

Barbara Marcinkowska¹

TARNÓW

WSKAZANIA DLA ARTYSTÓW W PRZESŁANIU ŚW. JANA PAWŁA II

Jan Paweł II w *Liście do artystów*² wyraża nadzieję na odnowienie dialogu pomiędzy sztuką a Kościołem. Celem niniejszego opracowania jest ukazanie znaczenia muzyki przeznaczonej do kultu, za którą odpowiedzialni są zarówno jej twórcy, jak i wykonawcy. Na początku krótko zostaną ukazane kwestie z zakresu historii muzyki związane z kultem oraz działania podejmowane ze strony Kościoła w celu odnowy liturgii, a tym samym muzyki kościelnej. W związku z pewną niejasnością co do założeń i definicji zasadne wydaje się usystematyzowanie pojęć, jakimi określa się muzykę przeznaczoną do kultu, a także określenie jej podstawowych celów. Zostaną także omówione zasady obecności muzyki w liturgii mszy świętej. Ostatnia część będzie zawierała wskazania dla artystów, a zatem twórców i wykonawców muzyki obecnej zarówno w liturgii, jak i poza nią, ze szczególnym uwzględnieniem nauki św. Jana Pawła II.

1. RYS HISTORYCZNY

Muzyka jako nieodłączna część liturgii kościoła pojawiła się najpierw w Kościele wschodnim, w Bizancjum³. Poza wpływami kultury helleńskiej, śpiewów synagogałnych oraz ormiańsko-syryjskich wykształciła własne formy liturgiczne⁴. Pod wpływem

¹ Mgr lic. Barbara Marcinkowska, absolwentka Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II Wydział Teologiczny Sekcja w Tarnowie.

² Jan Paweł II, *List do artystów*, 2.

³ Takie stanowisko jest uzasadnione w przypadku rozpatrywania procesu rozwojowego muzyki kościelnej. Jednak faktycznie podstaw muzyki sakralnej można upatrywać już w okresie antyku. Biblia podaje informacje o niektórych instrumentach muzycznych takich jak harfy (1 Sm 10, 5; Dn 3, 5; Ap 14, 2) czy trąby (Joz 6, 4; Ps 47, 6; Ap 1, 10), a także o sposobie wykonywania tekstów biblijnych na przemian przez grupy śpiewaków. Tę praktykę, która utrzymuje się do dziś, potwierdzają wielokrotnie późniejsze przekazy. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 1989, s. 63–67.

⁴ Do pierwszych form kościelnych śpiewów liturgicznych należą psalmy i hymny. Zob. E. Hinz, *Chorał gregoriański*, Pelplin 2007, s. 7.

muzyki wschodniej rozwijała się muzyka liturgiczna Kościoła zachodniego. Znaczącą rolę odegrał tutaj zakon benedyktynów. Z tego zakonu pochodził papież Grzegorz I Wielki, któremu przypisuje się reformę śpiewu kościelnego⁵. Ten jednogłosowy śpiew liturgiczny wykonywany w języku łacińskim, nazwany od imienia papieża chórałem gregoriańskim, jest uznawany za fundament muzycznej tradycji Kościoła⁶.

Rozwój muzyki wielogłosowej, a także „zeświecczenie” muzyki kościelnej doprowadziły z czasem do jej wyraźnego odejścia od liturgicznych korzeni, co stało się przedmiotem troski Urzędu Nauczycielskiego Kościoła. Pierwszym papieżem, który zabrał głos w sprawie muzyki kościelnej, był Jan XXII⁷. Następnie temat ten podjęto na Soborze Trydenckim (1545–1563)⁸. Jednak faktyczna odnowa liturgii, a tym samym muzyki sakralnej, została zapoczątkowana dopiero po rewolucji francuskiej, m.in. za sprawą benedyktyna Dom Prospera Guérangera. W XX wieku inicjatorem myśli teologicznej w muzyce stał się papież Pius X, a jej kontynuatorem Pius XII. Zwieńczeniem reformy muzyki kościelnej stała się konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II, w której muzyce poświęcono osobny rozdział⁹.

W muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II wyodrębniły się dwa nurty: postępowy i zachowawczy. Zwolennicy nurtu o charakterze postępowym postulowali radykalne odstępianie od zasady prymatu muzyki tradycyjnej na rzecz nowych utworów, dostosowywanych często do poziomu amatorskich wykonawców¹⁰. W opozycji stanęli przedstawiciele nurtu zachowawczego, którzy zalecali wykonywanie podczas liturgii niemal wyłącznie dzieł dawnych, z niechęcią odnosząc się do muzyki współczesnej¹¹. Celem obydwu wymienionych nurtów miała być

⁵ Reforma ta miała polegać na ujednoczeniu praktyki liturgicznej oraz uporządkowaniu i zebraniu melodii kościelnych w jeden zbiór zatytułowany *Antiphonarius* lub *Antiphonarium authenticum*. Zob. J. W. Reiss, *Mala historia muzyki*, Kraków 1987, s. 28.

⁶ Zob. K. Szebla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, w: *Cantate Domino Canticum Novum. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Kazimierzowi Pasionkowi*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 132.

⁷ W konstytucji *Docta sanctorum Patrum* z 1324 r. papież wyraził sprzeciw wobec niektórych technik wykonawczych oraz utworów zawierających teksty świeckie. Nie zakazał natomiast wykonywania śpiewów wielogłosowych. Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 157.

⁸ Ojcowie soborowi wysunęli propozycję, aby usunąć z kościołów dzieła muzyczne, których walory estetyczne i słuchowe stawia się na pierwszym miejscu, przez co „więcej cieszą uszy niż podnoszą ducha”. F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Taurini 1936, s. 59.

⁹ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 33–37.

¹⁰ Zwolennikom tego kierunku nie chodziło bynajmniej o ambitne dzieła muzyki współczesnej, ale raczej o proste piosenki niewymagające wielkiego wysiłku od wykonawców ani odbiorców. W efekcie zaczęły powstawać wątpliwej jakości utwory, chętnie śpiewane przez wiernych ze względu na łatwość ich opanowania, natomiast eliminowano profesjonalne dzieła zarówno dawnych, jak i współczesnych artystów. Zob. tamże, s. 42.

¹¹ Realizacja idei zachowawczości w praktyce okazała się zbyt trudna. Przyczyną było ubożenie kultury muzycznej społeczeństwa i związany z tym brak kompetentnych zespołów wykonawczych

realizacja postanowień soborowych w kierunku odnowy liturgii. Założenia tego nie udało się jednak w pełni zrealizować w praktyce. Dlatego temat muzyki kościelnej jest często podejmowany w posoborowych dokumentach. Bardzo ważne miejsce zajmuje wśród nich *List do artystów* św. Jana Pawła II, zawierający wskazania dla wszystkich „tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych «epifanii» piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej”¹².

2. CHARAKTERYSTYKA MUZYKI PRZEZNACZONEJ DO KULTU

2.1. Terminologia

Muzyka przeznaczona do kultu bywa określana jako religijna, kościelna, sakralna bądź liturgiczna. W dokumentach Kościoła występują wszystkie powyższe terminy, często stosowane zamiennie, jednak faktycznie istnieją pomiędzy nimi pewne różnice wynikające z tego, iż w miarę upływu czasu zmieniał się zakres muzyki związanej z kultem¹³.

Termin „muzyka religijna” może oznaczać zarówno muzykę przeznaczoną do liturgii, jak i tę, która do liturgii się nie nadaje, mimo iż ma religijny charakter¹⁴. Już papież Pius XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina* próbował podać definicję muzyki religijnej: „Poza muzyką liturgiczną cenić należy również tę sztukę, która choć nie służy bezpośrednio świętej liturgii, to jednak swymi wartościami może przynieść niemałą korzyść religijnemu życiu, dzięki czemu zasługuje w pełni na

specjalizujących się w muzyce dawnej. Pojawiła się tendencja do upraszczania muzycznej sztuki sakralnej, co w konsekwencji prowadziło do deformacji pierwotnych wzorców. Ponadto pomijano niekwestionowane walory artystyczne współczesnej muzyki. Zob. tamże, s. 41–42.

¹² Jan Paweł II, *List do artystów*.

¹³ W pierwotnym chrześcijaństwie znany był tylko śpiew jednogłosowy, dlatego terminem *cantus* (śpiew) określano wyłącznie śpiew towarzyszący obrzędowi religijnemu. W XIV w. papież Jan XXII określił śpiew Kościoła rzymskiego jako *cantus ecclesiasticus*. W XVII w. protestanci wprowadzili określenie *musica sacra*. Jako pierwszy zastosował go Michael Praetorius w dziele *Syntagma musicum*. Termin ten prawdopodobnie nie oznaczał muzyki sakralnej w dzisiejszym rozumieniu. W dokumentach papieskich określenie to pojawiło się po raz pierwszy w ordynatio *De musica sacra* Leona XIII do biskupów włoskich, a następnie w motu proprio Piusa X *Tra le sollecitudini* (odtąd weszło na stałe do prawodawstwa kościelnego). Papież Benedykt XIV w encyklice *Annus qui* używa dwóch terminów: *cantus ecclesiasticus* i *musica ecclesiastica*. Pius XII w encyklice *Musicae sacrae disciplina* stosuje określenie *musica liturgica*, natomiast *Konstytucja o liturgii świętej* obok terminu *musica sacra*, tłumaczonego na język polski jako muzyka sakralna bądź religijna (terminy te są stosowane zamiennie), używa określenia *cantus religiosus*. Zob. I. Pawlak, *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 36 (1983) nr 1, s. 26–27.

¹⁴ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 54.

miano «muzyki religijnej»¹⁵. Podobną definicję zawiera *Instrukcja o Muzyce Sakralnej i Liturgii*¹⁶ oraz *Instrukcja Musicam Sacram*¹⁷.

Dokumenty Kościoła, w których podejmowany jest temat muzyki, wyraźnie rozgraniczają muzykę liturgiczną od tej, która się do liturgii nie nadaje. W powszechnym znaczeniu tę drugą uważa się za muzykę religijną, co sugeruje również sens przytoczonych powyżej dokumentów, chociaż w ścisłym znaczeniu muzyka liturgiczna także należy do muzyki religijnej. O tym, czy muzyka nadaje się do liturgii, czy pozostaje tylko na poziomie religijnej, decydują jednoznaczne kryteria¹⁸. W trosce o to, aby wartościowe utwory, które nie mają obecnie zastosowania w liturgii, nie uległy zapomnieniu, *Instrukcja Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II* zachęca do ich wykonywania podczas nabożeństw pozaliturgicznych i koncertów¹⁹.

Terminem „kościelna” można określić muzykę wykonywaną w Kościele rozumianym zarówno jako wspólnota wiernych, jak i budynek, w którym sprawowany jest kult²⁰. Nie ulega wątpliwości, że muzyka kościelna mieści się w pojęciu muzyki religijnej, jednak jej zakres jest nieco węższy²¹.

Określenia *musica sacra* użył po raz pierwszy Michael Praetorius w dziele *Syntagma musicum* w XVII wieku²². Na stałe termin ten wszedł do prawodawstwa kościelnego za sprawą Piusa X i od tam funkcjonuje w dokumentach na określenie muzyki związanej z kultem²³. Nadrzędnym celem muzyki sakralnej jest „chwała

¹⁵ Pius XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, .

¹⁶ Zob. Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*, 10.

¹⁷ Tym razem jednak na określenie muzyki pozaliturgicznej instrukcja podaje termin „muzyka sakralna”. Por. Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam Sacram*, 6.

¹⁸ Pierwsze kryterium dotyczy tekstu liturgicznego, w którym nie należy wprowadzać zmian. Jeśli zatem w tekście opuszcza się, dodaje, przestawia lub powtarza słowa, wówczas taki utwór nie może zostać włączony do liturgii. Drugim kryterium jest posługiwanie się religijnym, lecz nieliturgicznym tekstem. Trzecie kryterium odnosi się do utworów instrumentalnych, które są związane z tematyką religijną jedynie poprzez tytuł bądź intencje kompozytora. Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 54–55.

¹⁹ Zob. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 27.

²⁰ Określenie to posiada charakter wyznaniowy, albowiem w naszej kulturze dotyczy kościoła rzymskokatolickiego. Nie przekreśla to funkcjonowania niektórych kompozycji w kilku kościołach. Taki charakter posiadają np. pieśni, chorały protestanckie czy utwory organowe J. S. Bacha. Nie będzie natomiast w naszej kulturze muzyką kościelną muzyka wyznań niechrześcijańskich (np. buddystów czy mahometan). Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 56.

²¹ Wydaje się, że w ramach obrządku rzymskokatolickiego można te dwa terminy uznać za synonimy. Nie jest to jednak możliwe w odniesieniu do różnych wyznań, ponieważ np. w obrzędach kościoła protestanckiego i rzymskokatolickiego muzyka kościelna spełnia często różne funkcje. Zob. tamże, s. 56.

²² Termin ten oznaczał wówczas raczej muzykę związaną z ideą religijną, aniżeli muzykę sakralną w dzisiejszym rozumieniu. Zob. H. Hucke, *L'evoluzione del concetto di „Musica sacra”*, w: *Rinnovamento liturgico e musica sacra. Commento alla Istruzione „Musicam sacram”*, Roma 1967, s. 57.

²³ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 57.

Boża i uświęcenie wiernych”²⁴, a więc idea muzyki będącej w służbie liturgii. Jeżeli chodzi o ustalenie zakresu muzyki sakralnej w porównaniu z liturgiczną, to niektórzy naukowcy twierdzą, iż muzyka sakralna jest pojęciem nieco szerszym, obejmującym także muzykę pozaliturgiczną, nadającą się do wykonywania na przykład podczas koncertów²⁵. Można do niej zaliczyć także te utwory, które miały kiedyś zastosowanie w liturgii, jednak z uwagi na wprowadzane w ciągu wieków reformy dziś straciły swą przydatność²⁶.

Jak wynika z powyższych rozważań, muzyka liturgiczna to wyłącznie taka, która ze względu na swój charakter, określony poprzez wymogi Urzędu Nauczycielskiego Kościoła, nadaje się do liturgii i podczas niej jest wykonywana.

2.2. Podstawowe cele

Sobór Watykański II podkreśla wyjątkową rolę muzyki, która w przeciwieństwie do statycznych dziedzin sztuki, jak architektura, rzeźba czy malarstwo, jest dynamiczna i żywa, a ponadto nadaje pełniejszy wyraz modlitwie, podkreśla jedność Ludu Bożego i sprawia, że obchodzone święta mają bardziej uroczysty charakter²⁷.

Już Pius X głosił, iż celem muzyki liturgicznej jest „chwala Boża i uświęcenie wiernych”²⁸. Tę myśl kontynuował Pius XII: „Kościółowi chodzi o to, aby muzykę sakralną uchronić od tego wszystkiego, co by ją mogło uczynić mniej godną do sprawowania posłannictwa tak wielkiej wagi, jakim jest oddawanie czci Bogu”²⁹. Aby powyższe cele mogły zostać w pełni zrealizowane, należy pamiętać o pewnych wymaganiach, jakie stawia prawodawstwo liturgiczno-muzyczne: zgodność z duchem liturgii, godność świątyni i duchowe dobro wiernych³⁰.

W praktyce pojawiają się jednak nadużycia, których przyczyną bywa często brak poczucia *sacrum* czy niewystarczające przygotowanie osób odpowiedzialnych za

²⁴ Sobór Watykański II, konst. *Sacrosanctum concilium*, 112.

²⁵ Zob. R. Tyrała, *Muzyka w liturgii*, „Pastores” 39 (2008), s. 86.

²⁶ Do takich utworów należą niektóre wersety allelujacyjne, sekwencje czy responsoria. Zob. I. Pawlak, *Muzyka w nauczaniu papieży*, „Ethos” 1–2 (2006), s. 30.

²⁷ Z. Sadko, *Percepcja soborowej odnowy liturgicznej w diecezji tarnowskiej za pasterzowania księdza arcybiskupa Jerzego Ablewicza (1962–1990)*, Tarnów 1997, s. 138.

²⁸ Pius X, *Inter Pastoralis Officii Sollicitudines*, 1.

²⁹ Pius XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, II.

³⁰ Muzyka ma spełniać wymogi prawa liturgicznego, a jej walory artystyczne mają pomagać wiernym w modlitwie, a nie tylko czynić liturgię atrakcyjną. Godność świątyni i jej przeznaczenie wymaga odpowiedniego zachowania nie tylko podczas liturgii, ale także podczas koncertów muzyki religijnej. Dlatego estetyka tych koncertów powinna różnić się od współczesnej muzyki rozrywkowej (rocka, hip-hopu czy techno), aby zachowaniem uczestników nie spowodować profanacji świątyni. Ponadto nie należy sprowadzać wykonania muzyki religijnej do wymiaru widowiska połączonego niejednokrotnie z tańcem i innymi formami ekspresji, ponieważ muzyka, którą wykonuje się w świątyni, ma pomagać rozwojowi duchowemu wiernych, a jednocześnie zachować świętość kultu. Zob. A. Zajac, *Inkulturacja w obszarze muzyki liturgicznej wobec wyzwań współczesnej muzycznej pop-kultury*, w: *Musicam Sacram Promovere*, Kraków 2004, s. 72–75.

kształt muzyki wykonywanej w kościele. Świętość, jakiej domaga się prawodawstwo, eliminuje z muzyki sakralnej wszystko to, co w sposób intencjonalny wywołuje odczucia, skojarzenia i wyobrażenia świeckie. Muzyka ma bowiem ułatwiać modlitewne skupienie i „podnosić myśli do spraw duchowych”³¹. Tymczasem zarówno dobór repertuaru, jak i kwestia wykonania muzyki wciąż jeszcze często pozostawiają wiele do życzenia. Dlatego w kolejnych punktach zostaną omówione wskazania zawarte w dokumentach Kościoła, a szczególnie w *Liście do artystów św. Jana Pawła II*, adresowane zarówno do twórców, jak i wykonawców muzyki religijnej.

3. ZASADY UMUZYCZNIENIA MSZY ŚWIĘTEJ

Eucharystia sprawowana przez Kościół stanowi centrum całego kultu chrześcijańskiego ze względu na rzeczywistą obecność ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Chrystusa³². Ta obecność sprawia, że każda msza święta jest „uroczystym obrzędem Kościoła”³³. Prowadząc zatem rozważania na temat muzyki przeznaczonej do kultu, należy szukać odpowiedzi na pytanie o rolę, jaką spełnia ona podczas celebracji mszy świętej³⁴.

Muzyka nie staje się liturgiczna dzięki połączeniu z tekstem liturgicznym³⁵, lecz poprzez fakt, że odpowiada duchowi obrzędu i istocie jego poszczególnych elementów³⁶. Zadaniem tekstów liturgicznych oraz obrzędów jest jasne wyrażenie świętych tajemnic, których są znakiem, aby zgromadzony lud mógł je łatwo zrozumieć i dzięki temu uczestniczyć w Eucharystii w sposób pełny, czynny i społeczny³⁷. Nieocenioną pomocą w realizacji tego zadania jest muzyka pozostająca w służbie liturgii.

³¹ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 64–65.

³² Zob. B. Testa, *Sakramenty Kościoła*, Poznań 1998, s. 170–185.

³³ Samo pojęcie mszy uroczystej niegdyś było rozumiane poprzez mszę koncelebrowaną pod przewodnictwem biskupa z udziałem diakonów, akolitów i lektorów. Z czasem terminem tym zaczęto nazywać także mszę sprawowaną przez kapłana z udziałem diakona i innych posługujących. Obecnie określenie uroczysta stosuje się raczej w odniesieniu do sposobu sprawowania liturgii, który w wyniku bogatego rozwoju zaczął niejednokrotnie odbiegać od „prostoty i prawdy symboli”. Por. B. Nadolski, *Liturgika*, t. IV: *Eucharystia*, Poznań 1992, s. 78.

³⁴ W tym miejscu należy dokonać rozróżnienia pomiędzy mszą śpiewaną a czytaną. Wyjaśnienie tej kwestii podaje *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*: „Są dwa rodzaje mszy: msza śpiewana i msza czytana. Msza nazywa się śpiewaną, jeżeli kapłan odprawiający śpiewa te części, które powinien śpiewać według rubryk; w przeciwnym razie – nazywa się mszą czytaną. Msza śpiewana, jeśli odprawia się ją z udziałem asysty [diakona i subdiakona], nosi nazwę mszy uroczystej [*solemnis*], jeśli zaś odprawia się ją bez asysty, nazywa się mszą śpiewaną [*cantata*]. *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*, 3.

³⁵ Teksty liturgiczne są zawarte w księgach liturgicznych zatwierdzonych przez Stolicę Apostolską. Ponieważ muszą one odznaczać się czystością wiary i poprawnością pod względem obrzędowym, ich wydawanie i wprowadzanie ewentualnych zmian jest zastrzeżone dla władz kościelnych. Zob. T. Sinka, *Zarys liturgiki*, Kraków 1994, s. 40–41.

³⁶ Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, t. I: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 1989, s. 114–115.

³⁷ Zob. Sobór Watykański II, konst. *Sacrosanctum concilium*, 21.

Kwestia usystematyzowania śpiewów mszalnych jest niezmiernie trudna ze względu na różnorodność poglądów, a tym samym niemożliwość zastosowania jednolitego kryterium. Analizując mszę jako cykliczną formę muzyczną, *Encyklopedia muzyki* wyróżnia w niej śpiewy stałe (*ordinarium missae*)³⁸ i śpiewy zmienne (*proprium missae*)³⁹. Taki podział nie uwzględnia jednak wszystkich śpiewów wykonywanych podczas sprawowania Eucharystii. Dla celów niniejszego opracowania zostanie przedstawiony podział Ireneusza Pawlaka, albowiem jego sposób uporządkowania śpiewów z wykorzystaniem kryterium ich formy i funkcji wydaje się najbardziej przejrzysty. W podziale tym wyróżnia się: kantylacje (modlitwy eucharystyczne, prefacje, Ewangelia, czytania, Modlitwa Pańska i aklamacje), śpiewy litanijne (*Kyrie eleison*, *Agnus Dei* i modlitwa powszechna), hymn *Chwała na wysokościach Boga*, symbol wiary – *Credo*, śpiewy między czytaniem (psalm responsoryjny, aklamacja przed Ewangelią i sekwencje), śpiewy procesyjne (na wejście, przygotowanie darów, Komunię Świętą i zakończenie), śpiewy uwielbienia⁴⁰.

Powyższe śpiewy nie stanowią jedynie dekoracji, dodatku do liturgii, lecz są jej integralną częścią i mają być sposobem uczestnictwa w niej. Dlatego śpiew poszczególnych części wymaga zachowania ich formy i funkcji. Na przykład psalm jest odpowiedzią ludu na usłyszane słowo Boże, a zatem należy go uważnie słuchać i włączać się w jego wykonywanie. *Credo* jako forma wyznania wiary powinno być śpiewane przez wszystkich uczestników zgromadzenia liturgicznego. Śpiewając *Gloria*, należy podkreślić podniosły nastrój hymnu, natomiast aklamacji nie należy redukować do roli dodatku. Zadaniem muzyki jest zatem stosowanie różnych form ekspresji, aby wyrazić treść obrzędu i podkreślić czytelność znaku⁴¹.

4. ZADANIATWÓRCÓWIWYKONAWCÓWMUZYKISAKRALNEJ

4.1. Wizja artysty w nauczaniu Kościoła

Do twórców muzyki sakralnej jako pierwszy zwrócił się papież Pius XII w encyklice *Musicae Sacrae Disciplina*, wymagając od nich nie tylko znajomości zasad wiary, ale także zaangażowania religijnego i postępowania według Bożych nakazów⁴². Troska

³⁸ Układ stałych części mszy obejmuje: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. *Ordinarium missae*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 642.

³⁹ W skład *proprium missae* wchodzi: *Introitus*, *Graduale*, *Alleluja* lub *Tractus*, *Offertorium* i *Communio*. *Proprium missae*, w: *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 724.

⁴⁰ Więcej na temat poszczególnych form zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 287–356.

⁴¹ Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, t. I, dz. cyt., s. 115.

⁴² „Dlatego nie powinien przykładać ręki do sztuki religijnej taki artysta, który nie wierzy, lub swym życiem wewnętrznym czy zewnętrznym stoi z dala od Boga. Brak mu bowiem tego wewnętrznego wzroku, który pozwalałby widzieć to, czego wymaga Majestat Boży i kult należny Bogu. Nie może również liczyć na to, aby dzieła jego, niezrodzone z przekonań religijnych, mogły tchnąć wiarą i pobożnością, czego domaga się Dom Boży i jego świętość, nawet wówczas, gdyby

jego była tym bardziej uzasadniona, że w muzyce sakralnej zaczęły się pojawiać nadużycia, wobec których należało zająć właściwe stanowisko⁴³. Nauczanie Piusa XII potwierdza konstytucja soborowa *Sacrosanctum Concilium*, przypominając w rozdziale dotyczącym muzyki, aby przejęci duchem chrześcijańskim artyści pamiętali o tym, że są powołani do pielęgnowania i powiększania bogactwa muzyki sakralnej⁴⁴. Wreszcie w 1999 roku pojawił się *List do Artystów* św. Jana Pawła II. Dziś, kiedy jesteśmy świadkami coraz częstszych przypadków udziału artystów (w tym także muzyków) w aktach obrażających Kościół, przesłanie tego dokumentu ma szczególną wartość. Wielu twórców poszukujących rozgłosu medialnego włącza się w akcję dechrystianizacji w myśl błędnie pojmowanej wolności artystycznej. Dlatego św. Jan Paweł II wzywa ich do dialogu z Kościołem, przypominając, że źródłem ich twórczości ma być zachwyt nad pięknem, które „zbawi świat”⁴⁵. Papież wyraża uznanie nie tylko dla twórców sztuki religijnej, ale także i świeckiej, którą uważa za owoc szczególnego daru Bożego⁴⁶.

Bóg, obdarzając specyficznymi uzdolnieniami, powołuje do pełnienia określonej misji na wzór powołania proroka⁴⁷. „Artysta jest człowiekiem, «któremu Pan dał mądrość i rozum do poznania» (Wj 36, 1). Jego dzieła mają przemawiać do ludzi. Podobnie jak prorok do wykonania swych zadań otrzymuje dary Ducha Świętego: dar mądrości i rozumu, aby one mu pomogły do spełnienia misji „według nakazów

wykazywały uzdolnienie artystyczne i biegłość techniczną swego twórcy. Tak powstałe dzieła nigdy nie będą godne tego, aby Kościół, który strzeże i decyduje o życiu religijnym, dopuścił je do swych świętych przybytków”. Pius XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, 2.

⁴³ „Dobrze Nam wiadomo, że niektórzy artyści, poważnie obrażając pobożność chrześcijańską, ośmielali się w ostatnich czasach wprowadzać do świątyń Bożych utwory pozbawione wszelkiego natchnienia religijnego i całkowicie sprzeczne ze zdrowymi zasadami samej sztuki. Politowania godne to stanowisko swoje usiłują oni usprawiedliwić osobliwymi wywodami, upierając się przy twierdzeniu, że wynika ono z natury i charakteru sztuki. Twierdzą mianowicie, że natchnienie, kierujące artystą, jest rzekomo niezależne – wskutek czego nie wolno go poddawać prawom i normom obcych sztuce, zarówno religijnym, jak i moralnym, gdyż miałyby to doprowadzić do podkopania godności sztuki, do zahamowania i skrepowania działalności artysty, kierowanego świętym natchnieniem”. Tamże, 1.

⁴⁴ Instrukcja zaleca korzystanie z tekstów Pisma Świętego oraz źródeł liturgicznych. Konst. *Sacrosanctum concilium*, 121. Także Jan Paweł II pisze, że „dzieła sztuki inspirowane przez Pismo Święte pozostają jakby odbłaskiem niezgłębionej tajemnicy, która ogarnia świat i jest w nim obecna”. Jan Paweł II, *List do Artystów*, 5.

⁴⁵ Tamże, 16.

⁴⁶ „Kościół nadal żywi bardzo wysokie uznanie dla sztuki jako takiej. Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego”. Tamże, 10.

⁴⁷ X. Leon-Dufur stwierdza, że „impulsem czynów człowieka jest nie tyle wewnętrzna presja, ile raczej wola Boża”, choć podkreśla także, iż „ze strony człowieka dzieła owe wymagają jednak pewnego wysiłku, zaangażowania się i wyboru”. X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1990, s. 1006.

Pana” (Wj 36, 1). Rola artysty jest zatem nie mniejsza od misji prorockiej, a wezwanie go po imieniu oznacza jednocześnie jego posłannictwo⁴⁸. Służebna postawa artysty wobec Boga nie umniejsza jego godności, lecz wznosi ją „na wyższy poziom realizacji wizji samego Boga”⁴⁹.

W tym duchu św. Jan Paweł II wskazuje, iż „Bóg powołał [...] człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą”⁵⁰. Stworzenie człowieka na obraz Boży i Jego podobieństwo stawia go przed koniecznością nieustannego dążenia do doskonałości. Każdy człowiek „jest twórcą własnego życia”, ale rzecz jasna nie każdy jest powołany do bycia artystą w ścisłym znaczeniu tego słowa⁵¹. Osobiste wezwanie Boga skierowane do konkretnego artysty sprawia, że „powołany staje się innym człowiekiem”⁵². Niezwykle istotna w procesie twórczym jest harmonia moralna i artystyczna twórcy, albowiem dzieło jest odzwierciedleniem jego wnętrza. Wraz z talentem człowiek otrzymuje powołanie do tworzenia piękna. To powołanie jest związane z powinnością rozwijania talentu⁵³, aby dzięki niemu służyć całej ludzkości. Papież zwraca uwagę na to, aby ta służba nie stała się „dążeniem do próżnej chwały ani żądzą taniej popularności, ani [...] nadzieją na osobiste korzyści”⁵⁴.

Powyższe wymagania nie ograniczają inwencji twórczej artystów⁵⁵. Należy tutaj jednak dokonać rozróżnienia na muzykę liturgiczną – towarzyszącą sprawowaniu obrzędów świętych, pełniącą służebną rolę wobec liturgii⁵⁶ oraz na muzykę

⁴⁸ Według kard. Ratzingera artystą w sensie biblijnym jest człowiek imiennie powołany przez Boga, którego od innych ludzi odróżnia współpatrzanie z Bogiem oraz żarliwość serca. Zob. D. Sobczak, *Koncepcja artysty biblijnego według kard. Josepha Ratzingera na przykładzie Igora Strawieńskiego (1882–1971)*, „Liturgia Sacra” 13 (2007), s. 184.

⁴⁹ Tamże, s. 184.

⁵⁰ Jan Paweł II, *List do artystów*, 1.

⁵¹ Tamże, 2.

⁵² X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, dz. cyt., s. 747.

⁵³ Św. Jan Paweł II odwołuje się tutaj do biblijnej przypowieści o talentach (Mt 25, 14–30).

⁵⁴ Jan Paweł II, *List do artystów*, 4.

⁵⁵ Na ten temat pisał już Pius X w motu proprio: „Kościół zawsze uznawał i popierał postępek w sztuce, dopuszczając na usługi kultu wszystko, co geniusz w przebiegu wieków mógł stworzyć dobrego i pięknego, z zachowaniem jednak zawsze praw liturgii”. Pius X, motu proprio *Inter Pastoralis Officii Sollicitudines*, 5.

⁵⁶ Za wzór muzyki liturgicznej uważany był jednogłosowy chorał gregoriański: „o tyle kompozycja [...] dla kościoła przeznaczona jest świętsza i bardziej liturgiczna, o ile więcej w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodii gregoriańskiej, o tyle zaś mniej jest godna świątyni, o ile więcej z tym najwyższym wzorem staje się niezgodna”. Tamże, 3. Poza chorałem z liturgią był związany śpiew polifoniczny, który dziś także znajduje swoje miejsce podczas obrzędów. Do jego wykonywania zachęca *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*: „Polifonię sakralną można stosować we wszystkich czynnościach liturgicznych, pod warunkiem, że istnieje chór, który potrafi wykonać ją artystycznie. Ten rodzaj muzyki sakralnej bardziej odpowiada czynnościom liturgicznym odprawianym z wielką wystawnością”. *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*, 17. Także *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* docenia wartość muzyki polifonicznej: „Podczas liturgii Mszy św. zaleca się wykonywanie polifonii dawnej i nowszej w języku łacińskim i polskim, tak jednak, by nie wyłączyć wiernych całkowicie z udziału

pozaliturgiczną, wykonywaną np. podczas koncertów w kościołach⁵⁷. Obecne przepisy dotyczące muzyki religijnej pozwalają na łączenie dawnych form z osiągnięciami muzyki współczesnej⁵⁸. Ogromne bogactwo rodzajów, gatunków i form muzyki liturgicznej stanowi jej niepowtarzalny atut, nadający obrzędowi piękno i urozmaicenie, a potrzeba pomnażania tego bogactwa istnieje nadal i stanowi zadanie dla współczesnego twórcy⁵⁹.

Dar od Boga, jakim jest talent, należy rozwijać zgodnie z ideą zawartą w ewangelicznej przypowieści o talentach (Mt 25, 14–30). Dlatego w przypadku kompozytorów uprawiających twórczość religijną nie należy pomijać konieczności gruntownego przygotowania: „Bycie artystą zakłada długie studia, mozolne lata pracy, a przy tym talent i wyrastanie ponad przeciętność”⁶⁰.

„Powołanie jest apelem, jaki Bóg kieruje do człowieka, którego sobie wybrał i którego przeznaczona do jakichś specjalnych zadań [...]. Na swój apel Bóg oczekuje odpowiedzi w postaci świadomego przyłgnięcia doń przez wiarę i posłuszeństwo”⁶¹. Otrzymując w darze od Boga wolną wolę, artysta może w sposób wolny i świadomy odpowiedzieć na Jego wezwanie. Pomimo nieustannego wpływu masowej kultury, a przez to obecnego w muzyce kościelnej „niekontrolowanego piosenkarstwa i innych gatunków muzyki [...] płytkiej, chwytliwej i taniej”⁶², wciąż jeszcze istnieje wiele

w śpiewie. Muzykę wielogłosową, szczególnie dawnych mistrzów, Kościół zawsze uważał za nieoceniony skarb i dobro kultury”. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 18. Innym rodzajem śpiewu towarzyszącego liturgii jest śpiew ludowy czyli pieśni kościelne, które Sobór Watykański II zaleca stosować, aby „głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czasie czynności liturgicznych, stosownie do zasad i przepisów rubryk”. *Konstytucja o świętej liturgii*, 118. Muzyka instrumentalna na początku była eliminowana z Kościoła. Z czasem instrumentem liturgicznym stały się organy, a także rozwinięte zespoły muzyczne. Te ostatnie jednak zaczęły zbyt oddalać się od liturgii, toteż zaistniała potrzeba wyeliminowania muzyki zbyt hałaśliwej i świeckiej. Obecnie instrumentem dopuszczonym do kultu są organy, natomiast pozostałe instrumenty muzyczne mogą być wykorzystywane wyłącznie za zgodą władzy terytorialnej. Zob. T. Sinka, *Zarys liturgiki*, dz. cyt., s. 36.

⁵⁷ Wiele znakomych dzieł nie może być dziś wykonywanych podczas sprawowania liturgii ze względu na ograniczenia czasowe, wykonawcze, formalne, itd. Dlatego koncerty muzyki religijnej są okazją do tego, aby nie uległ zapomnieniu ten „skarbiec nieocienionej wartości wybijający się ponad inne sztuki”. Kongregacja Kultu Bożego, *O Koncertach w Kościołach*, 6.

⁵⁸ „Kompozytorzy, opracowując nowe dzieła, niech utrzymują łączność z tradycją, która w utworach dla kultu Bożego przekazała Kościołowi prawdziwe skarby. Niech zgłębiają dawną muzykę, jej rodzaje i właściwości, uwzględniając równocześnie nowe przepisy i wymogi świętej liturgii tak, by «nowe formy niejako organicznie wyrastały z form już istniejących», a nowe dzieła stały się nowym dorobkiem w skarbcu muzyki Kościoła równie cennym jak dawne”. *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram z 5 marca 1967*, 59.

⁵⁹ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 222.

⁶⁰ I. Pawlak, *Muzyczna kultura Kościoła – zagrożona*, „Liturgia Sacra” 9 (2003), s. 90.

⁶¹ X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, dz. cyt., s. 747.

⁶² I. Pawlak, *Słowo prezesa Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych*, w: *Musicam Sacram Promovere*, red. R. Tyrała, Kraków 2004, s. 13.

pozytywnych odpowiedzi na Boże wezwanie. Ich wspólną cechą jest gotowość do wypełnienia misji powierzanej przez Boga w duchu pokory i poszukiwania autentycznego piękna⁶³.

4.2. Zadania wykonawców muzyki sakralnej

Muzyka wykonywana podczas liturgii nie jest dziełem jednej osoby, lecz całego zespołu, w którym każdy ma określone funkcje i wyznaczone zadania.

Przewodniczącym zgromadzenia liturgicznego jest celebrans⁶⁴ odpowiedzialny za całość celebracji. On rozpoczyna modlitwę dnia, prefację wraz z modlitwą eucharystyczną, embolizm po Modlitwie Pańskiej, modlitwę o pokój oraz wszystkie dialogi i aklamacje kierowane do ludu. Nikt nie może go zastąpić w wykonywaniu tych modlitw ani towarzyszyć mu śpiewem, recytacją czy akompaniamentem⁶⁵. W przypadku śpiewu powyższych formuł zalecane jest korzystanie ze stosownych melodii zawartych w mszale⁶⁶. Ponadto Gelineau zwraca uwagę na prostotę, z jaką śpiew ten powinien być wykonywany: „Celebrans z natury rzeczy nie jest wirtuozem. Powinien zatem w sprawowaniu swojej funkcji wykorzystywać te melodie, które jakby kanonicznie zrosły się z modlitwą”⁶⁷. Wybór prostych melodii absolutnie nie zwalnia od ich poprawnego wykonania podczas każdej liturgii, a szczególnie uroczystej⁶⁸. Jeśli celebrans wykazuje się poprawnością śpiewu, cierpliwością w słuchaniu innych wykonawców, a także darem kierowania całością liturgii, zachowa

⁶³ W odpowiedzi na *List do artystów* artyści (poeci, pisarze, aktorzy, malarze, kompozytorzy, architekci, rzeźbiarze) podzielili się swoimi przemyśleniami, które zostały zawarte i wydane w publikacji *Jan Paweł II do artystów – artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006.

⁶⁴ Nazwa pochodzi od słowa *celebrare* – „czynić coś świętego, wykonywać świętą czynność [...] z radością, świątecznie, uroczysto i pobożnie”. J. Gelineau, *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino 1963, s. 118. Ponieważ w starożytności celebransem było całe zgromadzenie, wówczas kapłan sprawującego liturgię nazywano przewodniczącym. Obecnie funkcję celebransa pełni biskup, kapłan lub diakon (osoba obdarzona kapłaństwem hierarchicznym), ewentualnie osoba świecka – szafarz nadzwyczajny. Zob. F. Greniuk, *Funkcje w zgromadzeniu liturgicznym*, w: *Liturgika ogólna*, red. R. Zielasko, Lublin 1973, s. 66–67.

⁶⁵ Tamże, s. 67.

⁶⁶ Zdarzają się przypadki improwizacji własnych celebransa, czego nie zabraniają dokumenty. Jednak zasada ta dotyczy wykształconych muzyków-solistów, a do takich zazwyczaj celebrans nie należy. Ponadto księgi liturgiczne nie wspominają o improwizacji muzycznej wezwań celebransa. Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 227.

⁶⁷ J. Gelineau, *Canto e musica nel culto cristiano*, dz. cyt., s. 122.

⁶⁸ „Ileokroć razy do wykonania czynności liturgicznej, przeznaczonej do śpiewu, istnieje możliwość swobodnego wyboru osób, należy wybrać takich, którzy w śpiewie są bieglejsi, zwłaszcza jeżeli chodzi o nabożeństwa bardziej uroczyste i te, w których części przeznaczone do śpiewu posiadają melodie trudniejsze do wykonania, a także gdy nabożeństwa mają być transmitowane przez radio albo przez telewizję”. *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam Sacram*, 8.

ona wówczas „coś w rodzaju rytmu bicia serca, a przewodniczenie jej stanie się prawdziwą sztuką”⁶⁹.

Pierwotnie odpowiedzialność za wykonanie partii solowych podczas liturgii prawodawstwo kościelne powierzyło celebransowi, kantorowi⁷⁰ i psalterzyscie. Kantorem mógł zostać utalentowany i wykształcony śpiewak, któremu stawiano wysokie wymagania zarówno pod względem fachowości, jak i moralności⁷¹. Do jego zadań należało: ćwiczenie w śpiewie kościelnym diakonów i kleryków, rozdzielanie ksiąg do śpiewu oraz dyrygowanie chórem duchownych⁷². Do XVI wieku kantorami byli zazwyczaj duchowni⁷³. Od XVII wieku ze względów finansowych większość obowiązków związanych z posługą muzyczną zaczęła spoczywać na organistach. Tym samym zapoczątkowany został proces eliminacji kantorów z liturgii⁷⁴.

Psalterzysta to osoba wykonująca psalm responsoryjny, przez niektórych autorów utożsamiana z kantorem. Jednak z dokumentów wynika, że psalterzysta wykonuje wyłącznie psalm po czytaniu, natomiast kantor jest odpowiedzialny za wszystkie śpiewy podczas liturgii⁷⁵. Wcześniej psalm mogli wykonywać wyłącznie mężczyźni lub chłopcy, dziś funkcję lektora i psalterzysty mogą pełnić również kobiety. Obecnie rola psalterzysty bywa powierzana organiście, a najczęściej jedna i ta sama osoba pełni funkcję kantora, organisty i psalterzysty⁷⁶.

W pierwszych wiekach nie było w Kościele wyodrębnionej grupy śpiewaków⁷⁷. Dopiero świadectwa pochodzące z VIII wieku wspominają o istnieniu grup

⁶⁹ R. Pierskała, *Ars celebrandi w odnowionej liturgii*, w: *Kultura i sztuka w służbie Eucharystii* (Sympozja, 24), red. R. Pierskała, R. Pośpiech, Opole 1997, s. 104–105.

⁷⁰ Funkcja kantora znana była już w starożytności. W V w. termin ten przyjął się w Kościele na określenie psalmisty. Jednym z wykonywanych przez niego śpiewów było wówczas *Alleluja* przed Ewangelią. Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 231.

⁷¹ Zob. I. Pawlak, *Schola, kantor i psalterzysta w historii Kościoła*, w: *Służba ołtarza*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 14.

⁷² Zob. J. Korytkowski, *Pralacy i kanonicy katedry metropolitalnej gnieźnieńskiej od roku 1000 aż do dni naszych*, t. 1, Gniezno 1883, s. 38.

⁷³ Dopuszczano wprawdzie mężczyzn świeckich do pełnienia tego urzędu, stawiając im jednak warunek pobożności i prowadzenia „prawdziwie chrześcijańskiego życia”. F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, dz. cyt., s. 115.

⁷⁴ Zob. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX w.*, Lublin 1964, s. 30.

⁷⁵ Według *Ogólnego wprowadzenia do Mszału rzymskiego* zadaniem kantora jest podtrzymywanie śpiewu całego ludu i kierowanie nim, natomiast zadaniem psalmisty – wykonywanie psalmu pomiędzy czytaniem. Zob. Kongregacja Kultu Bożego, *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, Poznań 2004, 64–67.

⁷⁶ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 243–244.

⁷⁷ Śpiewy liturgiczne były wówczas dość proste, co nie wymagało powoływania osobnej grupy śpiewaków, a ponadto prześladowania i konieczność ukrywania się nie pozwalały na rozwój śpiewu. Zob. I. Pawlak, *Schola, kantor i psalterzysta w historii Kościoła*, w: *Służba ołtarza*, dz. cyt., s. 10.

przygotowanych do wykonywania śpiewu liturgicznego⁷⁸. Takie grupy, nazywane scholami, powstawały przy katedrach i klasztorach. Z czasem ich repertuar (chorał gregoriański) stawał się coraz bardziej skomplikowany i w związku z tym niedostępny dla wiernych. Od tego czasu zmieniło się znaczenie scholi⁷⁹. Obecnie schola to zespół wykonujący chorał gregoriański lub inne śpiewy jednogłosowe. Poza tym jej zadaniem jest wykonywanie pieśni zwrotkowych samodzielnie lub w formie dialogu z wiernymi. Członkami scholi na początku mogli być wyłącznie mężczyźni i chłopcy. Później pozwolono również na udział dziewcząt. W znaczeniu potocznym nazwa scholi odnosi się także do zespołów dziecięcych⁸⁰.

Chór to „zespół śpiewaków wykonujących utwór muzyczny wielogłosowo lub jednogłosowo a cappella lub z towarzyszeniem instrumentów”⁸¹. Chór znano już w starożytności; była to wówczas grupa artystów łączących taniec ze śpiewem. Od pierwszych wieków chrześcijaństwa był związany z kultem (chóry świeckie pojawiły się dopiero w baroku)⁸². Obsadę chóru, podobnie jak scholi, na początku stanowili mężczyźni i chłopcy⁸³; dopiero Pius XII zezwolił na włączenie kobiet lub dziewcząt⁸⁴. Mając na uwadze wszelkie przepisy prawodawstwa kościelnego, Andrzej Filaber wymienia funkcje chóru, które w zasadzie pokrywają się z funkcjami scholi. Należy do nich: śpiewanie antyfony na Wejście i Komunię Świętą (jeśli nie ma scholi), wykonywanie na przemian z ludem śpiewów o charakterze dialogowym, wykonywanie śpiewu przed Ewangelią, śpiew utworów na przygotowanie darów

⁷⁸ Od IV w., kiedy zaczęto budować świątynie, taką grupę stanowili mnisi lub osoby oddające się ascezie, lecz nie były to jeszcze zespoły wykształconych muzyków. Zob. J. Pikulik, *Muzyczna działalność Grzegorza Wielkiego*, „Collectanea Theologica” 40 (1970) z. 3, s. 39–40.

⁷⁹ Do Soboru Watykańskiego II termin *schola cantorum* oznaczał zespół wykonujący śpiew gregoriański. Po soborze sytuacja zmieniła się, albowiem do liturgii zostały dopuszczone języki narodowe, eliminując łacińskojęzyczne chorały. Zob. Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram*, 19.

⁸⁰ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 247–249.

⁸¹ M. Bristiger, *Chór*, w: *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 156.

⁸² Zob. tamże, s. 156.

⁸³ Pius X wyraźnie zakazuje kobietom udziału w chórze: „Śpiewacy w Kościele mają prawdziwe oficjum liturgiczne i dlatego niewiasty, jako niezdolne do takiego oficjum, nie mogą być dopuszczone do uczestnictwa w chórze lub kapeli kościelnej. Jeżeli więc zachodzi potrzeba użycia wysokich głosów sopranowych i kontraltowych, to muszą one, według starożytnego zwyczaju Kościoła, być wykonane przez chłopców”. Pius X, motu proprio *Inter Pastoralis Officii Sollicitudines*, 13.

⁸⁴ Jeśli nie można założyć męskiego lub chłopięcego zespołu śpiewaczego z powodu braku odpowiedniej liczby chłopców – śpiewaków, zezwala się, aby „mieszany zespół mężczyzn i kobiet lub dziewcząt w miejscu na to specjalnie przeznaczonym, a znajdującym się na zewnątrz przegrody, oddzielającej prezbiterium od nawy, mógł wykonać teksty liturgiczne podczas uroczystej Mszy świętej, byleby mężczyźni byli całkowicie oddzieleni od kobiet i dziewcząt, z wykluczeniem wszelkiej nieestosowności, a obciążamy tą sprawą sumienia Ordynariuszy”. Pius XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, 4.

i podczas rozdzielania Komunii Świętej, śpiew sekwencji (jeśli nie ma scholi) oraz śpiew wielogłosowy przed rozpoczęciem liturgii i po rozesłaniu⁸⁵.

Na początku organy towarzyszyły śpiewom liturgicznym lub przeplatały śpiew psalmów, kantyków, doksologii lub mszy. Z czasem praktykowanie śpiewu na przemian z grą organową powodowało w pewnej mierze proces eliminowania kantorów. Urząd organisty był szczególnie ceniony, zwłaszcza w kościołach protestanckich, do czasu, kiedy zaczęto przechodzić od stylu kontrapunktycznego do prostego towarzyszenia pieśni. Szkoły kształcące muzyków miały charakter elitarny, a zatem wielu organistów było pozbawionych dostępu do systematycznej nauki. To przyczyniło się do powolnego upadku muzyki kościelnej. Aby naprawić zaistniały stan, zaczęto podejmować liczne inicjatywy w celu ułatwienia dostępu do szkolnictwa muzycznego, zakładając między innymi diecezjalne szkoły organistowskie⁸⁶. W dokumentach papieskich XX wieku pojawiają się wzmianki o muzyce organowej, jednak dopiero IMSL domaga się od organistów należytego wykształcenia⁸⁷: „Organisci i dyrygenci winni posiadać dość obszerną wiedzę liturgiczną i wystarczającą znajomość języka łacińskiego. Każdy z nich tak winien być wykształcony w swej sztuce, by godnie i należycie mógł spełniać swoje obowiązki”⁸⁸. Po Soborze Watykańskim II Instrukcja *Musicam Sacram* zawiera już wyraźne pouczenie o konieczności kształcenia organistów nie tylko w kwestii biegłości gry na instrumencie, ale także znajomości liturgii⁸⁹. Poza tym organista musi pamiętać, że towarzysząc wiernym podczas śpiewu, ma im ułatwiać udział w liturgii i przyczynić się do „większego zjednoczenia we wspólnym śpiewie”⁹⁰. A zatem organista jako ten, który decyduje o doborze pieśni oraz jakości muzyki wykonywanej podczas sprawowania liturgii, pełni jedną z bardziej odpowiedzialnych funkcji. Dlatego nie bez znaczenia jest osoba, jakiej powierzona zostaje ta funkcja. Poza wykształceniem muzycznym i liturgicznym organista powinien reprezentować godną postawę religijną; wówczas powierzona

⁸⁵ Zob. A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 112.

⁸⁶ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 263–266.

⁸⁷ Wcześniej Pius XII w Encyklice *Musicae Sacrae Disciplina* stawia artystom i twórcom wymagania moralne, nie wspomina jednak o ich profesjonalnym przygotowaniu. Zob. Pius XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, 11–12.

⁸⁸ Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii*, 98b.

⁸⁹ Zob. Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram*, 61. Po wyższą myśl podejmuje także *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*: „Przedmiotem specjalnej troski powinno być kształcenie organistów. Na terenie diecezji powinno się zająć tą sprawą erygowane przez Ordynariusza studium organistowskie. Jego zadaniem jest nie tylko kształcenie nowych organistów, ale i dokształcanie tych, którzy już pracują w tym zawodzie”. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 32.

⁹⁰ R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 144.

mu przez Kościół misja przyczyni się do realizacji celów liturgii, jakimi są „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (KK 112)⁹¹.

Formacja liturgiczna i muzyczna powinna także obejmować wiernych w takim stopniu, aby mieli świadomość, co oznaczają teksty i znaki liturgiczne. Ich wychowanie powinno prowadzić do tego, aby muzyka, zarówno wykonywana, jak i słuchana, stawała się modlitwą⁹². W trosce o to biskupi polscy zachęcają duszpasterzy i osoby odpowiedzialne za kształt liturgii, aby „systematycznie nauczali wiernych, a zwłaszcza dzieci i młodzież, tradycyjnych i nowych śpiewów przydatnych w sprawowaniu liturgii”⁹³.

Pisząc *List do artystów*, św. Jan Paweł II nie zwraca się bezpośrednio do organistów, kantorów, psalterzystów, chórzystów i innych, jednak jego słowa są niewątpliwie skierowane do nich wszystkich. Życząc artystom: „niech wasza sztuka przyczynia się do upowszechniania prawdziwego piękna”⁹⁴, nie można pominąć tych, którzy raz napisany utwór wielokrotnie wykonują, sprawiając, że żyje on nadal i jest przekazywany następnym pokoleniom. Umiejętność śpiewu czy gry na instrumencie to szczególnie powołanie, dar, którego Bóg nie udziela każdemu człowiekowi. Dlatego talent ten należy rozwijać, „ażeby nim służyć bliźniemu i całej ludzkości”⁹⁵. Słowa: „oby piękno, które będziecie przekazywać pokoleniom przyszłości, miało moc wzbudzania w nich zachwytu!” mówią o zadaniu nie tylko dla twórcy, ale także wykonawcy, albowiem właśnie od niego zależy ostateczny kształt dzieła muzycznego.

PODSUMOWANIE

Widząc w dzisiejszym Kościele potrzebę sztuki, która sprawia, że duchowa, niewidzialna rzeczywistość Boża staje się postrzegalna, a nawet pociągająca dla współczesnego człowieka, obok literatury, malarstwa, rzeźby, architektury św. Jan Paweł II podkreśla także ważną rolę muzyki⁹⁶. Podobnie jak inne dziedziny sztuki, także i ona pozostawała pod wpływem „postępu”, jaki dokonywał się w każdej epoce. Pozytywną cechą owego postępu jest nieustanne wzbogacanie repertuaru muzyki religijnej, której charakter sprzyja duchowemu rozwojowi wiernych. Ujemną stroną postępowości jest wtłaczanie w ramy liturgii utworów niezgodnych z zasadami określonymi przez kompetentne władze kościelne. Przyczyną takiego stanu jest

⁹¹ Zob. G. Piekarz, *Organista – zawód czy powołanie? w: Cantate Domino Canticum Novum. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Kazimierzowi Pasionkowi*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 294.

⁹² Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 279–280.

⁹³ *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 36.

⁹⁴ Jan Paweł II, *List do artystów*, 16.

⁹⁵ Tamże, 3.

⁹⁶ „Kościół potrzebuje [...] muzyków. Ileż utworów muzyki sakralnej zostało skomponowanych w ciągu stuleci przez twórców przenikniętych głębokim zmysłem tajemnicy! Tysiące wierzących umacniało swoją wiarę muzyką, która wypływała z serc innych wierzących i stawała się częścią liturgii, a przynajmniej bardzo cenną pomocą w jej godnym sprawowaniu”. Tamże, 12.

nieznajomość zasad bądź próba przeniesienia masowej popkultury na grunt muzyki kościelnej w myśl błędnie pojętej ewangelizacji.

Powołanie do bycia artystą stawia przed twórcą muzyki sakralnej wysokie wymagania, albowiem muzyka „nie stanowi tylko dekoracji, dodatku, lecz jest sposobem uczestniczenia w sprawowaniu liturgii, jest samą liturgią, jest funkcją sprawowanej akcji liturgicznej i ludzkim wyrazem tego uczestnictwa”⁹⁷. Przedmiotem troski Kościoła są liczne starania o to, aby muzyka towarzysząca obrzędom świętym nosiła znamiona prawdziwej sztuki i odpowiadała godności świętyni. Konsekwentne stosowanie się do przedstawionych w niniejszym artykule zasad nie ogranicza inwencji twórczej artysty ani talentu muzycznego wykonawców.

Pomimo wielu inicjatyw podejmowanych w dziedzinie odnowy muzyki liturgicznej istnieje nieustanna potrzeba jej kontroli i odpowiedniego ukierunkowywania poprzez autorytet Kościoła. Natomiast pierwszorzędnym zadaniem muzyków niech będą słowa św. Jana Pawła II: „Oby piękno, które będziecie przekazywać pokoleniom przyszłości, miało moc wzbudzania w nich zachwytu!”⁹⁸.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyka, liturgia, św. Jan Paweł II, artyści, muzyka liturgiczna

SUMMARY

Recommendations for artists in Saint John Paul II's message

Through music people can fully express their feelings and emotions, even the ones of religious nature. Therefore, music is an inseparable part of the liturgy in the Christian Church. The music used during religious ceremonies is aimed at praising God and blessing the faithful. This goal will be accomplished only when the rules referring to sacred music are followed. These rules are found in the documents formed by the Church legislation. The Letter to Artists by St. John Paul II plays the vital role among the regulations. It can be treated as a kind of invitation sent to all people of art, so music as well, to join in the dialogue with the Church. The following article presents the tasks given authors and performers of worship music by the Church, in the context of the message conveyed in the Letter to Artists. Pope writes about their responsibility. At the same time he expresses a wish as far as the beauty they create is concerned. Namely, he wants that beauty to evoke admiration among the next generations.

KEYWORDS

music, liturgy, St. John Paul II, artists, liturgical music

⁹⁷ B. Nadolski, *Liturgika*, t. I, dz. cyt., s. 114.

⁹⁸ Jan Paweł II, *List do Artystów*, 16.