ku ofierze słownej, którą człowiek otwiera się na Logos i w ten sposób wraz z nim staje się adoracją*²¹. Księga Psalmów stanowi tym samym pewien pomost łączący Stary i Nowy Testament. Nowe Przymierza jako przewodnika chóru, ma nowego Dawida – Chrystusa, który uczy swój Kościół nowej pieśni, pokazuje jak najlepiej można wychwalać Boga i przez to łączyć się z kosmiczną liturgią niebios²².

2. Nowy Testament

Dla chrześcijan starotestamentalne wezwanie do tego by śpiewać *nową pieśń dla Pana*, nabrało szczególnego charakteru, stało się niejako obrazem przejścia ze Starego do Nowego Przymierza²³. Choć nie jesteśmy w stanie szczegółowo określić jak wyglądało życie muzyczne Jezusa i Jego Apostołów, na podstawie przesłanek zawartych w prawie mojżeszowym i znanej nam kulturze żydowskiej, możemy uzyskać pewien zarys tej kwestii. Na podstawie Ewangelii możemy stwierdzić, że Jezus wypełniał wszystkie obowiązki, nakazane przez prawo żydowskie, a więc również te które dotyczyły kultu Bożego. Uczęszczał do synagogi, brał udział w publicznych modlitwach i śpiewał psalmy²⁴. Ewangelista Łukasz wspomina, że pewnego razu, gdy Jezus wszedł do synagogi w Nazarecie, podano Mu księgę proroka Izajasza, z której odczytał fragment mówiący o Bożym pomazańcu.²⁵ Zdaniem Piotra Thomasa w synagogach recytowanie odbywało się w formie śpiewanego czytania tekstu na jednym tonie z fleksami na przystankach interpunkcyjnych, co porównać możemy do znanego nam recetatywu liturgicznego²⁶. Przed Paschą Jezus udawał się zawsze do Jerozolimy, by tam obchodzić to święto. Celebrować wieczerze paschalną według ustalonego przez prawo rytu-

²¹ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana ...*, s. 153.

Por. E. DUDKIEWICZ, *Kilka słów o muzyce ...*, s. 197

²³ Por. J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana ...*, s. 160.

²⁴ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 310.

²⁵ Łk 4,16–18.

²⁶ Por. P. THOMAS, *Storia del Canto gregoriano*, Rzym, manuskrypt, s. 15. cyt. za W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, s. 310.

au, musiał wraz z apostołami odśpiewać wyznaczone na tę chwilę odpowiednie hymny i psalmy, co potwierdza nam sama Ewangelia: *Po odśwpiwaniu hymnu wyszli ku Górze Oliwnej*²⁷ Według żydowskich zwyczajów najstarszy mężczyzna – głowa rodziny śpiewał niektóre części hymnu *Wielki Hallel* solo²⁸. Składał się on z psalmów 113–118, obecni odpowiadali słowami: *Amen, Alleluja* i powtarzali niektóre wiersze. Możemy więc wywnioskować, że Chrystus jako głowa owej uczyty paschalnej, swoim głosem wyśpiewał ten hymn, dając tym samym rodzącemu się Kościołowi przykład doniosłej roli śpiewu i potrzeby jego pielęgnowania²⁹. W okresie następującym bezpośrednio po zesłaniu Ducha Świętego, nie widać większych różnic w formach liturgicznych między Kościołem a Synagogą. Idąc za przykładem Jezusa, apostołowie udawali się na modlitwę do świątyni jerozolimskiej³⁰. Jedynym nowym i czysto chrześcijańskim elementem było *Fractio panis* czyli Łamanie Chleba – ofiara eucharystyczna, którą dziś nazywamy Mszą świętą³¹. Nawróceni na chrześcijaństwo żydzi zachowali liturgie i śpiewy żydowskie. Z czasem pojawiła się również liczna grupa chrześcijan nawróconych z pogaństwa, którzy nie mogąc wchodzić do synagog, brali udział tylko w nabożeństwach odbywających się w domach prywatnych³². W liturgii pierwszych gmin chrześcijańskich zauważyć można wiele założeń z tradycji żydowskiej, szczególnie tych które odnoszą się do pór dnia poszczególnych celebracji. Pochodzenia żydowskiego jest bez wątplenia zwyczaj liczenia dnia liturgicznego nie od północy, ale od pierwszych nieszporów. Pobożni żydzi modlili się zawsze rano i wieczorem, nabożeństwa te dały początek celebracjom *Laudes* i *Vesperes*. W ciągu dnia modlono się trzy razy, o godzinie trzeciej – w naszej rachubie czasu dziewiątej, szóstej, czyli dwunastej i o dziewiątej współcześnie piętnastej, z czego wynikają nazwy

²⁷ Mt 26, 30.

²⁸ Por. K. MATWIEJUK, *Liturgiczna celebrazione zbawczych ingerencji Boga*, Ząbki 2012, s. 81.

²⁹ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 311.

³⁰ Dz 3,1.

³¹ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 311.

³² Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 312.

brewiarzowych godzin mniejszych: *tertia*, *sexta* i *nona*. W zwyczaju żydowskim obecne były również czuwania nocne, o których wspomina już król Dawid: *Wstawałem o północy, aby wystawiać sprawiedliwe wyroki twoje*³³ W czasie uwięzienia śpiewem w nocy umacniali się głoszący Słowo Boże, Paweł i Sylas³⁴. Bez wątpienia zwyczaje starotestamentalne i praktyki modlitwy nocnej pierwszych głosicieli Dobrej Nowiny stały się przyczyną do powstania celebracji wigilii niektórych świąt i brewiarzowej modlitwy nocnej *Matutinum*. W dni powszednie istniał zwyczaj uczęszczani na nocną modlitwę o którejkolwiek godzinie, dlatego w użycie wszedł tylko jeden nokturn. Natomiast w dni świąteczne całą noc spędzano czytając Pismo święte i śpiewając psalmy co dało początek trzem nokturnom. Wszystko to co w tym przypadku wiemy o liturgii, należy odnieść również i do śpiewu. Śpiewy ogólne były prawdopodobnie bezpośrednio zapożyczone z synagogi, natomiast te które dotyczyły Eucharystii, miały formę grecko-rzymską, a więc były sylabiczne i zwrotkowe³⁵ Prawdopodobne jest również, że poza wspólnymi zgromadzeniami, praktykowano śpiewy także w domach: *Spotkało kogo z was nie-szczęście? Niech się modli! Jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny!*³⁶.

Troska o śpiew żywa jest również w listach św. Pawła Apostoła, wspomina o tym między innymi w liście do Efezjan: *Napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha*³⁷ Istotne jest również potwierdzenie przez św. Pawła praktykowania śpiewu podczas zgromadzeń liturgicznych w pierwotnych gminach chrześcijańskich: *Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was już to dar śpiewania hymnów*³⁸. Apostoł Narodów wyraźnie podkreśla, że zewnętrzne starania o formę śpiewu muszą łączyć się z odpowiednią postawą serca: *Słowo Chrystusa niech*

³³ Ps 118, 62.

³⁴ Dz 16,25; Por. A. ZWOLIŃSKI, *Muzyka religijna*, w: *Muzyka i śpiew kościelny. Kształcenie organistów*, red. J. Zimny, s. 83.

³⁵ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, s. 313.

³⁶ Jk 5,13; Por. A. ZWOLIŃSKI, *Muzyka religijna* s. 83.

³⁷ Ef 5,19.

³⁸ 1Kor 14,26.

w was przebywa z całym swym bogactwem, z wszelką mądrością nauczajcie i sami siebie napominajcie przez psalmy, hymny i pieśni pełne ducha śpiewając Bogu w waszych sercach³⁹. Egzegeza biblijna jest współcześnie zgodna co do muzycznego charakteru niektórych tekstów św. Pawła, wśród których należy wymienić: Hymn o miłości⁴⁰; prośba o umocnienie w wierze⁴¹; pieśń o zmartwychwstaniu⁴²; kantyk o kenozie Chrystusa⁴³; pieśń o Chrystusie – głowie Kościoła⁴⁴, hymn o współdzieleniu cierpień i zwycięstwa Chrystusa⁴⁵. W tekstach tych możemy dopatrywać się śpiewów lub przynajmniej muzycznych recytacji liturgicznych pierwotnych gmin chrześcijańskich⁴⁶. Muzycznymi obrazami przedstawiona jest również w Piśmie świętym rzeczywistość eschatologiczna. W Apokalipsie św. Jana wyróżnić możemy kilka rodzajów muzycznej ekspresji. Gdy wspomina o *nowej pieśni, pieśni Mojżesza czy pieśni Baranka*, używa terminu *śpiew*. W przypadku hymnów, aklamacji i pieśni zwycięskiej, użyte są przez autora terminy wskazujące na muzykę bardzo ekspresyjną: *dochośny głos, głośnie okrzyki i zawołania*⁴⁷. W innym miejscach wspomniana jest również muzyka instrumentalna⁴⁸. Próby traktowania obrazów muzycznych objawienia św. Jana jako obrazów realnych wydają się być nieuzasadnione. Z pewnością można jednak stwierdzić, że wizja celebracji liturgicznej przed tronem Baranka przedstawia szczególnej rangi argument na rzecz teologicznej troski o sztukę muzyczną w liturgii Kościoła wojującego na ziemi⁴⁹.

³⁹ Kol 3, 16.

⁴⁰ 1 Kor 13.

⁴¹ Ef 1,14–21.

⁴² Ef 5,14.

⁴³ Fil 2,5–11.

⁴⁴ Kol 1,15–20.

⁴⁵ 2 Tm 2,11–13.

⁴⁶ Por. R. RACHUTA, *Muzyka w Biblii*, Toruń 2011, s. 120.

⁴⁷ Ap 5,12; 6,10; 7,2; 7,10; 12,10; 17,7; 18,2; 19,1.

⁴⁸ Ap 15,3; 5,8; 14,2n.

⁴⁹ Por. R. RACHUTA, *Muzyka w Biblii ...*, s. 156.

3. Śpiew i muzyka w epoce patrystycznej

Epoka patrystyczna obejmuje zabytki literatury wczesnochrześcijańskiej, przyznając pierwszeństwo Ojcom i doktorom Kościoła. Na Zachodzie obejmuje to wszystkich pisarzy chrześcijańskich do św. Izydora z Sewilli, zaś do św. Jana Damasceńskiego na wschodzie. Tytuł *Ojców Kościoła* przyznaje się tym pisarzom wczesnochrześcijańskim, których weryfikuje się poprzez cztery kryteria: prawowierność nauki, świętość życia, starożytność i aprobatą⁵⁰. Śpiew będący nieodzownym elementem modlitwy, był przez chrześcijan zawsze pielęgnowany, również Ojcowie Kościoła i pisarze wczesnochrześcijańscy poświęcali w swych pismach wiele miejsca kwestii muzyki.

Tertulian wspominając o modlitwie Kościoła, pisze: „Jesteśmy prawdziwymi czcicielami Boga i kapłanami, my którzy wśród śpiewów i hymnów zanosimy przed ołtarz Boży modlitwę z głębi serca płynącą, karmioną wiarą opartą o prawdę, nieskazitelną w czystości i niewinności, uwieńczoną agapą, której blasku dodają dobre uczynki. Taka modlitwa wszystko u Boga wyjednać zdoła”⁵¹. Nowością jest informacją Tertuliana, że w czasie liturgii wykonuje się także hymny, a więc już kompozycje własne, chociaż nie precyzuje bliżej charakteru tych utworów. W innym miejscu wspomina: „Po umyciu rąk i zapaleniu świec, wzywa się, aby wystąpił na środek ten, kto by potrafił śpiewać Bogu, bądź to z Pisma świętego, bądź z własnego natchnienia”⁵². Z pism Tertuliana jasno wynika, że śpiew towarzyszył zgromadzeniom liturgicznym chrześcijan w II w. Wspomina również o prototypie współczesnej instytucji kantora. Jak wynika ze słów Tertuliana, była to osoba przygotowana do tego zadania, co pozwala stwierdzić, że poprawność śpiewu liturgicznego, była od samego początku uważana za oczywistą i konieczną. Śpiewem najbardziej rozpowszechnionym w czasie procesji komunijnej, był według przekazu Tertuliana Psalm 36. Ważna jest również wzmianka w dziele *De oratione* o wykonywaniu psalmów w sposób responso-

⁵⁰ Por. F. DRĄCZKOWSKI, *Patrologia*, Pelpin–Lublin 2008, s. 7–9.

⁵¹ *De oratione* c. 28, Corpus SS. ELL. Wiedeń 20, s. 198, cyt. za: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 315.

Apolog., c. 38 ML 1, 447, cyt. za: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 315.

rialny. Śpiew liturgiczny w II w. potwierdza również świadectwo Piliusza Młodszeo, który w roku 111, jako legat cesarza, w swoim sprawozdaniu wspomina o coraz większej liczbie chrześcijan którzy gromadzą się w określone dni przed świtem i śpiewają na przemian pieśń Chrystusowi, jako Bogu⁵³.

Charakterystyczna formą modlitwy, której wiele miejsca poświęcili Ojcowie Kościoła były psalmy. Św. Hieronim w liście do Lety, dotyczącym wychowania jej córki pisze: „Niechaj się przyzwyczajają za przykładem twoim do wstawania w nocy na modlitwy i psalmy, raz zaś do śpiewania hymnów Tercji, Seksty i Nony, by umiała stać w szyku jako bojownica Chrystusowa”⁵⁴. Do śpiewu psalmów zachęcał wiernych również św. Jan Chryzostom: „Kto śpiewa psalmy napełniony zostaje Duchem Świętym, zaś ten, kto śpiewa pieśni diabelskie napełniony zostaje duchem nieczystym”⁵⁵. Kerygmatyczne znaczenie psalmów podkreślał szczególnie św. Ambroży: „W psalmie konkurują ze sobą: pouczenie i działanie łaski. Człowiek śpiewa ponieważ znajduje w tym upodobanie, a jednocześnie, jakby mimochodem, zostaje pouczony. Ciężkie przykazania nie wchodzi mu do głowy, natomiast to, co poznał przy pomocy pięknego śpiewu, zazwyczaj na długo pozostanie w pamięci”⁵⁶. Proklus zachwalał duchowe zalety śpiewania psalmów: „Tak jak sierp obchodzi się z ciernistymi krzakami, tak psalm obchodzi się ze smutkiem. Śpiew psalmu płoszy bowiem zmartwienie duszy, wyrывa z korzeniami przygnębienie, usuwa niepokój, uśmierza żałość, leczy zbędne troski, prostuje tych, których przygniótł ból, grzeszników skłania do nawrócenia, wzbudza pobożność”⁵⁷.

W muzycznym repertuarze liturgicznym zdominowanym przez psalmodie około II wieku pojawiły się również hymny. Była to nowa

⁵³ Por. J. PIKULIK, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, [w] AK nr 94, s. 188.

⁵⁴ Migne Tom 22, Ep. XXII, punkt 121/37, s. 422, cyt. za: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 316.

⁵⁵ In Ep. Ad Eph., cap. V, Hom. XI, PG (J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Graece*, Paryż) 62, 129, cyt. za: A. ZWOLIŃSKI, *Muzyka religijna ...*s. 97.

⁵⁶ In Ps 1,10, PL (J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Paryż) 14, 925 n, cyt. za: A. ZWOLIŃSKI, dz. cyt., s. 97.

⁵⁷ Orat. De incarnat. Bom., 2,1, PG 65, 691, cyt. za: A. ZWOLIŃSKI, *Muzyka religijna* s. 99.

forma literacko-muzyczna, która swoje miejsce znalazła głównie w oficjum brewiarzowym. Hymny należy zdefiniować jako utwory stroficzne, bez refrenu, przy czym każda strofa posiada tę samą melodię. Formę tę zapoczątkował zmarły w 223 roku diakon Bardesanes, który w języku syryjskim na wzór króla Dawida napisał 150 psalmów. Nieco później pojawił się Paweł z Samosaty, który tworzył teksty i komponował do nich muzykę. Centralną osobą dla twórczości hymnicznej był św. Efreem Syryjczyk, którego działalność uważana była za model pisarstwa hymnicznego. Idee twórczości hymnicznej przeniósł na zachód prawdopodobnie św. Hilary. Kontynuował ją św. Ambroży, którego hymny pozostały w Liturgii Godzin aż do dzisiaj⁵⁸. Szczególną postacią związaną z muzyką wśród Ojców Kościoła jest niewątpliwie św. Augustyn. Teorie matematycznych podstaw muzyki przedstawił w traktatach filozoficznych *O porządku*, *O muzyce*, *Solilokwia*, *O wielkości duszy*, zaś stronę praktyczną – jej odbiór i oddziaływanie w *Wyznaniach*⁵⁹. Szereg wypowiedzi dotyczących muzyki pojawia się w kontekście posługi pasterskiej św. Augustyna oraz jego troski o kult Boży i chrześcijańskie życie. Muzyka odgrywała doniosłą rolę w proponowanym przez niego modelu wychowania. Doktor łaski uważał, że muzyka posiada ogromną siłę nakierowywania umysłu na sprawy duchowe. Zdaniem Augustyna modlitwa chrześcijańska w naturalny sposób sięga po muzykę, w formie śpiewanej wierni odnajdują właściwy sposób uwielbienia Boga: „Hymny są śpiewane na chwałę Bożą, nie śpiewa się hymnu jeśli oddaje się chwałę Bogu, ale bez śpiewu, ale bez śpiewu, również nie mamy do czynienia z hymnem. Hymn domaga się bowiem trzech rzeczy: uwielbienia, i to uwielbienia Boga oraz śpiewu. (...) Kto wyśpiewuje uwielbienie, ten nie tylko śpiewa, ale i miłuje tego kogo śpiewa. W mowie pochwalnej okazuje się zewnętrzny szacunek, a pochwalnym śpiewie – miłosną przychylność”⁶⁰. Elementy muzyki służą często Augustynowi jako alegoria życia chrześcijańskiego: „Kiedy do śpiewu używa się kotłów i psalterium, to ręce

⁵⁸ Por. J. PIKULIK, *Śpiew i muzyka w historii liturgii...*, s. 195–196.

⁵⁹ Por. A. ADAMSKA-OSADA, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie De ordine św. Augustyna*, [w]: *Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne* Rok V 2006 Nr 1, s. 5–6.

⁶⁰ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia psalmów*, Warszawa 1986, s. 82

współdziałają z głosem. Postępuj i ty w podobny sposób. Skoro śpiewasz Alleluja, to zatroszcz się też o chleb dla głodnego, przyodziej nagiego, przyjmij w dom podróżnego. Jako że rozbrzmiewać winien nie tylko sam głos, ale również „ręka”, czyn i słowo powinny ze sobą współgrać⁶¹. Według Ojców Kościoła muzyka liturgiczna powinna być prosta, przystępna, poważna i budująca wiernych, by pociągnąć ich do cnoty i rzeczy niebieskich. Św. Klemens Aleksandryjski pisze: „Należy przeto uciekać się do muzyki dla uszlachetnienia obyczajów i opanowania ich”⁶². Biskup Mediolanu św. Ambroży stwierdza: „Na koniec w samym sposobie śpiewania pierwszą zasadę stanowi umiar, tak jak zawsze zresztą, gdy chodzi o użycie słowa. Jeśliby więc kto miał śpiewać psalmy, czy inne pieśni, czy też przemawiać, niech umiarkowanie i prostotę uważa za podstawy swej sztuki⁶³ Ojcowie Kościoła szczególnie zabiegali, by chrześcijanie zarówno w śpiewie, jak i w życiu unikali zwyczajów i tradycji, które nosiły znamiona świeckości. Potępiali używanie w kościołach instrumentów, na których grano w czasie uczt, w teatrach, do tańca i do pieśni miłosnych. Śpiew liturgiczny w starożytności był niemal wyłącznie wokalny, nie służył religijnym koncertom, lecz modlitwie. Za zjawiska niedopuszczalne uważano chromatyzm i enharmonie, które ówczesnie stosowane były tylko przez wirtuozów, nadając muzyce charakter lekki i zmysłowy, sprzeczny z czystością śpiewu liturgicznego, który był śpiewem powagi i surowości o stylu i charakterze diatonicznym⁶⁴.

4. Muzyka liturgiczna w średniowieczu

Łacińska nazwa *Media aevi* (wieki średnie) używana przez renesansowych humanistów stała się określeniem czasu historycznego oddzielającego starożytność od odrodzenia. Za początek średniowiecza zwykle uznaje się rok 476 – upadek cesarstwa zachodnio-rzymskiego, natomiast koniec epoki wyznacza zdobycie Konstantynopola przez Turków w roku 1453⁶⁵ Średniowiecze należy uznać za

⁶¹ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia psalmów*, s. 95

⁶² Stromata VI, 11; MG 9, 311, cyt. za: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 318.

⁶³ Off. C. 18., cyt. za: W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna ...*s. 316.

⁶⁴ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*,... s. 318–319.

⁶⁵ Por. M. KOWALSKA, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 22.

fundamentalny okres dla historii muzyki liturgicznej. W tym czasie ukształtował się śpiew gregoriański, zapoczątkowano liturgiczne użycie polifonii a teoretyczne traktaty związane głównie z muzyką religijną doprowadziły do szczególnego rozkwitu teorii muzyki.

4.1. Śpiew gregoriański

Śpiew gregoriański jest jednogłosowym, własnym śpiewem liturgii rzymskiej. Melodyka dostosowana jest do skali przeciętnego głosu ludzkiego, wykorzystując diatoniczne tonację kościelne. Do repertuaru gregoriańskiego zaliczyć możemy śpiewy mszalne (*ordinarium* i *proprium missae*), brewiarzowe (*ordinarium*, *proprium de tempore*, *proprium sanctorum*), a także śpiewy pogrzebowe i procesyjne⁶⁶. Śpiewy gregoriańskie zbudowane są na systemie modalnym, opartym na skalach kościelnych zwanych modusami lub tonami. Wyróżnia się osiem modusów, wśród których skale główne mają liczby parzyste, natomiast plagalne, czyli pochodne liczby nieparzyste. Każdy z modusów złożony jest z dwóch tetrachordów zestawionych obok siebie i tym głównie różni się od jednorodnych ośmiostopowych skal durowych i molowych. Charakterystyczną cechą dla tonów modalnych jest również obecność dźwięku *finalis*, pełniącego centralną rolę i określającego przynależność modalną⁶⁷. W melodiach gregoriańskich występuje zawsze tylko jeden półton należący do konkretnego tetrachordu, nigdy nie występuje następstwo dwóch półtonów⁶⁸. System modalny jest istotnym elementem organizującym liturgiczny śpiew Kościoła, dającym podstawy do jakiegokolwiek jego interpretacji⁶⁹.

Śpiew gregoriański nazywany często chorałem gregoriańskim⁷⁰, wziął swoją nazwę od św. Grzegorza Wielkiego, papieża w latach 590–604⁷¹. Tradycyjne stanowisko przypisujące św. Grzegorzowi

⁶⁶ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański*, Pelplin 2007, s. 5–6.

⁶⁷ Por. Tamże, s. 54.

⁶⁸ Por. W. LEWKOWICZ, *Harmonia gregoriańska*, Poznań 1959, s. 8.

⁶⁹ Por. B. SAWICKI, *W chorale jest wszystko*, Tyniec 2013, s. 92.

⁷⁰ W dokumentach kościoła funkcjonuje nazwa *cantus gregorianus* czyli śpiew gregoriański, również większość języków europejskich posługuje się takim terminem: wł. *canto gregoriano*, fr. *chant gregorien*, ang. *gregorian chant*.

⁷¹ Por. M. SŁAWECKI, *O śpiewie gregoriańskim*, [w] *Liber Vigrenensis*, red. M. SŁAWECKI, Wigry 2009, s. 157.

kodyfikacje tego śpiewu potwierdzają dopiero źródła z VIII w. (*Vita sancti Gregorii*) i z IX w. (świadectwo diakona Jana z Rzymu)⁷². Dziś jednak można z całą pewnością stwierdzić, że święty papież nie jest twórcą własnego śpiewu liturgii rzymskiej. Śpiew gregoriański powstał dopiero dwa wieki po pontyfikacie św. Grzegorza, a więc w wieku VIII. Powstał jako połączenie śpiewu starorzyskiego (na który wpływ faktycznie mógł mieć św. Grzegorz) ze śpiewem gallikańskim (Lyon, Tuluza). Najlepiej byłoby więc te formę sztuki muzycznej nazywać śpiewem rzymsko-gallikańskim. Fakt, że nazwę śpiewu gregoriańskiego zawdzięczamy św. Grzegorzowi nie jest do końca bezzasadny. Przez wydanie *Sakramentarza*, *Antyfonarza* i *Księgi Responsorów*, dał on duży impuls do rozwoju śpiewu liturgicznemu. Tradycja przypisuje mu również stworzenie *schola cantorum* – specjalnych zespołów zajmujących się wykonywaniem śpiewu kościelnego. Starorzyska tradycja, do której możemy odnieść działalność św. Grzegorza zanikła całkowicie już w wieku XIII⁷³. Śpiewy liturgiczne w zależności od regionu przybierały różne formy. Większość z nich ustąpiła miejsca późniejszemu śpiewowi gregoriańskiemu, niektóre, choć w wersji szczątkowej, zachowały się aż do tej pory. Wśród nich należy wymienić: śpiew starorzyski, gallikański (tereny dawnego królestwa Franków), benewentyński (południowa Italia, w użyciu do IX w.), hiszpański (często nazywany mozarabskim lub wizygockim, w użyciu do drugiej połowy XI w.) i śpiew mediolański nazywany często ambrozjańskim (wykonywany do dzisiaj w Mediolanie)⁷⁴.

W drugiej połowie VIII w. papież Stefan II szukając pomocy przed najazdami Longobardów zacieśnił stosunki polityczne z królestwem Franków. Papież dość długo wraz z całym swym dworem chronił się w opactwie Saint-Denis. Wtedy to doszło do konfrontacji dwóch tradycji muzycznych: śpiewu rzymskiego i śpiewu gallikańskiego. Śpiewy rzymskie, piękne w swej prostocie i bogato zdobione melizmatami śpiewy gallikańskie dały początek obecnemu śpiewowi

⁷² Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański ...*, s. 8–9.

⁷³ Por. M. SŁAWECKI, *O śpiewie gregoriańskim ...*, s. 157–158.

⁷⁴ Por. A. OGRODZIŃSKA, *Rola opactwa Solesmes w odnowie śpiewu gregoriańskiego*, [w] *Liber Vigenensis*, red. M. SŁAWECKI, Wigry 2009, s. 142.

gregoriańskiemu. Współpraca muzyków gallikańskich i rzymskich kantorów zaowocowała powstaniem nowej formy sztuki muzycznej zwanej *cantus gregorianus*. Pepin Krótki widząc w chrześcijaństwie źródło jedności państwa, nakazał przyjęcie liturgii rzymskiej, a z nią także odpowiedniego śpiewu w całym królestwie.

Z czasem Rzym stracił nadrzędną rolę w dziedzinie śpiewu gregoriańskiego. Począwszy od VIII w. dominacje w twórczości i praktyce gregoriańskiej przejęły kraje leżące na północ od Alp, szczególnie regiony obejmujące dzisiejszą Francję. Ostatecznie ukształtował się repertuar śpiewów *Proprium missae*, z wyjątkiem śpiewów Alleluja, które nadal komponowano. Rozwinęła się z kolei twórczość śpiewów *Ordinarium Missae*, które od XII w. zaczęto łączyć w zbiory i cykle⁷⁵. Od IX w. zaczęły bujnie rozwijać się sekwencje i tropy a od X w. pojawiły się często związane ze śpiewami dramaty liturgiczne, cieszące się ogromną popularnością aż do wieku XIV. Poza nielicznymi wyjątkami, autorzy śpiewów są nieznani, co wynika ze średniowiecznej postawy tworzenia wyłącznie na chwałę Bożą, unikającej jakichkolwiek zaszczytów należnych artystom⁷⁶.

4.2. Polifonia średniowieczna

Począwszy od IX w. w muzyce liturgicznej rozpowszechniała się polifonia. Wielogłosowość sama w sobie nie była zjawiskiem nowym, uprawiano ją w mniej rozwiniętej formie tak zwanej heterofonii polegającej na paralelizmie kwart, kwint i oktaw w ludowej praktyce muzycznej wielu rejonów świata. W muzyce profesjonalnej polifonia pojawiła się dopiero w średniowieczu. Pierwszy raz o praktyce śpiewu wielogłosowego wspomina w swoim traktacie *De divisione naturae*, zmarły około roku 890 Johanes Scotus Erigena. Można jednak przypuszczać, że wielogłosowość była uprawiana już wcześniej. *Ordo Romanus* z VII wieku, wspomina o tak zwanym parafonistach, którzy prawdopodobnie wykonywali śpiew liturgiczny w równoległych kwintach i kwartach⁷⁷. Muzyka polifoniczna zrodziła się na

⁷⁵ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański ...*, s. 11–12.

⁷⁶ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański ...*, s. 13–14.

⁷⁷ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 56.

gruncie śpiewu gregoriańskiego i wiąże się z obecną w tak zwanym wieku srebrnym twórczości gregoriańskiej tendencją do wzbogacania muzyki liturgicznej⁷⁸. W historii wielogłosowej muzyki średniowiecznej możemy wyróżnić cztery okresy: *Organum*, *Ars antiqua*, *Ars nova* i okres szkoły burgundzkiej. Pierwszą techniką polifonii było *Organum*, polegające na dodawaniu do głosu podstawowego zwanego *vox principalis* lub *cantus firmus* głosu towarzyszącego, czyli *vox organalis* we współbrzmieniach równoległych kwart, kwint i oktaw w technice *nota contra notam*, przeplatanych fragmentami wykonywanymi *unisono*⁷⁹. W liturgii technika *Organum* stosowana była zazwyczaj w przypadku responsoriów brewiarzowych i procesyjnych, gradułów, śpiewu Alleluja, czy tropowanych części *Ordinarium Missae*⁸⁰.

W kształtowaniu się średniowiecznej techniki *Organum* niewątpliwą rolę odegrała działająca przy paryskiej katedrze szkoła *Notre Dame*. Większość przedstawicieli tej szkoły to twórcy anonimowi, znane są wyłącznie imiona dwóch największych kompozytorów: Leoninusa i Perotinusa. Leoninus był twórcą zbioru kompozycji polifonicznych na cały rok liturgiczny zwanego *Magnus liberii organi*, jako jego szczególną zasługę należy uznać uporządkowanie rytmiki w organum. Kantor katedry *Notre Dame* Perotinus, następca Leoninusa stosując nowe środki kompozytorskie i nowe formy muzyczne rozbudował znacznie dzieło swojego poprzednika⁸¹. W kolejnym okresie zwanym *Ars antiqua* (1230–1320) zaczęła rozwijać się nowa forma muzyczna zwana motetem. Począwszy od drugiej połowy XIII wieku zanotować można szczególny rozwój notacji menzuralnej, opierającej się na konkretnych wartościach rytmicznych⁸². *Sztuce starej* przeciwstawiła się *Nowa sztuka* – *Ars nova* (1320–1400), która swą nazwę wywodzi od tytułu traktatu muzycznego francuskiego biskupa Filipa de Vitry, w którym przedstawił zasady kontrapunktowania oraz równorzędności metrycznego podziału trój i dwudzielne-

⁷⁸ Por. Z. DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, *Polifonia średniowieczna*, Kraków 2009, s. 10.

⁷⁹ Por. E. HINZ, *Zarys historii muzyki kościelnej...*, s. 56.

⁸⁰ Por. M. WOZACZYŃSKA, *Muzyka średniowieczna ...*, Gdańsk 1998, s. 41.

⁸¹ Por. E. HINZ, *Zarys historii muzyki kościelnej...*, s. 57.

⁸² Por. E. HINZ, *Zarys historii muzyki kościelnej...*, s. 61

go⁸³. Nastąpił rozkwit motetu izorytmicznego, do czego przyczynił się najwybitniejszy przedstawiciel okresu *Ars nova* Guillaume Machault.

Za następny etap rozwoju średniowiecznej wielogłosowości należy uznać narodziny nowego ośrodka muzycznego skupionego wokół dworu burgundzkiego. Ośrodek ten działał na przełomie średniowiecza i renesansu, jako jego głównych przedstawicieli należy wymienić Gillesa Binchois'a i Guillaume'a Dufay'a. W kompozycjach przedstawicieli tej szkoły dominuje polifonia trzygłosowa oparta na technice *falso bordone*, opierającej się na pochodzie akordów sekstowych. W późniejszym okresie zaczęto stosować także czterogłosowość⁸⁴.

5. Muzyka liturgiczna po Soborze Trydenckim

Począwszy od XIV w. następował stopniowy upadek liturgii. Prawie każda diecezja posiadała własne zwyczaje, nie zawsze zgodne z tradycją i duchem liturgii⁸⁵. Do lokalnych mszałów włączono nowe formularze mszy wotywnych, prefacje, sekwencje, modyfikowano tradycyjne i ustalone przed wiekami teksty (na przykład *Gloria*)⁸⁶. Podobne trudności spotkać można w tym czasie na gruncie muzyki liturgicznej. Rozwój twórczości sekwencyjnej i tropów stopniowo doprowadził do deformacji melodyki i rytmiki gregoriańskiej. Błędy kopistów doprowadziły do nieuwzględniania w zapisie diastematycznym oznaczeń rytmiczno-agogicznych, które zawierał zapis cheironomiczny. Do zatracenia właściwej rytmiki gregoriańskiej, przyczyniły się również systemy menzuralne stosowane w polifonii. Jej rozkwit w szkołach niderlandzkiej i rzymskiej doprowadził do zmniejszenia roli śpiewu gregoriańskiego w liturgii, co doprowadziło do zaniku tradycji jego właściwego wykonywania⁸⁷. Podejmowano różnego rodzaju próby zażegnania tej sytuacji, lecz nie przynosiły one pożądanego efektu. Sobór Trydencki podczas XXIV sesji, ustalenie śpiewów liturgicznych powierzył synodom prowincjalnym.

⁸³ Por. M. SZCZEPANKIEWICZ, *Organista liturgiczny*, Poznań–Szczecin 2003, s. 125.

⁸⁴ Por. E. HINZ, *Zarys historii muzyki kościelnej...*, s. 64

⁸⁵ Por. T. SINKA, *Zarys liturgiki*, Kraków 2003, s. 66.

⁸⁶ Por. M. ZACHARA, *Krótką historia Mszału Rzymskiego*, Warszawa 2014, s. 105.

⁸⁷ Por. A. OGRODZIŃSKA, dz. cyt., s. 144.

Doprowadziło to do ukazania się wielu lokalnych edycji ksiąg, nawiązujących w mniejszym lub większym stopniu do autentycznego śpiewu gregoriańskiego⁸⁸.

5.1. Wydanie medycejskie

Pierwszą ogólnokościelną próbę odnowy śpiewu liturgicznego podjął w roku 1577 papież Grzegorz XIII, którego pragnieniem było wydanie jednolitych ksiąg zawierających śpiewy dla całego Kościoła. Zadanie to zlecił ówczesnym mistrzom polifonii G.P. Palestrinie i A. Zoilemu. Przygotowując nowe wydanie ksiąg gregoriańskich Palestrina i Zoilo, dokonali zmian w melodiach według własnych założeń estetycznych, mających zastosowanie w polifonii. Dokonali oni znaczących zmian w duchu renesansowej niechęci do wszystkiego co związane ze średniowieczem, pozbawiając śpiew liturgiczny tak zwanych barbaryzmów i sprzecznych dodatków. Za barbaryzmy uważano ówczasnie zgłoski krótkie na których znajdowało się kilka nut, w odróżnieniu od akcentowanych zgłosek, posiadających jedną nutę. Jako zbyt ciężkie dodatki i niejasności uznawano wokalizy na końcu *Alleluja* i błędy tonalne w postaci rozpoczynania śpiewów od innych dźwięków niż tonika czy dominanta. Na skutek skarg hiszpańskiego muzyka Fernando de las Infantas i interwencji króla Filipa II, prace te zostały wstrzymane⁸⁹.

Kolejne starania o wydanie nowych ksiąg zawierających śpiewy liturgiczne podjęto w roku 1608. Dekretem Kongregacji Obrzędów powołano komisję, złożoną z sześciu muzyków, między innymi F. Anerio i F. Suriano. Doprowadziło to do wydania nowego graduła w roku 1614 *de Tempore* i rok później *de Sanctis*. Ponieważ nowy graduł został wydany w rzymskiej drukarni zwanej *Medicaea*, wydanie to nazwano edycją medycejską (*Editio Medicaea*). Wydanie to nigdy nie zostało uznane za urzędowe, mimo że opatrzone było dopiskiem *Paulo iussu reformata*. Edycja Medycejska znacząco odbiegała od melodyki tradycyjnego śpiewu gregoriańskiego. Redaktorzy kierowali się założeniami estetycznymi i filologicznymi epoki rene-

⁸⁸ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański...*, s. 17.

⁸⁹ Por. A. OGRÓDZIŃSKA, dz. cyt., s. 144.

sansu, dokonali skrótów solowych śpiewów melizmatycznych, usunęli reperkusję i wprowadzili zmiany w tonach psalmowych, Dzięki staraniom Ks. F. Haberla wydanie medycejskie doczekało się nowej edycji aprobowanej przez papieża (graduwał w roku 1871 i antyfonarz w roku 1873). Wprowadzenie *Editio Medicaea* spotykało się z ogromnymi sprzeciwami ze strony muzykologów i znawców śpiewu kościelnego, pomimo poparcia jakiego wydaniu medycejskiego udzielali papieże Pius IX i Leon XIII⁹⁰.

5.2. Odnowa śpiewu gregoriańskiego

Pierwszą osobą związaną z odnową gregoriańską, jest opat benedyktynów z Solesmes Dom Gueranger. W swoim dziele *Institutiones Liturgiques* jako pierwszy postulował zasadę autentycznego powrotu do czystości śpiewów gregoriańskich⁹¹. Prace badawcze nad najstarszymi przekazami gregoriańskimi powierzył w roku 1843 P. Jausions'owi, z którym następnie współpracowali J. Poithier, A. Mocquereau i inni benedyktyni z Solesmes. W pracach benedyktynów z Solesmes badano najpierw cechy paleograficzne i melodyczne, później dokonywano segregacji notacji oraz klasyfikacji na podstawie tablic porównawczych. W efekcie prac benedyktyni wszczęli działalność wydawniczą, w roku 1883 wydano *Liber gradualis*, a w 1891 *Liber antiphonarius*, od roku 1889 o. Mocquereau rozpoczął publikację monumentalnej edycji *Paleographie musicale*, w której zamieszczone były faksymilia najstarszych źródeł gregoriańskich. W roku 1882 w Arezzo odbył się Kongres śpiewu liturgicznego, wysunięto na nim postulat przygotowania nowego, zgodnego z tradycją wydania ksiąg gregoriańskich, które zyskałoby aprobatę Stolicy Apostolskiej i zostało wprowadzone do praktyki liturgicznej Kościoła⁹². Kolejny kongres miał miejsce w Parmie w roku 1894, polemika pomiędzy zwolennikami *Editio Medicaea* i tradycyjnego śpiewu stawała się coraz bardziej gwałtowna. Z tego względu Kongregacja Obrzędów wydała okólnik do biskupów włoskich oraz dekret *Quod Sanctus Augustinus*,

⁹⁰ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański...*, s. 20–22.

⁹¹ Por. A. OGRODZIŃSKA, dz. cyt., s. 145.

⁹² Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański...*, s. 25–27.

potwierdzające urzędowy charakter wydań medycejskich, co wywołało powszechne ubolewanie. Po ustaniu trzydziestoletniego przywileju jaki otrzymała na wydawanie ksiąg gregoriańskich w wersji medycejskiej drukarnia Pusteta w Ratysbonie, Leon XIII dostatecznie uświadomiony w problematyce gregoriańskiej wystosował breve do opata benedyktynów w Solesmes, w którym zachęcił do kontynuacji rozpoczętych prac nad odnową gregoriańską. Po śmierci Leona XIII w roku 1903 papieżem został jeden z uczestników Kongresu śpiewu liturgicznego w Arezzo Pius X, jeden z głównych promotorów reformy muzyki⁹³. W pierwszym roku swego pontyfikatu 22 XI 1903 wydał Motu proprio *Inter soolicitudes pastoralis officii*, w którym stwierdził, że śpiewem liturgicznym Kościoła ma być tradycyjny, autentyczny śpiew gregoriański. W celu przygotowania nowej edycji ksiąg gregoriańskich powołał komisję, której przewodniczył J. Pothier. Wśród członków komisji doszło do wielu sporów w dziedzinie rytmiki gregoriańskiej, dlatego ostatecznie Pius X redakcję powierzył samemu Pothier'owi. W roku 1905 wydano pierwszą księgę *Kyriale*, w 1908 *Graduale*, a w 1921 *Antiphonale*.

25 lat po motu proprio Piusa X, ukazała się Konstytucja Apostolska *Divini Cultus Sanctitatem* Piusa XI, która propagowała śpiew gregoriański w edycji watykańskiej jako obowiązujący w Kościele. Szereg dokumentów podkreślających rolę śpiewu gregoriańskiego wydano za pontyfikaty Piusa XII: encykliki *Mediator Dei* (1947) i *Musicae Sacrae Disciplina* (1955), pismo Kongregacji dla Spraw Seminariów i Uniwersytetów do Biskupów Ordynariuszy (1949), *Odezwa do biskupów* zalecająca kształcenie w śpiewie gregoriańskim teologów oraz *Instrukcja Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii* (1958)⁹⁴.

⁹³ Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna ...*, s. 411–412.

⁹⁴ Por. E. HINZ, *Chorał gregoriański ...*, s. 30.

6. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II

Pierwszy dokument Soboru Watykańskiego II, Konstytucja o Liturgii świętej *Sacrosanctum concilium* (KL), poświęca VI rozdział kwestii muzyki kościelnej. Muzyka przedstawiona jest jako integralna i nieodzowna część akcji liturgicznej (KL 112). Nie stanowi tylko ozdoby obrzędów, ale prowadzi do pogłębienia przeżycia religijnego jakim jest spotkanie z Bogiem⁹⁵. Śpiew nadaje liturgii szlachetniejszą postać, stąd skarbiec muzyki kościelnej powinien być otoczony szczególną troską. Ojcowie soborowi przypominają konieczność odpowiedniego kształcenia muzycznego w seminariach, nowicjatch i szkołach katolickich, zachęcają również do tworzenia wyższych instytutów muzyki kościelnej (KL115). Potwierdzone zostaje pierwszorzędne znaczenie tradycyjnego śpiewu liturgicznego: *Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu* (KL 116). Sobór poleca doprowadzenie do końca prace nad księgami zawierającymi śpiewy gregoriańskie, rozpoczęte po reformie św. Piusa X (KL117). Przypomniana zostaje rola króla instrumentów muzycznych – organów piszczałkowych, *których brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porywa ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej* (KL120). Dokumentem wprowadzającym w muzyce liturgicznej postanowienia Soboru Watykańskiego II, była wydana przez Kongregację Obrzędów 3 marca 1967 instrukcja *Musicam sacram*, dokument stanowiący praktyczną interpretację myśli Ojców Soboru⁹⁶. Wraz z reformą liturgiczną Soboru Watykańskiego II, wydano szereg nowych ksiąg liturgicznych, które w dużym stopniu wprowadzają zmiany do prawodawstwa muzyki liturgicznej. Konstytucją apostolską *Missale Romanum*, 3 kwietnia 1969 papież Paweł VI promulgował nowy *Mszal Rzymski*⁹⁷, a 1 listopada 1970 konstytucją apostolską *Laudis canticum*, odnowioną modlitwę brewiarzową

⁹⁵ Por. Z. PIASECKI, *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum concilium*, [w]: AK 72: 1980, s. 219.

⁹⁶ Por. A. FILABER, *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008, s. 43.

⁹⁷ Por. M. ZACHARA, dz. cyt. s. 183.

nazwaną *Liturgią godzin*⁹⁸. Sobór Watykański II postanowił obficie zastawić wiernym stół słowa Bożego, dlatego w 1969 wydano nowe *Ordo lectionum Missae*⁹⁹. Nowe księgi liturgiczne opatrzone są stosownymi wprowadzeniami, w których poświęcone jest odpowiednie miejsce śpiewowi i muzyce instrumentalnej w celebracji liturgicznej. W 1972 ukazał się dokument *Musica sacra nella liturgia* – odpowiedzi wyjaśniające oraz promulgowano *Nowy porządek śpiewów mszalnych (Ordo cantus missae)*. W roku 1987 wydano instrukcję *O koncertach w kościołach*, a w roku 2004 instrukcję *Redemptionis sacramentum* poruszającą kwestie wielu rozpowszechniających się nadużyć liturgicznych, które odnieść należy również do muzyki kościelnej. 22 lutego 2007 r. Ojciec święty Benedykt XVI podpisał adhortację apostolską *Sacramentum caritatis*, w której poświęca wiele miejsca obecności piękna w liturgii, podkreślając przy tym znaczącą rolę muzyki, szczególnie śpiewu gregoriańskiego.

Reforma ksiąg liturgicznych po Soborze Watykańskim II przyniosła również nową edycję ksiąg zawierających śpiewy. W roku 1967 zgodnie z soborową konstytucją o liturgii, która zalecała przygotowanie wydania, zawierającego łatwiejsze melodie, dla użytku mniejszych wspólnot (KL 117) opublikowano *Graduale Simplex*, zawierające śpiewy proste, w większości sylabiczne, w roku 1975 ukazała się *Editio altera*, dostosowana do *Mszału Rzymskiego* z roku 1970. W roku 1974 wydano *Graduale Romanum*, a pięć lat później w 1979 *Graduale Triplex*, zawierające oprócz notacji watykańskiej zapis neumatyczny z rodziny loreńskiej i sanktgalleńskiej. W latach następnych wydano jeszcze: *Psalterium Monasticum* (1981), *Liber Hymnaris* (1983), *Offertoriale Triplex* (1985), *Antiphonale Monasticum* (kolejne części ukazały się w latach 2005, 2006 i 2007)¹⁰⁰. Dokumenty dotyczące muzyki kościelnej wydano również na gruncie polskim. 8 lutego 1979 roku wydano *Instrukcje Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*. Jest to pierwszy i najobszerniejszy posoborowy dokument polskich biskupów po-

⁹⁸ Por. B. NADOLSKI, *Liturgika t. II*, Poznań 2013, s. 381.

⁹⁹ Por. B. NADOLSKI, *Liturgika t. IV*, Poznań 2011, s. 196.

¹⁰⁰ Por. M. SŁAWECKI, *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego*, [w:] *Monodia*, red. B. HERMAN, Warszawa 2008, s. 106–109.

święcony muzyce liturgicznej¹⁰¹ Zagadnienie śpiewu i muzyki kościelnej Episkopat Polski poświęcił miejsce również w: *Instrukcji Episkopatu Polski dla duchowieństwa w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego* (1987) i *Wskazaniach Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego* (2005). Przełomem dla prac nad odnową śpiewu gregoriańskiego było powstanie nauki zwanej semiologią gregoriańską. Jest ona nauką współczesną zajmującą się badaniem związków średniowiecznych rękopisów gregoriańskich z wykonawstwem. Obejmuje badania poszczególnych form neumatycznymi i nadawaniem im właściwego znaczenia rytmicznego, w zależności od kontekstu. Początku semiologii należy upatrywać w latach 50 XX wieku, w związku z działalnością mnicha solesmeńskiego Dom Eugene'a Cardine'a. Prace jakie prowadził Cardin skoncentrowane były na badaniu związków pomiędzy szczegółami zapisów a żywym wykonywaniem śpiewów. W 1968 r. opublikował podręcznik *Semiologia gregoriana*, dając tym samym początek nowemu kierunkowi badań. Wokół osoby o. Cardine'a zgromadziła się rzesza uczniów i współpracowników, zafascynowanych pięknem pierwotnego śpiewu Kościoła. Z ich inicjatywy 27 lutego 1975 r. powstało Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Śpiewu Gregoriańskiego. Stworzenie działa dziś w wielu krajach, łącząc gregorianistów z całego świata, posiada sekcje: włoską, niemieckojęzyczną, japońską, frankofońską i hiszpańską, a od 2009 r. również polską. Z inicjatywy członków stowarzyszenia w 1979 roku opublikowano *Graduale Triplex*, stanowiące podstawowy punkt odniesienia dla współczesnego wykonawstwa śpiewu gregoriańskiego. Dzięki działalności stowarzyszenia powstało wiele cennych publikacji, podręczników i czasopism takich jak: *Beitrage zur Gregorianik*; *Studi Greogriani*, czy ukazujący się w Polsce od 2008 rocznik *Studia Gregoriańskie*¹⁰².

¹⁰¹ Por. A. FILABER, *Prawodawstwo muzyki kościelnej...*, s. 60.

¹⁰² Por. M. SŁAWECKI, *O śpiewie gregoriańskim...*, s. 161–162.

STRESZCZENIE

Tekst poświęcony jest roli muzyki w liturgii w ujęciu historycznym – począwszy od czasów biblijnych aż do współczesności. Szczególnej analizie poddane zostały dokumenty Soboru Watykańskiego II i posoborowe poświęcone roli muzyki kościelnej.

SUMMARY

The text is devoted to the role of music in liturgy from the historical perspective – from biblical times to the present day. The documents of the Second Vatican Council and the post-conciliar documents on the role of ecclesiastical music have been particularly analyzed.