teratury greckiej, będąc gwałtownym, zaciekłym szamotaniem się myśli z krnąbnym słowem — myśli, która musi być wypowiedziana, choćby na zgliszczach składni" *(Alchemia słowa)*.

Wydaje się, że w opracowywaniu homilii można by się posłużyć zasadą egzegety niemieckiego z XVIII w., J. A. Bengela: „Siebie całego zastosuj do tekstu, a całą rzecz zastosuj do siebie". Homilia bowiem, jeżeli ma trafić do słuchacza, musi iść tak, jak napisał Beethoven na partyturze swojej *Missae solemnis:* „Z serca niech do serc powraca".

Kraków *KS. JERZY CHMIEL*

Ks. Ireneusz Pawlak

Z ZAGADNIEŃ TERMINOLOGII DOTYCZĄCEJ MUZYKI ZWIĄZANEJ Z KULTEM

W dokumentach Stolicy Apostolskiej dotyczących liturgii i muzyki spotykamy się z różnymi terminami określającymi muzykę wykonywaną w kościele. Różnorodność tych pojęć wynika przede wszystkim stąd, że w miarę upływu lat zmieniał się i rozszerzał zakres muzyki związanej z kultem.

I tak w pierwotnym chrześcijaństwie znano tylko śpiew jednogłosowy, dlatego używano ogólnej nazwy *cantus.* Papież Jan XXII (1324—1325) nazwał tradycyjny śpiew Kościoła rzymskiego terminem *cantus ecclesiasticus.* Protestanci wprowadzili w pierwszej połowie XVII w. określenie *musica sacra.* Po raz pierwszy użył go M. Praetorius w swoim dziele *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1614—1615). Tytuł pierwszej części tego dzieła brzmi: *De musica sacra et ecclesiastica.* U Praetoriusa termin *musica sacra* przypuszczalnie oznaczał muzykę związaną z ideą religijną a nie muzykę sakralną w dzisiejszym rozumieniu [1]. Synod prowincjonalny w Kolonii (1860) posłużył się tym terminem w celu odróżnienia muzyki sakralnej od świeckiej [2]. W dokumentach papieskich pojawia się to określenie

[1] H. Hucke, *L'evoluzione del concetto di „Musica sacra".* „Ephemerides liturgicae". T. 81 (1967) s. 245.

[2] „Sanctorum igitur Praesulum vestigiis inhaerentes Ecclesiaeque obsequentes mandatis, capitula cathedralia et collegiata atque omnes parochos ceterosque rectores hortamur in Domino, ut bene adverte velint, quale quantumque discrimen intercedat inter „musicam sacram" ac christianam,

po raz pierwszy u Leona XIII w *Ordinatio „De musica sacra"* skierowanej w 1894 r. do biskupów włoskich. Motu proprio Piusa X *Tra le sollecitudini* wprowadza ten termin na stałe do prawodawstwa kościelnego.

Papież Benedykt XIV w encyklice *Annus qui* (1749) obok wyrażenia *cantus ecclesiasticus* używa także terminu *musica ecclesiastica"* [3].

U Piusa XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina* (1955) pojawia się jeszcze jedno określenie: *musica liturgica.*

Jeśli dodać do tego termin *cantus religiosus* zawarty w *Konstytucji o św. Liturgii* [4], wówczas trzeba stwierdzić, że mamy dziś w dokumentach Stolicy Apostolskiej cztery różne terminy dotyczące muzyki: religijna, kościelna, sakralna i liturgiczna. Nastąpiło więc nagromadzenie i pomieszanie pojęć. Wydaje się rzeczą konieczną podjęcie próby ich uporządkowania i przypisania każdemu z nich właściwego zakresu.

1. MUZYKA RELIGIJNA

Już Pius XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina* próbował określić, czym jest muzyka religijna: „Niemniej zarówno cenić potrzeba i tę muzykę, która choć nie służy bezpośrednio świętej liturgii, to jednak swymi wartościami może przynieść niemałą korzyść życiu religijnemu — dzięki czemu zasługuje w pełni na miano „muzyki religijnej" (n. 4). Podobnie *Instrukcja o Muzyce Sakralnej i Liturgii* z 1958 r. za muzykę religijną uważa tę muzykę, która według zamiaru kompozytora, jak i założeń oraz celu samego dzieła stara się wyrazić i wzbudzić uczucia religijne. Ponieważ jednak nie jest przeznaczona do celów kultu i odznacza się dość swobodnym charakterem, nie wolno jej używać przy czynnościach liturgicznych (n. 10).

W tym miejscu nasuwa się jednak pewna wątpliwość. Przecież muzyka związana z liturgią też jest muzyką religijną. Dlatego w ścisłym sensie należało by podzielić muzykę religijną na liturgiczną i nieliturgiczną. Najczęściej w popularnym znaczeniu za muzykę religijną uważamy muzykę nie związaną z liturgią.

---

quae animi sensus pios pandit piosque in aliorum animis sensus movet, et inter musicam profanam, quae profanos animi motus spirat et excitat". F. Romita, *Ius musicae liturgicae,* Torino—Roma 1936, s. 110 nn.

[3] Dzieje się to w następującym kontekście: „Cum Imperator Carolus Magnus secum proposuisset ecclesiasticum cantum in Ecclesiis Galliae... ad regulas artis redigere impetrasse a Pontifice Hadriano I, ut homines sibi ecclesiasticae musicae periti ab Urbe mitterentur..." Cyt. za H. Hucke, dz. cyt., s. 244.

[4] Należy nadmienić, że polski przekład *Konstytucji o św. Liturgii* operuje zamiennie dwoma terminami tłumaczącymi nazwę łacińską *musica sacra*: raz „muzyka sakralna" innym razem „muzyka kościelna".

Co sprawia, że muzyka religijna nie nadaje się do użytku liturgicznego?

Na ogół przyjmuje się trzy kryteria:

a. muzyka posługuje się tekstem liturgicznym, ale czyni to w sposób niezgodny z przepisami (opuszczanie, dodawanie, powtarzanie, przestawianie słów);

b. nie posługuje się tekstem liturgicznym ale tylko religijnym;

c. nie posługuje się żadnym tekstem, a tylko poprzez tytuł dzieła wiąże się z tematyką religijną.

Ad. a. Do tej grupy należy zaliczyć całą twórczość mszalną, motetową i psalmową, która z podanych wyżej względów nie nadaje się do użytku liturgicznego.

Przykładowo wymieńmy choćby msze Ockeghama, Obrechta, des Pres, di Lasso, z których niejedna charakteryzuje się nieliturgicznym traktowaniem tekstu. W XVI w. uprawiano także tzw. „msze organowe", w których jeden wiersz tekstu śpiewano, a drugi grano na organach. Za przykład może służyć *Missa Apostolorum* Corazzoniego. W okresie baroku niektóre kompozycje mszalne na skutek wprowadzenia instrumentów zostały nadmiernie rozbudowane, przez co stały się dziełami koncertowymi nadającymi się do wykonania estradowego. Powstała np. msza Benevoliego na 53 głosy napisana na poświęcenie katedry w Salzburgu. W tymże okresie rozwinął się także typ mszy kantatowej polegającej na rozbiciu poszczególnych części *Ordinarium Missae* na zamknięte całości (części, numery) [5], różniące się budową formalną i obsadą wykonawczą. Tak np. ukształtowana jest słynna *Missa h-moll* Bacha. W okresie klasycyzmu wprowadza się w ramy mszy formy muzyki instrumentalnej jak sonatę, rondo, wariację. Msze takie nazywa się „mszami symfonicznymi". Pisali je m. in. Haydn, Mozart, Beethoven. W dobie romantyzmu msze koncertujące pisał m. in. Schubert, Berlioz, Gounod, Verdi. W nowszych czasach takie msze komponowali tak wybitni twórcy, jak Strawiński, Britten i in. Wiele z tych kompozycji pisano z myślą o użyciu ich podczas liturgii, ale ich rozmiary, aparat wykonawczy i styl powodują, że nadają się one do wykonania jedynie poza liturgią. Z punktu widzenia artystycznego są to bardzo często dzieła znakomite, a w każdym razie wartościowe i o wielkim znaczeniu dla rozwoju formy mszy.

Powstałe w średniowieczu motety stały początkowo na usługach liturgii. Świadczą o tym dzieła Leonina i Perotina (XIII w.). Rozwijając się w latach następnych stworzyły motety bogatą literaturę (np. sam di Lasso był autorem ok. 1200 motetów). Dziś dzieła te

[5] Prawdopodobnie od tego czasu utworzono także cykle mszy gregoriańskich. Rękopisy liturgiczne w zasadzie podawały oddzielnie poszczególne śpiewy *Ordinarium Missae* (osobno *Kyrie*, osobno *Gloria* itd.) lub też łączyły je w pary: *Kyrie — Gloria, Sanctus — Agnus.*

traktuje się nie tyle jako liturgiczne — choć są nimi po większej części — ale jako pomniki sztuki minionych epok. Z czasem ogół kompozycji religijnych nazywa się motetami, choć nie wykazują zastosowania dawnej techniki imitacyjnej. Wchodzą tu w grę różne kompozycje w stylu monodycznym powstałe po 1600 r., a więc na 1 lub 2 głosy solowe z towarzyszeniem instrumentalnym lub nawet na chór, jak np. słynne *Ave verum* Mozarta.

Na wzmiankę zasługują także opracowania psalmów, nieszporów i *Magnificat*, np. psalmy pokutne di Lasso, psalmy Victorii, Palestriny i innych. W swoich *Symphoniae sacrae* z 1597 r. Gabrieli wprowadza pojęcie koncertu kościelnego, gdzie psalmy są traktowane w sposób koncertujący. Przykładem takiego psalmu może być *Deus in nomine tuo* Mielczewskiego lub *Laetatus sum* Gorczyckiego. W epoce romantyzmu psalmy chóralne pisali m. in. Schubert i Brahms. W stylu koncertującym pisano także całe nieszpory. Związane są z nimi wspaniałe opracowania *Magnificat* np. Zieleńskiego, Bacha, Różyckiego. Niektórzy kompozytorzy tworzyli także *Completorium* w stylu koncertującym. Dość wymienić tu największego kompozytora polskiego okresu baroku Gorczyckiego.

Ad b. Do dzieł, które nie posługują się tekstem liturgicznym lecz religijnym, zalicza się litanie, kantaty, oratoria i niektóre kompozycje pieśniowe.

Litanie opracowywano w różnych stylach. W stylu *a cappella* pisali je m. in. Palestrina i di Lasso, w stylu weneckim — Gabrieli i Croce, w stylu szkoły neapolitańskiej — Durante i Feo. Forma ta wzbudziła uznanie wśród polskich kompozytorów np. Moniuszko napisał aż 4 *Litanie Ostrobramskie*, Szymanowski — *Litanię do Najśw. Maryi Panny*.

Kantata jest wieloczęściowym niescenicznym utworem wokalno-instrumentalnym składającym się z arii, recytatywów, duetów, chórów i ritorneli orkiestrowych. Różni się od oratorium mniejszymi rozmiarami. Uprawiało ją wielu kompozytorów, np. Scarlatti. Szczególne znaczenie osiągnęła kantata u protestantów. Należy wymienić zwłaszcza utwory Bacha i Buxtehudego. Bach pisał kantaty na poszczególne niedziele i święta. Treść ich łączy się z Ewangelią dnia. Swoim pięknem, bogactwem i głębią przemawiają do słuchaczy lepiej niż niejedno kazanie.

Oratorium jest formą muzyki dramatycznej związanej na ogół z tekstem religijnym bez akcji scenicznej. Powstało ono w połowie XVI w. w Rzymie w związku z działalnością św. Filipa Nereusza (Oratorianie). Formę tę rozwinął Carissimi (XVII w.). Uprawiało ją wielu znanych kompozytorów, np. Lotti, Scarlatti, Händel, Haydn, Mendelssohn, Liszt, Franck, Honneger, Nowowiejski.

Należy wspomnieć jeszcze o niektórych kompozycjach pieśniowych posługujących się tekstem religijnym. Należy do nich m. in. *Ave Maria*. Do tego rodzaju kompozycji zalicza się też niektóre arie

czy chóry operowe, np. *Ojcze z niebios* z opery *Halka*. Ponadto współcześnie tworzone piosenki religijne w olbrzymiej większości należą również do tej grupy.

Ad. c. Trzecią grupę stanowi muzyka czysto instrumentalna o charakterze religijnym. Charakter ten wyraża się głównie tytułem lub dedykacją. Świadczą o tym np. dzieła Messiaena: *Hymn na cześć Najśw. Sakramentu* (na orkiestrę), *Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątko Jezus* (na fortepian). Innym przykładem może być *Sinfonia di Requiem* Brittena oraz duża część twórczości organowej Frescobaldiego, Buxtehudego, Bacha, Mendelssohna, Francka i in.

Wszystkie wyżej wymienione grupy należą do muzyki religijnej nie związanej bezpośrednio z kultem, a używanej poza liturgią dla budzenia przeżyć religijnych. W tym sensie rozumie muzykę religijną także J. Gelineau[6]. O takiej muzyce wspomina także *Instrukcja Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II:* „Ponieważ muzyka religijna jest w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla używienia pobożności wiernych, dlatego w nabożeństwach odprawianych poza liturgią można wykorzystać te utwory muzyczne, które utraciły już wprawdzie miejsce w liturgii, ale ze względu na swoją wartość artystyczną i duszpasterską nie powinny popaść w zapomnienie. Jedną z form takich nabożeństw mogą być godziny lub koncerty muzyki religijnej" (n. 27).

2. MUZYKA KOŚCIELNA

Termin ten bez wątpienia mieści się w pojęciu „muzyka religijna", jednakże wydaje się, że ma zawężony zakres. Jeśli muzyka towarzysząca obrzędom ludów niechrześcijańskich może być uważana za religijną, np. nawoływanie muezzina do modlitwy wiernych mahometan, to nie można nazwać jej jednak kościelną. Sugerować można, że muzyką kościelną jest muzyka uprawiana w szeroko rozumianym pojęciu Kościoła i to tak jako budynku, jak i wyznania. Istnieje więc muzyka kościoła rzymskokatolickiego, grekokatolickiego, prawosławnego, protestanckiego itp. W wielu przypadkach kompozycje religijne mogą być wspólne dla różnych kościołów. Termin „muzyka kościelna" ma więc charakter wyznaniowy. W naszym kręgu kulturowym muzyką kościelną na ogół nazywa się muzykę Kościoła katolickiego. Pozostaje jednak wątpliwość, czy jest nią muzyka wyłącznie liturgiczna czy też pozaliturgiczna. Dla przykładu rozważmy pojęcie „pieśń kościelna". Tym określeniem nazywano pieśń ludową wykonywaną w kościele, często podczas liturgii, choć nie zawsze (najczęściej nie) spełniała ona funkcję liturgiczną. Naukowcy badają historię i rozwój pieśni kościelnej zamieszczonej w

[6] J. Gelineau, *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino 1963, s. 98.

śpiewnikach, kancjonałach i innych księgach, jak również pieśni żyjące w ustnej tradycji. Lud w swoim języku i swoim sposobem wyrażał to, co duchowieństwo lub przygotowane zespoły śpiewacze wykonywali w języku liturgicznym. Sprawa diametralnie zmieniła się z chwilą wydania instrukcji *Musicam Sacram* (1967). Odtąd ludowa pieśń kościelna może stać się śpiewem liturgicznym i faktycznie nim się stała. Wspomniana już *Instrukcja Episkopatu Polski* używa zamiennie terminu „muzyka kościelna" i „muzyka liturgiczna". Wydaje się, że w obecnej fazie rozwoju te dwa wyrażenia można uważać za synonimy.

3. MUZYKA SAKRALNA

W myśl Instrukcji *Musicam Sacram* (n. 4 a) „pod pojęciem muzyki sakralnej rozumiemy tę muzykę, która powstała dla sprawowania kultu Bożego i odznacza się świętością i doskonałością formy". Definicja ta nie stosuje innych rozróżnień. W skład muzyki sakralnej wchodzą wszelkie rodzaje muzyki, która uczestniczy w akcji liturgicznej: śpiew gregoriański, polifonia dawna i nowsza, śpiew ludowy oraz muzyka organowa i wykonywana na innych dopuszczonych do liturgii instrumentach (n. 4 b).

Zasadniczym celem muzyki sakralnej jest „chwała Boża i uświęcenie wiernych" (KL 112). Nie jest więc muzyka sakralna sztuką samą w sobie, ale posiada charakter służebny. Na ten charakter wskazywały już niejednokrotnie dokumenty Stolicy Apostolskiej. Przykładowo można tu przytoczyć dekret Kongregacji Rytów z 1643 r. wydany za papieża Urbana VIII, w którym czytamy następujące sformułowanie: „Musica missae, non missa musicae famuletur" [7]. Wielu muzyków w podkreślaniu służebnego charakteru muzyki sakralnej widzi pewne ograniczenia, szczególnie zaś ci, którzy są bliscy teorii „sztuka dla sztuki". Tymczasem instrukcja zostawia dostatecznie dużo swobody dla inwencji artystycznej. Stawia natomiast pewne ograniczenia, podobnie jak film stawia muzyce filmowej, a teatr muzyce teatralnej, gdyż tematyka, akcja i wymogi reżysera są momentami w pewnym sensie krępującymi kompozytora, ale ten się z nimi godzi. Liturgia wytycza i określa artyście pewną drogę, ale nie stawia granic piękna, jakie może on wytworzyć.

Przymiotami muzyki sakralnej są: świętość i doskonałość formy.

a. Świętość. Nie można jej pojmować jako czynnika obiektywnego, nie ma bowiem kryterium, w myśl którego poszczególne dźwięki, interwały, akordy, tonacje, motywy melodyczne itp. mogłyby być jedne mniej, a drugie bardziej święte. Muzyka staje się

[7] E. J. Lengeling, *Die Konstitution des zweiten Vatikanischen Konzils über die heilige Liturgie... „Reihe Lebendiger Gottesdienst"*. T. 5—6 (1964) s. 218 nn.

świętą przede wszystkim przez fakt włączenia jej do kultu. Przez ścisłą łączność z tekstem liturgicznym i obrzędem staje się elementem znaku sprawowanych tajemnic. Jest tym samym formą uroczystej odpowiedzi człowieka na wezwanie Boże. Poza tym muzyka ma być czynnikiem uświęcającym ludzi, gdyż ułatwia odpowiedź na wezwanie Boga i Kościoła, tworzy klimat, w którym łatwiej o skupienie i wzniesienie umysłów i serc do Boga i spraw niebieskich (KL 120). Stąd wniosek, że z muzyki sakralnej trzeba wykluczyć pierwiastki świeckie. Muzyka wykonywana w ramach kultu nie może się kojarzyć w umysłach uczestników ze współczesną, aktualną w danym środowisku kulturowym i danym czasie muzyką rozrywkową i taneczną, z charakterystycznymi dla niej przebiegami melodycznymi, układami i połączeniami harmonicznymi oraz rytmem. Nie powinny się w niej znajdować elementy stylu operowego czy koncertowego [8]. Praktycznie więc rzecz biorąc nie ma w liturgii miejsca na jazz, big-beat, piosenkę religijną i inne tego rodzaju zjawiska muzyczne.

b. Doskonałość formy oznacza, że muzyka przeznaczona do kultu musi być prawdziwą sztuką. Dotyczy to najpierw repertuaru. Utwory, które mają otrzymać miano muzyki sakralnej — czy to dawne czy współczesne, profesjonalne czy ludowe — muszą się odznaczać poprawnością formalną, tzn. być dziełami sztuki muzycznej skomponowanymi według reguł i prawideł harmonii i kontrapunktu. Dlatego należy do tworzenia muzyki sakralnej zapraszać kompozytorów wysokiej klasy. Ponadto doskonałość formy dotyczy strony wykonawczej. Ci, którzy kierują muzyką i ją uprawiają, powinni być „viri periti et musici artifices" (*Musicam Sacram* n. 67). Lepiej więc wcale nie wykonywać muzyki niż grać czy śpiewać źle lub niedbale.

4. MUZYKA LITURGICZNA

Wszystko, co powiedziano wyżej o muzyce sakralnej odnosi się także do muzyki liturgicznej. Te dwa bowiem terminy oznaczają to samo. O ile jednak w instrukcjach rzymskich wydanych po Soborze Watykańskim II zachodzi termin *musica sacra,* to określenie powyższe w języku łacińskim jest zrozumiałe. Natomiast wyrażenie „muzyka sakralna" w języku polskim wydaje się mniej szczęśliwe z uwagi na niewolnicze trzymanie się nazwy łacińskiej. Dlatego też autorom *Instrukcji Episkopatu Polski* wydawało się, że lepsze będzie określenie „muzyka liturgiczna", że będzie to termin

[8] Z. Bernat, I. Pawlak, *Śpiew i muzyka kościelna.* W: *Liturgika ogólna.* Red. F. Blachnicki, Lublin 1973, s. 146 nn.

bardziej współczesny i zrozumiały dla adresatów instrukcji, termin nie pozostawiający wątpliwości o jaką muzykę chodzi [9].

Powyższe uwagi były tylko próbą wyjaśnienia i systematyzacji różnych pojęć i terminów dotyczących muzyki związanej z kultem i nie roszczą sobie pretensji do miana wyczerpującego i całkowitego opracowania. Na zakończenie można by tak podsumować wyniki rozważań: najogólniejszym pojęciem jest określenie „muzyka religijna", w którym mieści się zarówno muzyka liturgiczna jak i nieliturgiczna, ale o tematyce religijnej. Celem jednak wyodrębnienia muzyki związanej wyłącznie z liturgią nazywamy ją „muzyką liturgiczną" lub „muzyką sakralną", a pod nazwą „muzyka religijna" rozumiemy wyłącznie muzykę nieliturgiczną. Jeśli chodzi o „muzykę kościelną" to w dzisiejszym znaczeniu uważamy ją za liturgiczną, ale w aspekcie wyznaniowym. Uściślenie terminów i nadanie im właściwego sensu wymaga jeszcze dalszych studiów. Byłoby dobrze, gdyby na ten temat powstało kilka różnych prac wyrażających odrębne opinie. Może wówczas udałoby się rozwiązać problemy terminologiczne.

Lublin *KS. IRENEUSZ PAWLAK*

[9] I. Pawlak, *Omówienie Instrukcji Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny". T. 34 (1981) z. 3, s. 153 nn.; Por. także I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna między prawem a życiem*, „*Homo Dei*". T. 50 (1981) z. 4, s. 276 nn.

UWAGI – SPRAWOZDANIA – WIADOMOŚCI

Ks. Jerzy Chmiel

BIBLIA A KULTURA (1)

EXODUS W MUZYCE WOJCIECHA KILARA

W ramach festiwalu muzycznego „XXV Warszawska Jesień" w 1981 r. został wykonany utwór Wojciecha Kilara *Exodus* (na orkiestrę i chór mieszany). Tytułem nawiązuje do Księgi Wyjścia — Exodus, i istotnie jest to jakby komentarz muzyczny tematu biblijnego. Środki stylistyczne użyte przez Kilara są bardzo proste, wręcz zaskakujące, by nie rzec — banalne. Cały utwór — podobnie jak