

Śpiewy religijne w liturgii Kościoła

Wstęp

Celem niniejszej pracy jest ukazanie zarysu zagadnień związanych z obecnością polskiej pieśni w liturgii Kościoła. Nie da się jednak ukazać pełnego obrazu ograniczając się tylko do samej pieśni, stąd mowa o szerszym pojęciu, czyli śpiewach. Kościół w Polsce jest częścią Kościoła powszechnego, dobrze jest zatem patrzeć nań w kontekście kształtowania się liturgii w Kościele katolickim w ogóle. Stąd, pomimo wyraźnego ukierunkowania pracy na pieśń religijną w liturgii Kościoła w Polsce, szersze traktowanie zagadnienia.

Od początku układania struktury pracy i zbierania materiałów, poprzez proces jej powstawania, pisana ona była w hołdzie Ojcu Profesorowi Stanisławowi Ziemiańskiemu. Jubileusz 75-lecia skłania do myślenia o pewnych całościach, stąd starałem się całościowo ująć to zagadnienie (choć w wymiarze, w jakim ogranicza forma artykułu), któremu Ojciec Profesor poświęcił ogromną część swojego życia. Napisał przecież ponad 1000 pieśni, do których należą m.in. tak znane, jak: *Jeden chleb; Oto święte Ciało Pana; Pozdrawiamy Cię; Idźcie na cały świat; Skosztujcie i zobaczcie*. Jest autorem nie tylko ich muzyki, ale także tekstu. Twórcza działalność Ojca Profesora wpisuje piękną kartę w historię śpiewów polskiego Kościoła. Wdzięczny za Jego wieloletnią pracę w Archidiecezjalnej Komisji ds. Muzyki Kościelnej, tę pracę dedykuję szanownemu Jubilatowi.

Ks. Wojciech Kałamarz CM

1. Zarys historyczny

1a. Historia śpiewów w liturgii Kościoła

Początków śpiewów w liturgii Kościoła należy upatrywać u samych źródeł Kościoła, czyli w Chrystusie. Sam Jezus modlił się do swego Ojca, uczył tej modlitwy także tych, którzy z nim byli. W modlitwie, jak każdy Izraelita często posługiwał się psalmami.¹ Psalmi zaś są dziełami literackimi o różnorodnej formie (hymny, błagalne, dziękczynne, złorzeczące, pielgrzymkowe, kantyki, mądrościowe, pochwalne, ufności itd.) i ze swej natury są przeznaczone do śpiewania. Podczas Ostatniej Wieczerzy, na której zostały ustanowione sakramenty Eucharystii i kapłaństwa, w czym należy upatrywać źródeł liturgii Kościoła, Jezus jako przełożony uczyty paschalnej, odśpiewał *Wielki Hallel* składający się z Psalmów 113-118 (niektórzy nazywają te psalmy *Małym*

¹ Por. Andrzej Struś, *Śpiewajcie nam pieśni Syjonu*, w: *Pieśni Izraela*, Warszawa 1988, s. 100.

Hallerem, Wielkim zaś nazywają Ps 136)². Uczniowie odpowiadali: *Amen, Alleluja* i powtarzali niektóre wiersze.³ Tak też psalmy stały się urzędową modlitwą Kościoła, zaś solowa modlitwa Jezusa i odpowiedzi zgromadzonych uczniów - wzorem kultu ludu Bożego, któremu przewodniczył kapłan.

Apostołowie sami chodzili na modlitwę do świątyni (Dz 3,1), brali udział w modlitwie w synagogach. Zachęcali do wielbienia Boga śpiewem psalmów, hymnów, pieśni pełnych ducha (Ef 5,19; Kol 3,16). Ponieważ w rozumieniu św. Pawła pojęcie hymnu nie oznacza osobnej formy, lecz każdy śpiew wykonywany na cześć Boga,⁴ można już chyba myśleć o jakichś powstających nowych formach pieśni, różnych od biblijnych. Nawiązując do 1 Kor 14,26 trzeba zauważyć, że św. Paweł używając słowa „psalm” określa jedynie muzyczny i teologiczny charakter pieśni.⁵ Zresztą z listu Pliniusza Młodszego do cesarza Trajana wiemy, że istotnym elementem liturgii chrześcijańskiej na początku II wieku było uwielbienie śpiewem Chrystusa w jego bóstwie, przy czym pierwowzory takich pieśni łatwo zauważyć w prologu Ewangelii św. Jana i w hymnie z listu do Filipian.⁶ Jak głęboko śpiew przenikał nie tylko liturgię, ale i każdą sytuację życia, świadczy postawa Pawła i Sylasa, którzy o północy (swoiste prapoczątki *Liturgii godzin*), będąc uwięzieni w Filipi, śpiewali hymny (pochwalne pieśni) Bogu.

Pierwsi wyznawcy Chrystusa w znacznej mierze wywodzili się spośród Żydów, toteż w kształtującej się liturgii chrześcijańskiej znalazło się wiele śpiewów i form ich wykonywania pochodzących z tradycji synagogalnej.⁷ Jednak obok gmin żydowsko-chrześcijańskich powstawały chrześcijańskie gminy o rodowodzie pogańskim. Synod Apostolski z 49 roku zrównując obydwie grupy chrześcijan w prawach religijnych, niejako pozwolił włączyć język i muzykę grecką do liturgii. Do chrześcijańskiego repertuaru weszła hymnodia wraz z formalnymi zasadami greckiej poezji i muzyki.⁸ Powstawały nowe pieśni. Jak pisze J. Ratzinger: *wczesny rozwój teologii, jej coraz głębsze poznanie bóstwa Chrystusa dokonywały się zapewne w istotnej mierze właśnie w pieśniach Kościoła, we wzajemnym przenikaniu się teologii, poezji i muzyki.*⁹ Czasem sięgano do gotowego repertuaru muzyki greckiej, wykorzystując melodie greckie do tekstów liturgicznych. I tak pieśń Sekilosa stała się podstawą opracowania antyfony *Hosanna filio David*, a hymn Nemezis – *Kyrie eleison*.¹⁰ Bywało również i tak, iż tworzono nową muzykę. Żyjący na przełomie

² Por. Anton Grabner-Haider (red.), *Praktyczny słownik biblijny*, Warszawa 1994, s. 410; por. Władysław Borowski, *Psalmy*, Kraków 1983, s. 366.

³ Por. Mt 26,30; Mk 14,26; Jerzy Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, w: *Ateneum Kapłańskie* 72 (1980), z. 427, s. 186; por. Wojciech Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 310.

⁴ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 188.

⁵ Por. Józef Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 165.

⁶ Por. J 1,1-14; Flp 2, 5-11; J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 165.

⁷ Por. Danuta Gwizdalanka, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 2005, s. 28.

⁸ Por. Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I., Kraków 1989, s. 68.

⁹ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 166.

¹⁰ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 68.

II/III w. Tertulian (ok. 160-240), mówiąc o modlitwie w czasie publicznych zebrań, pisze: *Po umyciu rąk i zapaleniu świec, wzywa się, aby wystąpił na środek ten, kto by potrafił śpiewać Bogu, bądź to z Pisma św., bądź z własnego natchnienia.*¹¹ Tak więc w czasie niedzielnej liturgii mszy św. śpiewano nie tylko psalmy, ale i hymny *de proprio ingenio*, czyli własne kompozycje.¹²

Jednak w miarę oddalania się od świata semickiego rozwój chrystologicznych śpiewów artystycznych począł coraz bardziej grozić ostrą hellenizacją chrześcijaństwa. Fascynacja nie tylko grecką muzyką, ale i związaną z nią grecką myślą odwodziła od wiary. Nowa muzyka i gnoza zlewały się ze sobą. Kościół zmuszony był ostro zwalczać poetyckie i muzyczne innowacje i zredukował muzykę kościelną do *Psalterza*. To ograniczanie śpiewu liturgicznego obecne już w II w., znalazło swój wyraz w kanonie 59 Synodu Laodycejskiego z 364 r., który zakazuje używania w liturgii *prywatnych poezji psalmicznych i pism niekanonicznych.*¹³ Pomimo tak poważnych ograniczeń rozwijała się nadal twórczość np. hymniczna oparta na zasadach metryki greckiej i rzymskiej. Na Wschodzie największym pisarzem hymnów był Efrem Syryjczyk (+ 373), na Zachodzie Hilary z Poitiers (+ 366), św. Ambroży z Mediolanu (+ 397). Twórczość hymniczna była ważnym krokiem w kierunku wzbogacenia muzycznego repertuaru w zdominowanej przez psalmodię liturgii.

Chrześcijanie poza *Psalterzem*, *Lamentacjami*, kantykami przejęli także ze Wschodu sposób ich wykonywania: responsorialność oraz formę antyfoniczną, którą popierali Ojcowie Kościoła: św. Efrem, Bazyl, Diodor z Antiochii, Jan Chryzostom.¹⁴ Około IV wieku pojawiają się także długie wokalizy związane ze słowem *Alleluja*. W 385 r. św. Augustyn nazywać je będzie *jubilusem*. Jest to ważny fakt, gdyż mówi o jednej z podstawowych cech kształtującego się śpiewu Kościoła, a mianowicie o melizmatach. Dotąd melodia służyła słowu. Odtąd melodia związana z jedną sylabą sama stała się wyrazem kontemplacji i adoracji.¹⁵ Rozwinięta melodyka obecna była np. w *tractus* i melizmatycznych *gradualach*. W śpiewach hymnicznych psalmiści rozwijali tzw. improwizację związaną. Elementy tej praktyki znajdujemy w *Te Deum* Niketasa z Remesiany (335-414), biskupa Dacji. Charakterystyczną cechą solowych, improwizowanych śpiewów hymnicznych był też ich ekstatyczny charakter.¹⁶ Z drugiej jednak strony pojawienie się takiego sposobu śpiewania, wsparte kan. 15 Synodu Laodycejskiego (364), ograniczającego śpiew do chóru psalmistów, a zakazującego śpiewać ludziom w kościele, spowodowało stopniowe wyłączenie ludzi z udziału w liturgii.¹⁷

¹¹ Tertulian, *Apolog.*, cyt. za Wojciech Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 315.

¹² Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt. s. 188; por. Tertulian, *De anima* 9,4.

¹³ Synod Laodycejski, cyt. za: J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 166.

¹⁴ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt. s. 189.

¹⁵ Por., tamże.

¹⁶ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 70.

¹⁷ Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 166; por. Tarsycjusz Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, w: *Nasza Przeszłość* nr 60, Kraków 1983, s. 246.

Dla rozwoju śpiewu liturgicznego i jego właściwości formalnych duże znaczenie miało również kształtowanie się tzw. *officium* (godzin kanonicznych) oraz struktury Mszy św. W swoich zasadniczych zrębach proces rozwoju podstawowych części mszy i *officium* zakończył się około VI wieku.¹⁸ Jednak dokonywał się on przez wieki w poszczególnych wspólnotach monastycznych, oraz kręgach kulturowych. W Kościele Zachodnim przed rozpoczęciem kodyfikującej, unifikującej tzw. „reformy gregoriańskiej śpiewu liturgicznego”, istniały różne tradycje: benewentyńska, hiszpańska (mozarabska), starorzymska, mediolańska, gallikańska.¹⁹ Warte zauważenia jest to, że autorom śpiewów dawnej liturgii Rzymu znane były następujące sposoby powstawania melodii: oryginalna (nowa melodia), centonizowana (łączono różne formuły melodyczne już istniejące w liturgii), adaptowana (przystosowywano istniejącą melodię do nowego tekstu).²⁰ Proces ujednolicania śpiewu Kościoła Zachodniego trwał kilka wieków. Reforma ta przyjęła nazwę „gregoriańskiej” od imienia papieża Grzegorza Wielkiego (+604), cieszącego się w następnych wiekach niesłabnącym autorytetem, najprawdopodobniej trwała jednak także przez wieki następne (VIII-IX) i to w różnych ośrodkach, zwłaszcza we frankońskich.²¹ Z przełomu VIII/IX w. pochodzi również pierwsza wzmianka o ośmiu skalach modalnych, którą znajdujemy u Alcuinusa Flaccusa. Kształtowanie systemu modalnego trwało jeszcze do X wieku. W skład chorału gregoriańskiego weszły więc także śpiewy starsze - o budowie tetrachordalnej, oraz te nawiązujące do ludowych schematów melodycznych.²²

W Galii pod koniec VIII w. pojawiły się tzw. *tropy*. Forma ta polegała na podstawianiu pod fragmenty melizmatyczne dodatkowych tekstów. Prawdopodobnie owa metoda ma swe początki jeszcze w kompozycjach ambrożyjskich.²³ Z czasem tropowano wszystkie śpiewy liturgiczne (z wyjątkiem Credo).²⁴ Niektóre tropy otrzymały postać pieśni, oderwały się od pierwotnych śpiewów liturgicznych i prowadziły samoistny żywot, np.: *Puer nobis nascitur, Puer natus in Betleem, Resonet in laudibus*.²⁵ Najchętniej tropowano powtarzające się odcinki melodyczne, czyli *sequentie*, występujące na ostatniej sylabie wyrazu Alleluja przed Ewangelią.²⁶ Z czasem sekwencja zaczęła przybierać formę poetycką, co zmuszało do zmian melodycznych. Tworzono więc nowe melodie. Prosta forma sylabiczna, melodyka nawiązująca do muzyki ludowej oraz liryka przedstawiająca indywidualne odczucia i

¹⁸ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 77-78.

¹⁹ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt. s. 190-192.

²⁰ Por. tamże, s. 191.

²¹ Por. tamże, s. 192-193.

²² Por. Edward Hinz, *Chorał gregoriański*, Pelplin 1999, s. 54-57.

²³ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 77.

²⁴ Por. tamże, s. 84; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 246; por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz.cyt., s. 374-375.

²⁵ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 84

²⁶ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 246.

przeżycia człowieka sprawiły, że na powrót coraz większa liczba wiernych, dzięki sekwencjom zaczęła włączać się w śpiewy liturgiczne.²⁷

Na gruncie jednogłosowego chorału wykształcił się także nowy sposób śpiewania, a więc wielogłosowość. Można się jej dopatrywać już u tzw. *parafonistów*, którzy śpiewali chorał prawdopodobnie w równoległych kwintach i kwartach. Taka praktykę opisuje *Ordo Romanus* z VII w. O profesjonalnej praktyce polifonicznej w Europie możemy zaś przeczytać w traktacie *De divisone naturae* Scotusa Eriugeny (+ 890), a także u Hucbalda z St. Amand (+ 930).²⁸ Reprezentatywną formą wielogłosowej muzyki zrodzonej na gruncie chorału było *organum*, którego rozwój przypada na okres IX-XIII w.

W X wieku do niezrozumiałych dla ludu słów *Kyrie eleison* zaczęto dodawać zawołania modlitewne w językach narodowych, na przykład w Niemczech: *Christ uns genade*, czy w Czechach *Hospodine pomiluj ny*. Z biegiem czasu, z tych dodatków rozwinęły się proste pieśni, z których w XI i XII w. powstały najstarsze pieśni nabożne niemieckie i czeskie.²⁹ Najprawdopodobniej nieco inna była droga powstania polskiej pieśni nabożnej.³⁰ Jej początki wiążą się z wprowadzeniem języka polskiego w ramy mszalnego nabożeństwa. W XIII w. synody prowincjalne i legaci papiescy nakazywali wprowadzenie w czasie Mszy św., po ewangelii wspólnego odmawiania pacierza w języku polskim w każdą niedzielę i święto.³¹ Pacierze te nie tylko recytowano, ale wspólnie śpiewano. Następnym etapem religijnego śpiewu ludu polskiego było powstawanie niezależnych od pacierza pierwszych pieśni wielkanocnych.³² Śpiewał je lud podczas procesji rezurekcyjnej pomiędzy zwrotkami łacińskich śpiewów. Później z polskimi pieśniami lud włączał się także w procesje Niedzieli Palmowej, Wniebowstąpienia Pańskiego, Zielonych Świąt i Bożego Ciała.³³ Oczywiście nie brakuje też teorii, które wskazują na źródło religijnej pieśni w języku polskim znajdujące się w chorale gregoriańskim.³⁴ Śpiewy pacierzowe najprawdopodobniej oparte były na chorałowych melodiach psalmowych.³⁵ Poza tym już w XI wieku niektóre tropy rozwijały się w małe pieśni, treściowo samodzielne, układane w językach narodowych. Najstarsze polskie pieśni nabożne związane są z hymnami, sekwencjami i innymi śpiewami chorałowymi. Lud chciał się włączać ze śpiewem w liturgię, i czynił to śpiewając te pieśni często jako wtręty między

²⁷ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 246; por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt. s. 197.

²⁸ Por. Edward Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 200, s. 55-56; Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 101.

²⁹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 238.

³⁰ Por. Hieronim Feicht, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, w: *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne* 1965 (12), s. 8-9; por. H. Feicht, *Polska pieśń średniowieczna*, w: *Musica medii aevi*, t. 2 Kraków 1968, s. 62-64; por. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, Kraków 1958, s. 36-37.

³¹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 242-243.

³² Por. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, dz. cyt., s. 38-39.

³³ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 249.

³⁴ Por. Robert Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 53-55.

³⁵ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 256.

zwrotkami łacińskich śpiewów liturgicznych.³⁶ W liturgii mszalnej już w XIV w. lud włączał się z polskim śpiewem. Wiele wzmianek o polskich pieśniach nabożnych, a także czasami ich teksty, odnajdujemy w rękopiśmiennych zbiorach kazań z XIV i XV w. Były to tzw. *pieśni kazaniowe* do Matki Bożej, o Duchu Świętym, na Boże Narodzenie.³⁷ Warto zwrócić uwagę na obecne także w tym okresie (od XIII w.) zjawisko kontrafaktur świeckich i religijnych. Przenikały się zarówno teksty słowne jak i melodie, zwłaszcza te powszechnie znane, które pierwotnie żyły w tradycji ustnej.³⁸ Czasem też pieśni pochodzenia np. rycerskiego wchodziły do liturgii. Tak było np. z powstałą pod koniec XIII w. *Bogurodzicą* śpiewaną w XV w. podczas liturgii, zapisaną w księgach liturgicznych, co więcej – za której odśpiewanie, a nawet tylko odsłuchanie, Kościół udzielał odpustów.³⁹ Ogółem z XIV w. znamy 14 pieśni, a z XV w. 80 polskich pieśni kościelnych.⁴⁰

Jednocześnie w muzyce europejskiej rozwija się wielogłosowość. Pomimo ograniczeń, jak chociażby Konstytucja Jana XXII *Docta SS. Patrum* z 1324/1325 r. wypowiadająca się przeciw świeckości muzyki kościelnej i wskazująca na organum jako formę możliwą do zaakceptowania, muzyka wielogłosowa rozwijała się prężnie w łonie muzyki liturgicznej.⁴¹ Około 1440 r. datuje się początek nowego etapu rozwoju wielogłosowej formy mszalnej, kontynuowanej w renesansie. Jej początków upatrujemy w XIV w. u G. de Machaut. W 1428 r. G. Dufay tworzy *Missę Sancti Jacobi*, zawierającą jednocześnie *ordinarium* jak i *proprium missae*. W XV w. poczęto także w utworach wielogłosowych (podstawą był czterogłos) stosować obsadę chóralną, a nie tylko solistyczną jak było w wieku XIV.⁴² W końcu w 1495 r. Johannes Tinctoris formułuje definicję, iż *Msza jest wielkim śpiewem, do którego są podkładane słowa Kyrie, Et In terra, Patrem, Sanctus i Agnus, i niekiedy inne części śpiewane przez wielu (śpiewaków). (Msza) jest nazywana przez innych officium*.⁴³ Zawarte są w niej dwa elementy gatunkowo obligatoryjne, współtworzące muzyczny gatunek mszy wielogłosowej: msza jest to kompozycja wokalna i napisana do tekstów liturgii Mszy Świętej Kościoła katolickiego.⁴⁴

W XV w. wzrosło również znaczenie zrodzonego w XIII w. na gruncie organum i klauzul – *motetu*. Od ok. 1430 r. stał się on przede wszystkim gatunkiem o tematyce religijnej. Teksty do motetu czerpano z *proprium missae*,

³⁶ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 246.

³⁷ Por. tamże, s. 250-253.

³⁸ Por. Bolesław Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 47.

³⁹ Por. tamże, s. 254-256.

⁴⁰ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 262, 264.

⁴¹ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 198

⁴² Por. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 133; Stanisław Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 29.

⁴³ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitionum*, cyt za: Stanisław Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt. s. 15.

⁴⁴ Por. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt. s. 15.

hymnów, psalmów, lamentacji, sekwencji, pieśni maryjnych.⁴⁵ Przez kilka następnych wieków, był on obok mszy podstawowym gatunkiem wielogłosowej muzyki religijnej. Warto zauważyć, że zarówno do mszy jak i do motetów używano jako głosu podstawowego (cantus firmus, tenor), czasem realizowanego na instrumencie, cytatów z chorału gregoriańskiego (ale i z pieśni świeckich). Pozostałe głosy zależały od inwencji kompozytora.

W Polsce już w XV w., a zwłaszcza w XVI w. lud spontanicznie włączał się ze śpiewem polskich pieśni w nabożeństwa liturgiczne. Pomimo ograniczeń Soboru Trydenckiego, który podtrzymał uprzywilejowane miejsce chorału gregoriańskiego, a zwyczaj śpiewania pieśni ludowych ograniczył do czytanej mszy św. lub śpiewów po uroczystym nabożeństwie i w czasie wystawienia Najświętszego Sakramentu, w Polsce udział pieśni w liturgii wzrastał.⁴⁶ Sprzyjała temu postawa Kościoła lokalnego. Wprawdzie, wskutek przypisania języka polskiego i humanistycznej, lirycznej treści pieśni wpływom protestantyzmu, polscy biskupi, w niektórych wystąpieniach ograniczali wykonywanie nabożnych pieśni w języku polskim, dopuszczając jedynie te, które są katolickie i dawne – to jednak generalnie możemy powiedzieć o poparciu ówczesnego polskiego Kościoła dla obecności polskiej pieśni w liturgii.⁴⁷ Biskupi dbali, by pieśni nie były źle brzmiące i mało pobożne, promowali pieśni stare ze względu na ortodoksyjność i modlitewny charakter. Przebywający w Polsce, w latach 1581-1585 nuncjusz apostolski, poparł zwyczaj śpiewania polskich pieśni nabożnych w liturgii, widząc w tej praktyce zbawcze skutki. Warto zauważyć, że w XVI wieku lud śpiewał polskie pieśni nabożne w różnych miejscach mszy św.: na *Kyrie*, *Gloria*, zamiast graduau, między zwrotkami łacińskich sekwencji, przed i po kazaniu, na *offertorium*, na *Sanctus*, po podniesieniu, na komunię i na zakończenie, śpiewał je podczas procesji rezurekcyjnej, procesji Wniebowstąpienia, Zesłania Ducha Świętego, i Bożego Ciała.⁴⁸ Muzyczną stroną pieśni tego okresu charakteryzowało silne wchłanianie elementów ludowych. Popularna była metoda kontrafaktur, czyli podkładania nabożnych tekstów pod melodie pieśni świeckich. Inna grupa pieśni z tego czasu wywodzi się ze śpiewów chorałowych. Trzecią grupę tworzą te, które zostały skomponowane przez polskich kompozytorów.⁴⁹

Status polskiej pieśni religijnej umocnił się jeszcze bardziej w okresie baroku. W rozporządzeniach synodalnych uzyskały one funkcję śpiewu

⁴⁵ Por. Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 2001, s. 572-573.

⁴⁶ Por. B. Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23. Sobór Trydencki potępił także muzykę, do której bądź w grze organowej, bądź w śpiewie, wmieszałby się element nieczysty lub zmysłowy. Por. Sesja XXII Soboru Trydenckiego, Dekret o tym, co należy zachować, a czego unikać w odprawianiu Mszy św., w: Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 22.

⁴⁷ Por. B. Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 260-262.

⁴⁸ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 262; por. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 58.

⁴⁹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 257; por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 265-266.

liturgicznego.⁵⁰ Zahamowaniu uległa twórczość pieśni w układzie wielogłosowym, coraz więcej powstawało pieśni nabożnych przeznaczonych na wszystkie okresy roku liturgicznego.⁵¹ Już w drugiej połowie XVII w., w Polsce, wskutek dążeń do ściślejszego wiązania pieśni nabożnych z liturgią, pojawił się zwyczaj zastępowania *proprium* i *ordinarium missae* przez pieśni mszalne.⁵²

W 1596 r. w wielu kościołach wprowadzono modlitwę śpiewaną na wzór godzin brewiarzowych, tzw. Godzinki.⁵³ Na początku XVIII w. pojawiały się nawet zalecenia biskupie i synodalne, by pielęgnowano zwyczaj śpiewania godzinek, różańca, litanii loretańskiej i litanii do Wszystkich Świętych podczas mszy św.⁵⁴ Stanisław Brzeżański w swoim katechizmie z 1717 r. wyraził nawet pogląd, że msze w niedziele i święta lepiej odprawiać po cichu, aby w tym czasie prześpiewać tak potrzebne pieśni katechizmowe.⁵⁵

W liturgicznej muzyce europejskiej ideałem stał się w tym czasie wokально-instrumentalny koncert religijny. Dokonał się swoisty podział na dwa światy: odmawiającego po cichu teksty mszalne celebransa i koncertującego w tym czasie zespołu wokально-instrumentalnego, przeniesionego z prezbiterium na chór organowy.⁵⁶

W epoce oświecenia, postawie baroku zdecydowanie przeciwstawili się teologowie Niemiec i Austrii. Dążyli oni do tego, by utwory wokально-instrumentalne wykonywać jedynie w uroczyste święta. Główny zaś nacisk położyli na śpiew pieśni nabożnych w języku narodowym. W wyniku takich postulatów powstało szereg pieśni mszalnych, którymi zastępowano śpiewy gregoriańskie w czasie mszy.⁵⁷

W Polsce recepcja założeń epoki oświecenia szła swoimi drogami. Jeszcze bowiem w pierwszym ćwierćwieczu XIX w., w niektórych kościołach warszawskich forma nabożeństw nosiła cechy barokowe.⁵⁸ Nowe pieśni nabożne jakie powstawały w tym czasie, niewiele różniły się od pieśni nabożnych poprzedniego okresu. Reprezentatywnym przykładem pieśni odpowiadających wymogom oświecenia są utwory zawarte w śpiewniku Franciszka Karpińskiego, wydanego w 1792 r. Zamieszczone w nim pieśni utrzymane są w tonie spokojnym i dogmatycznie poprawne. Ponadto nadal powstawały pieśni mszalne, później nazwane *polskimi mszami*.⁵⁹ Czasem były one przekładami z

⁵⁰ Por. B. Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23.

⁵¹ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 266; por. B. Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23.

⁵² Por. Karol Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, Lublin 1964, s. 25; por. Tarsycjusz Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 264.

⁵³ Por. Józef Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, w: *Ateneum Kapłańskie* 72 (1980), z. 427, s. 236.

⁵⁴ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 264.

⁵⁵ Por. tamże, s. 265.

⁵⁶ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 198.

⁵⁷ Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 24-25.

⁵⁸ Por. tamże, s. 26.

⁵⁹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, s. 265-266.

języka niemieckiego. Coraz mocniej też, do polskiej pieśni przenikały elementy polskiego folkloru.⁶⁰

W XIX w. pieśni polskie stały się nie tylko wyrazem wiary, ale i przejawem patriotyzmu. Romantyzm ze swym szacunkiem do uczucia, fantazją, irracjonalizmem i szacunkiem do tradycji przyczynił się do kultywowania pieśni nabożnych, zwłaszcza starych.⁶¹ Oczywiście nadal rozpowszechniane były pieśni mszalne.⁶²

Tymczasem w Europie pojawił się ruch odnowy muzyki kościelnej, którego kontynuatorem (od 1865 r.) był *ruch cecyliński*. Przedstawiciele tego nurtu byli zwolennikami starego chorału gregoriańskiego i klasycznej polifonii kościelnej. Cecylianiści postulowali m.in. ścisłe przestrzeganie przepisów liturgicznych, zastąpienie w liturgii pieśni w językach narodowych śpiewami łacińskimi.⁶³ W Niemczech udało się im na przykład zaprowadzić w wiejskich kościołach wielogłosowe śpiewy łacińskie, w miejsce ludowych śpiewów mszalnych. Troszczono się wszakże o pieśń kościelną jedno i wielogłosową, ograniczając jej zastosowanie wyłącznie do nabożeństw pozaliturgicznych.⁶⁴

W Polsce pod koniec XIX w. zarysowały się dwa stanowiska. Jedna grupa próbowała w sposób radykalny przeszczepić na grunt polski wytyczne ruchu cecylińskiego, druga grupa nadal w szerokim zakresie propagowała zwyczaj śpiewania pieśni w ramach nabożeństw liturgicznych.⁶⁵ Pozytywnym efektem działań cecyliantów w Polsce było wytworzenie lepszej i bardziej krytycznej oceny wartości artystycznej poszczególnych pieśni oraz ich użyteczności podczas nabożeństw. Oczyszczano pieśni z manier ludowych, operowych naleciałości, obiegników, appogiatur i rytmów punktowanych, preferowano pieśni w stylu chorałowym oparte na skalach kościelnych.⁶⁶ Zresztą o podobnych zabiegach redakcyjnych wspomina już we wprowadzeniu do swojego śpiewnika ks. M.M. Mioduszeński, gdy pisze o *usuwaniu wszelkich niepotrzebnych dodatków i zbliżaniu ile można (zamieszczanych pieśni) do śpiewu choralnego*, czyli chorałowego.⁶⁷ Warto również zwrócić uwagę, że ruch cecyliński z pewnością przyczynił się do rodzaju akompaniamentu muzycznego. Jeszcze w XVIII w. na równych prawach stosowano harmonikę modalną i funkcyjną. W XIX w. wprawdzie zwyciężyła tendencja do posługiwania się harmonią systemu dur-moll, ale ok. 1913/14 zaczęto harmonizować pieśni zgodnie z założeniami modalności właściwej XVI w.⁶⁸

⁶⁰ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 270.

⁶¹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 267; por. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 60.

⁶² Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 26.

⁶³ Por. B. Bartkowski, *polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23-24; por. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 60; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, s. 268.

⁶⁴ Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 27.

⁶⁵ Por. tamże, s. 28.

⁶⁶ Por. tamże, s. 28, 42; por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 277-278.

⁶⁷ Por. Michał Marcin Mioduszeński, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1838, s. 5-6.

⁶⁸ Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 39, 41.

Tymczasem polscy biskupi, kierując się pasterską roztropnością zajmowali stanowisko raczej przychylnie polskim pieśniom w liturgii. Na przykład arcybiskup warszawski ks. W. Popiel w swoim liście pasterskim wyjaśniał, że usuwanie nadużyć i wprowadzanie nowych zwyczajów w kościele należy do biskupa, że nikt bez jego wiedzy nie może znosić starego zwyczaju śpiewania polskich pieśni w czasie mszy czytanych i śpiewanych. Również Stolica Apostolska przychylnie wyrażała się o polskiej praktyce posługiwania się pieśniami nabożnymi w liturgii. Dekretem *In una Plocensi* z 25 czerwca 1898 r. pozwoliła w diecezji płockiej śpiewać polskie pieśni nabożne w czasie mszy czytanych, natomiast w czasie uroczystych mszy najpierw trzeba było odczytać wszystko, co na dany dzień przypada w Graduale Rzymskim, a potem pozwolono śpiewać polską pieśń.⁶⁹

W XX wieku pojawiają się obszernie dokumenty Kościoła, normujące udział muzyki w liturgii. Do czasów Soboru Watykańskiego II obserwujemy swoistą sprzeczność zaleceń, wynikającą z różnorodnego rozumienia tego, czym jest śpiew liturgiczny. Z jednej strony za liturgiczny uznawano chorał gregoriański, a z drugiej dopuszczano do udziału w liturgii nabożne pieśni w językach narodowych. Papież Pius X za liturgiczny uznał chorał, jednocześnie nie sprzeciwiając się śpiewom ludowym w obrzędach nieuroczystych.⁷⁰ Pius XII wprawdzie dozwalała w uroczystej liturgii po odśpiewaniu tekstów liturgicznych w języku łacińskim, w krajach gdzie istnieje stuletni, lub od niepamiętnych czasów taki zwyczaj, śpiewać pieśni w językach narodowych, ale jednocześnie dodaje za prawem kanonicznym: *jeżeli zwyczaju tego nie da się usunąć*.⁷¹

Tymczasem synody w Polsce (w Tarnowie 1948, w Częstochowie 1954, w Przemyślu 1955), polecały troskę o śpiewy w języku narodowym (Tarnów), ich gorliwe nauczanie (Częstochowa, Przemyśl) i stosowanie podczas mszy (Tarnów, Częstochowa). W 1955 na polecenie Komisji Liturgicznej Episkopatu Polski w Poznaniu ukazuje się *Śpiewnik kościelny* zawierający 120 pieśni dla użytku kościelnego. Pieśni tam zawarte obowiązywały jako wzorcowe zarówno pod względem tekstu jak i melodii we wszystkich polskich diecezjach.⁷²

Nowa epoka śpiewów w liturgii Kościoła rozpoczęła się 4 grudnia 1963, wraz z ogłoszeniem przez Sobór Watykański II *Konstytucji o świętej Liturgii*. Kościół poprzez ten dokument, wraz z regulującą przepisy prawne *Instrukcją o Muzyce w świętej Liturgii* Kongregacji Obrzędów noszącą tytuł *Musicam sacram*, oraz *Instrukcją* Episkopatu Polski - uznał pieśni ludowe za liturgiczny

⁶⁹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 269-270; por. Józef Surzyński, *Komentarz do dekretu K.S.O.*, w: *Muzyka Kościelna* 1898 (18), s. 79-80.

⁷⁰ Por. Pius X, *Inter sollicitudines pastoralis officii*, nr 3-6, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 10-12; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 270; Por. J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 238.

⁷¹ Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 30; por. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 137; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 271; por. Karol Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, w: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 1959, nr 3, s. 296.

⁷² Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 280.

śpiew Kościoła. Warto zwrócić uwagę na to, że od czasu Konstytucji o Liturgii, śpiew nie jest tylko dodatkiem, praktycznym zajęciem grupy uczestników, ale stanowi organiczną całość liturgii.⁷³ Instrukcja *Musicam sacram* poleca władzy terytorialnej zatwierdzenie tekstów pieśni zastępujących podczas liturgii śpiewy z Graduału Rzymskiego. Konferencja Episkopatu Polski 20 VI 1969 wprowadziła tzw. *Śpiewnik Mszalny*, który zawiera zestaw polskich pieśni na cały rok liturgiczny.⁷⁴ Uściśliła w wydanej Instrukcji, że nie można nawet zatwierdzonymi pieśniami zastępować części stałych Mszy św., psalmu responsoryjnego i śpiewu przed Ewangelią. Dalsze regulacje dotyczą m.in. dobierania odpowiednich pieśni do danej części Mszy św. Zgodnie intencją biskupów śpiew miał odpowiadać częściom Mszy św., świętom lub okresom liturgicznym, oraz treści czytań i tekstów mszalnych z danego dnia.⁷⁵

Jak to stwierdza znany i szanowany polski liturgista ks. Tarsycjusz Sinka CM: *W ten sposób polskie pieśni nabożne po siedmiu wiekach „wciskania” się w ramy obrzędów liturgicznych zostały zrównane ze śpiewami Graduału Rzymskiego.*⁷⁶ W 1991 został w Lublinie wydany *Śpiewnik liturgiczny* pełniący podobną funkcję, co *Śpiewnik mszalny* z 1955 r.

1b. Kształtowanie się struktury Mszy świętej

Msza św. jest źródłem i zarazem szczytem całego życia chrześcijańskiego,⁷⁷ fundamentem liturgii Kościoła. W historii miała ogromny wpływ na kształtowanie się śpiewu liturgicznego. Dlatego też osobno, zostaną poniżej omówione dzieje niektórych, tworzących ją części. Celem tego punktu nie jest przedstawienie szczegółowej historii układu mszy, lecz ogólna prezentacja czyniona z punktu widzenia obecnej jej struktury, pod kątem religijnego śpiewu. Zanim jednak zostaną przedstawione wybrane części mszy, na początku krótko o historii samej Eucharystii.

Nazwa mszy *missa* znana jest od V wieku. Istniała równorzędnie z innymi (*Fractio panis, Cena Domini, Eucharystia, Sacrificium*). W V wieku oznaczała jednak tylko samo zakończenie, później całą Mszę św.⁷⁸

Momentem narodzin mszy jest oczywiście Ostatnia Wieczerza, którą Chrystus w raz z apostołami spożył w ramach uczty paschalnej. Do obrzędów ustanowionych przez Chrystusa (Mt 26,26-29; Mk 14,22-25; Łk 22,15-20; 1 Kor 11,23-25) Kościół dodawał z czasem oprawę obrzędowo-modlitewną. Czerpał ją z religijnych uczt żydowskich, nabożeństw synagogałnych i zwyczajów innych środowisk.⁷⁹ Z początku na nabożeństwa modlitewno-dydaktyczne,

⁷³ Por. J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 238.

⁷⁴ *Śpiewnik Mszalny*, w: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 1970, s. 43-60.

⁷⁵ Por. R. Tyrąła, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 137, 176-7, 196-201.

⁷⁶ Tarsycjusz Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 272.

⁷⁷ Por. Sobór Watykański II, *Lumen gentium*, nr 11, Poznań 1968, s. 115; por. Katechizm Kościoła Katolickiego, Poznań 1994, s. 319.

⁷⁸ Por. tamże, s. 219.

⁷⁹ Por. Tarsycjusz Sinka, *Zarys liturgiki*, Kraków 2003, s. 170-172.

chrześcijanie udawali się do świątyni (Dz 3,1; 24,6.11) lub synagog (Dz. 9,20). Szybko jednak odłączyli się od zebrań żydowskich. Na początku II wieku, jak wynika z listu Pliniusza Młodszeo, wyznawcy Chrystusa gromadzili się w niedziele rano na nabożeństwie modlitewno-dydaktycznym, zaś wieczorem uczestniczyli w Eucharystii, odprawianej w ramach uczty. W połowie II w. Eucharystię odłączono od uczt i przeniesiono na godziny ranne, przyłączając do nabożeństwa słowa Bożego. Wraz ze zwiększającą się liczbą chrześcijan stoły zredukowano do jednego, a pokój zamieniono na salę. Najstarszym tekstem opisującym liturgię mszalną jest Kanon Hipolita Rzymskiego (+ 235). Jego tekst stał się podstawą dla drugiej *Modlitwy eucharystycznej* w obecnym *Mszale rzymskim*, uzupełniony aklamacją *Święty* i modlitwami wstawienniczymi.⁸⁰ Z ok. 380 roku pochodzą *Konstytucje Apostolskie*, zawierające bardzo interesujący opis liturgii Antiocheńskiej (przypisywanej papieżowi, św. Klemensowi + 97). Liturgia ta wywarła wpływ na liturgię gallikańską i częściowo także na rzymską. Ówczesna msza dzieliła się na *mszę katechumenów* (liturgia słowa, zakończona pocałunkiem pokoju) i *mszę wiernych* czyli Eucharystię. W tradycji rzymsko-afrykańskiej, znanej z pism Tertuliana, Cypriana, Augustyna, po Soborze Nicejskim (325 r.) pocałunek pokoju przeniesiono przed Komunię.

Od IV w. liturgia rzymska nabierała charakterystycznych cech. Najstarszy zapis Kanonu Rzymskiego pochodzi z *De Sacramentis* św. Ambrożego (+ 397). Do obrzędów mszalnych wprowadzono procesje: na wejście, z darami ofiarnymi, i na Komunię. Procesjom towarzyszyły śpiewy scholi wykonującej psalmy, zaś kończyły się oracjami. Czytania biblijne zredukowano do dwóch (lekcja i Ewangelia). Zrodził się także zwyczaj dobierania perykop, zrezygnowano zaś z ciągłego czytania ksiąg świętych. W VII w. obrzędy Mszy św. miały już ustaloną strukturę, która wyglądała tak, jak dzisiejszy układ mszy.⁸¹

Między XI a XV wiekiem, nastąpił dalszy rozwój apologii i obrzędów dodatkowych, takich, jak np. obrzędy przygotowawcze, rozwinięcie modlitw towarzyszących przygotowaniu darów, pojawiły się znaki krzyża, podniesienie Hostii (ok. 1200 r.), przyklękanie (koniec XIV w.).⁸² Z drugiej strony, już od wczesnego średniowiecza wielki szacunek dla sprawowanego misterium spowodował ciche odmawianie *Modlitwy eucharystycznej*, co stało się później zasadą. Można o tym przeczytać w źródłach z IX/X w.⁸³ Jeżeli dodamy do tego długie prezbiteria gotyckich świątyni zrozumiemy, w jaki sposób znikł wspólnotowy wymiar Eucharystii, a wzrosła adoracyjna, oczna pobożność eucharystyczna.⁸⁴

Sobór Trydencki obrzędy mszalne ujął w rubryki. Papież Pius V, bullą *Quo Primus* z 1570 r. wprowadził zreformowany mszał, w którym niczego nie wolno

⁸⁰ Por. tamże, s. 173-174.

⁸¹ Por. tamże, s. 176.

⁸² Por. tamże, s. 177.

⁸³ Por. tamże, s. 202-203.

⁸⁴ Por. tamże, s. 177.

było zmieniać ani dodawać. Obowiązywał on przez cztery wieki. Traktowano go jako dokument Tradycji, będącej źródłem wiary i wolnej od błędów.⁸⁵

Na skutek zaleceń Soboru Watykańskiego II zawartych w *Konstytucji o liturgii* (KL 21, 48, 50, 51), 26 marca 1970 r. promulgowano nowy *Mszał rzymski*. Drugie poprawione wydanie ukazało się w 1975 r. W 2002 r. ukazało się trzecie typiczne wydanie *Mszału rzymskiego*.

Wprowadzenie śpiewu na wejście (*Introit*), towarzyszącego procesji celebransa i asysty do ołtarza przypisuje się Celestynowi I (+ 432). W XI wieku, wskutek skrócenia drogi asysty do ołtarza, z psalmu pozostała tylko antyfona z pierwszym werselem i *Chwała Ojcu*.⁸⁶

Confiteor, powstało około VIII w. w liturgii gallikańskiej. Przez wieki było przekształcane, a w IX wieku dołączono formułę absolucji.⁸⁷

Kyrie, eleison było używane w starożytności pogańskiej. Wyrażało szacunek do bóstwa, a także do władcy. Było wołaniem o litość. Kościół na Wschodzie stosował to zawołanie w litaniach (*ektenie*). Do liturgii rzymskiej *Kyrie* wprowadził papież Gelazy (+ 496), w miejsce starej rzymskiej formy modlitwy powszechnej i przeniósł ją na początek mszy, przed orację. Grzegorz Wielki (+ 604), zniósł wezwania litanijne pozostawiając samo *Kyrie, eleison*.⁸⁸

Gloria in excelsis Deo jest starożytnym hymnem pierwotnego chrześcijaństwa, ułożonym na wzór śpiewów biblijnych. Powstał na Wschodzie, gdzie był używany w liturgicznych modlitwach porannych. Przez wieki był hymnem zastrzeżonym dla mszy papieskiej w niedziele i święta męczenników, następnie ten przywilej otrzymali biskupi. Potem kapłani mogli go intonować tylko w Wielkanoc, a od papieża Symachusa (+ 514) także podczas swojej Mszy prymicyjnej. Od XII w. hymn ten, intonowany również przez kapłanów w niedziele i święta męczenników, podkreślał uroczysty charakter świątecznej liturgii. Najstarszy tekst, odmienny od obecnego zachował się w *Konstytucjach Apostolskich* z ok. 380 r. W obecnym brzmieniu jest obecny w *Kodeksie Aleksandryjskim* z V w.⁸⁹

Graduał – takie nazwanie śpiewu między czytaniem pojawia się dopiero w IX w. O śpiewaniu psalmów między czytaniem wspominają Augustyn (+ 430) i Leon Wielki (+ 461). Śpiewano cały psalm z powtarzaną antyfoną, zwaną *responsorium*. Gdy melodia psalmu responsoryjnego przybrała rozwiniętą formę melizmatyczną (ok. VI w.), skrócono tekst i przeznaczono do wykonania dla wyszkolonych śpiewaków.⁹⁰

Sekwencje powstały ok. VIII-IX w., poprzez podkładanie tekstu pod rozwinięte melizmy na ostatniej sylabie *Alleluja* tak, by każda nutka miała swoją

⁸⁵ Por. tamże.

⁸⁶ Por. tamże, s. 181.

⁸⁷ Por. tamże, s. 185.

⁸⁸ Por. tamże, s. 186.

⁸⁹ Por. tamże, s. 186-187.

⁹⁰ Por. tamże, s. 192.

sylabę. Od około XI wieku do wierszowanego tekstu sekwencji układano nowe melodie.⁹¹

Credo pierwotnie związane z obrzędami sakramentu chrztu, do liturgii mszalnej wprowadzono na Wschodzie ok. V wieku w Antiochii, potem w Konstantynopolu i innych Kościołach. W VI wieku spotykamy *Credo* w liturgii gallikańskiej. W Rzymie *Credo* wprowadzono do mszy dopiero w 1014 r. Zawiera ono sformułowania ustalone na Soborze w Nicei (325 r.), potwierdzone na Soborze w Konstantynopolu (381 r.), stąd nosi także nazwę *Symbolu nicejsko-konstantynopolitańskiego*.⁹²

Offertorium, początkami sięga co najmniej końca IV w. Początkowo składało się z antyfony i psalmu, i towarzyszyło procesji z darami. W XI w. wskutek zanikania zwyczaju procesji z darami, śpiew skrócono i pozostawiono samą antyfonę zwaną *offertorium*.⁹³

Sanctus jest śpiewem wywodzącym się ze Starego Testamentu. W chrześcijaństwie zwane *Trishagion* po raz pierwszy figuruje w *Euchologion* Serapiona z Thumis (+ 363). *Benedictus* i *Hosanna* prawdopodobnie wprowadził Kościół jerozolimski.⁹⁴

Agnus Dei wykonywane w czasie obrzędu łamania chleba wprowadził papież Sergiusz I (+ 701). Między IX a XI w., do trzeciego *Baranku Boży* dodano *obdarz nas pokojem*.⁹⁵

Communio, jako śpiew towarzyszący procesji komunijnej, znany jest od IV wieku. Składał się z psalmu i antyfony.⁹⁶

Ite missa est to starożytnie odesłanie po zakończeniu Mszy św. Sięga ono czasów św. Augustyna i *Konstytucji Apostolskich*.⁹⁷

1c. Powstanie Liturgii godzin

Drugim fundamentem liturgii Kościoła jest *Liturgia godzin*. Również ona wydatnie wpłynęła na śpiewy religijne. Dlatego zostanie poniżej krótko przedstawiona historia tej dziedziny kultu Bożego w Kościele katolickim.

Liturgia horarum (liturgia godzin) w różnym czasie nazywana była *officium divinum* (lub *ecclesiasticum*), *breviarium* (breviarz), *horae canonicae*.

Pochodzące z III w. *Didache* nawiązując do starotestamentowego zwyczaju wymaga, aby trzykrotnie w ciągu dnia odmawiano *Ojciec nasz*: rano, w południe i wieczorem. Tertulian (+ po 220) zalecał tercję, sekstę i nonę jako pory modlitwy prywatnej, wspomina on także o modlitwie na rozpoczęcie dnia i nocy i o modlitwie nocnej.⁹⁸ Hipolit Rzymski (+ ok. 235) skodyfikował modlitewną

⁹¹ Por. tamże, s. 193.

⁹² Por. tamże, s. 196.

⁹³ Por. tamże, s. 200.

⁹⁴ Por. tamże, s. 206.

⁹⁵ Por. tamże, s. 213.

⁹⁶ Por. tamże, s. 215.

⁹⁷ Por. tamże, s. 218.

⁹⁸ Por. tamże, s. 235.

tradycję chrześcijańską. Na początku III w. miała ona następujący porządek: poranna - tercja – seksta – nona – wieczorna – nocna. *Pryma* i *kompleta* zawdzięcza swoje powstanie zwyczajom klasztornym. Wprawdzie *pryma* pojawia się gdzieś w IV w., ale to Benedykt (+ 547) umieścił ją między *laudes* a *tercję*. Na dalszy rozwój liturgii godzin na Zachodzie miały wpływ przede wszystkim reguły zakonne.: Jana Kasjana (+ 435), Cezarego z Arles (+ 542), Kolumbana (+ 615), Izydora z Sewilli (+ 636). Serce poszczególnych godzin było dwanaście psalmów.⁹⁹

Najstarszy opis pacierzy kanonicznych na Zachodzie, a zarazem opis oficjum rzymskiego znajdziemy w dziele św. Benedykta z Nursji, pt. *Regula monasteriorum*. Benedykt podzielił godziny kanoniczne (*officium divinum*) na nocne (*vigiliae nocturnae*): kompleta, nokturny i laudesy orazienne (*horae diurnae*): *pryma*, *tercja*, *seksta*, *nona* i nieszpory. Oficjum świąteczne było dłuższe, a w dniu powszednim krótsze. Każdej godzinie przydzielił czytania: oficjum dziennemu krótsze, nocnemu dłuższe. Czytania zaczerpnął ze Starego i Nowego Testamentu oraz z pism Ojców Kościoła. W ciągu jednego tygodnia w trakcie *officium divinum* odmawiano cały psalterz, zaś w ciągu całego roku czytano całe Pismo święte. Oficjum to najprawdopodobniej miało już antyfony, responsoria, wersety, hymny i kantyki.¹⁰⁰

Dalszym etapem rozwoju był kontakt rzymskiego oficjum z porządkiem gallikańskim w trakcie reformy karolińskiej. W X w. oficjum rzymsko-gallikańskie powróciło do Rzymu. W X-XII w. dodawano do niego tropy, hymny, sufragia o Świętych, symbol św. Atanazego. Potem wprowadzono podwójne oficjum o świętych, za zmarłych, o Matce Bożej oraz psalmy pokutne i gradualne.¹⁰¹

W 1568 r. Papież Pius V zaprowadził w całym Kościele nowy brewiarz. Celem reformatorów było sprowadzenie *Brewiarza Kurii Rzymskiej* do pierwotnej postaci. Zniesiono oficja dodatkowe, wyeksponowano oficja o świętych i ich oktawy.¹⁰² Pomiędzy Piusem V a Pawłem VI istniało wiele reform brewiarzowych, pośród których zaznaczyły się reformy Urbana VIII (+ 1644) i Piusa X (+ 1914).

Ostatni etap zakończył się zatwierdzeniem przez Pawła VI nowego brewiarza, promulgowanego przez Kongregację Kultu Bożego 11 kwietnia 1971 r. Tłumaczenie polskie ukazywało się w latach 1982-88. Drugie wydanie łacińskie pokazało się w 1985 r.¹⁰³

2. Śpiewy religijne w dokumentach Kościoła XX wieku

Motu proprio Piusa X *Inter pastoralis officii sollicitudines* ogłoszone 22 listopada 1903 r. jest pierwszym w historii tak obszernym dokumentem

⁹⁹ Por. tamże, s. 237.

¹⁰⁰ Por. tamże.

¹⁰¹ Por. tamże, s. 238.

¹⁰² Por. tamże, s. 240.

¹⁰³ Por. tamże, s. 242.

Kościół w całości poświęcony muzyce kościelnej. Świadczy to o przemianach w samym Kościele, o podejściu normatywnym, dyscyplinarnym także w stosunku do muzyki.

Pius X nazywa muzykę kościelną częścią składową uroczystej liturgii. Według niego muzyka wraz z liturgią dzieli wspólny cel, jakim jest chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie wiernych. Przyczynia się do pomnożenia powagi i wspaniałości ceremonii kościelnych. Szczególnym zadaniem muzyki jest dodawanie większej siły tekstowi.¹⁰⁴ Ze względu na takie powiązania z liturgią muzyka powinna posiadać w najwyższym stopniu te cechy, które ma liturgia, a więc: 1. świętość, 2. piękno formy oraz wynikającą z nich 3. powszechność. Świętość jest tu określona jako wykluczenie wszelkiej świeckości w muzyce, a także w sposobie jej wykonania. Muzyka w liturgii powinna być prawdziwą sztuką, czyli sztuką najwyższą. Powszechność zaś Pius X rozumie jako podporządkowanie nawet narodowych odrębności ogólnym cechom muzyki kościelnej tak, by dla każdego dany utwór był słuchowo akceptowalny, dostępny i zrozumiały.

Wszystkie te zalecenia, zdaniem papieża, w najwyższym stopniu spełnia śpiew gregoriański, który jest uznany za właściwy śpiew Kościoła Rzymskiego.¹⁰⁵ Papież wręcz uznaje, że: *o tyle kompozycja jakaś dla kościoła przeznaczona jest świętsza i bardziej liturgiczna, o ile więcej w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodii gregoriańskiej.*¹⁰⁶ Pragnieniem Piusa X jest też, by na powrót włączyć lud w czynny udział w nabożeństwach kościelnych poprzez śpiew gregoriański.

Ponieważ klasyczna polifonia, zwłaszcza ta ze Szkoły Rzymskiej, która doszła do szczytu w twórczości G.P. Palestriny, w wysokim stopniu zbliża się do chorału gregoriańskiego, dlatego Pius X dopuścił jej używanie, obok śpiewu gregoriańskiego, w nabożeństwach kościelnych bardziej uroczystych.¹⁰⁷

Do obrzędów liturgicznych została również dopuszczona muzyka współczesna. Z tym jednak zastrzeżeniem, by nie zawierała nic teatralnego, świeckiego zarówno w motywach muzycznych, jak również w formie utworu.¹⁰⁸

Papież zdecydowanie zabronił posługiwania się językiem ludowym w czasie uroczystych czynności liturgicznych.¹⁰⁹ Zwrócił też uwagę na utrzymanie w nowo powstających utworach jedności kompozycji wynikającej z całości formy danej części Mszy świętej. Zabronił komponowania danej części Mszy

¹⁰⁴ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 1, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10.

¹⁰⁵ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 2-3, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10.

¹⁰⁶ Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 3, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁷ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 4, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁸ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 5, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 11-12.

¹⁰⁹ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 7, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 12.

lub oficjum w odrębnych kawałkach. W hymnach nakazał utrzymanie formy hymnu, uznając za niedopuszczalne, by jego część na przykład przybrała formę *cavatiny*, inna zaś *adagio* itd.¹¹⁰ W antyfonach *Nieszporów*, melodia, która ma zastąpić właściwą melodię gregoriańską, w żadnym wypadku nie może mieć formy koncertowej, ani rozmiarów *motetu*, czy *kantaty*.¹¹¹

W Konstytucji apostolskiej *Divini cultus sanctitatem* z 1928 r. Pius XI podkreślił, że z ustanowienia Jezusa Chrystusa, Kościół ma prawo i obowiązek ustalać sposoby oddawania czci Bogu, w tym również śpiewów.¹¹² Papież zauważył, że w starożytności śpiew w niemałej mierze przyczynił się do przyjęcia przez barbarzyńców kultury chrześcijańskiej i ogólnoludzkiej.¹¹³ Poleciał wykonywać śpiew gregoriański według materiałów zawartych w Wydaniu Watykańskim.¹¹⁴ Kościelnej polifonii przyznał drugie miejsce po śpiewie gregoriańskim. Zalecił odnowić chóry polifoniczne, preferować przed wszelkimi instrumentami ludzki głos, w tym: głos duchowieństwa, śpiewaków i ludu. W końcu ponowił zarządzenie Piusa X, by przywrócić czynny udział ludu w nabożeństwach liturgicznych, poprzez wykonywanie przezeń odpowiednich śpiewów chorału gregoriańskiego.¹¹⁵

W encyklice o liturgii *Mediator Dei* z 1947 r. Pius XII w kilku miejscach, szczególnie zaś w czwartej części, zawarł kilka wskazówek dotyczących muzyki. Śpiew gregoriański papież uważa za własność Kościoła. Powtarza po swoich poprzednikach, że dla czynniejszego udziału ludu w liturgii, *należy przywrócić wykonywanie śpiewu gregoriańskiego przez wiernych w tych częściach, które przypadają w udziale wiernym*.¹¹⁶ Przyznaje także, iż melodie i śpiewy muzyki współczesnej mogą niemało przyczynić się do świetności obrzędów, do wzniesienia myśli w górę i do rozniecenia prawdziwej pobożności w duszach. Powinny jednak spełnić szereg warunków: nie zawierać niczego światowego, nie wywodzić się z czczej pogoni za oryginalnością i niezwykłością, nie powinny zawierać niczego niewłaściwego ze względu na świętość miejsca i czynności liturgicznej.¹¹⁷ Pius XII wzywa również biskupów do troskliwej opieki nad ludowym śpiewem religijnym. Z zachowaniem wszelkich rubryk Kościoła, usilnie go zaleca wykonywać, gdyż jak mówi: *łatwo roznieca i zapala wiarę i pobożność chrześcijańskich rzesz ludu*.¹¹⁸ W innym miejscu papież pisze, iż we Mszy św. cichej, wierni mogą śpiewać pieśni

¹¹⁰ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 10-11, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 13.

¹¹¹ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 11d, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 13.

¹¹² Por. Pius XI, *Divini cultus sanctitatem*, cyt. za: Grzegorz M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, Poznań 1957, s. 227.

¹¹³ Por. Pius XI, *Divini cultus sanctitatem*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 228.

¹¹⁴ Por. Pius XI, *Divini cultus sanctitatem*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 231.

¹¹⁵ Por. Pius XI, *Divini cultus sanctitatem*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 232-233.

¹¹⁶ Pius XII, *Mediator Dei*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 236.

¹¹⁷ Por. tamże.

¹¹⁸ Pius XII, *Mediator Dei*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, tamże, s. 236.

dostosowane do różnych części mszy.¹¹⁹ Upomniął także biskupów i wiernych, by tam gdzie zaniechano zwyczaju śpiewania *Nieszporów*, wedle możliwości go przywrócono.¹²⁰

25 grudnia 1955 r. papież Pius XII podpisał pierwszą w historii encyklikę, w całości poświęconą muzyce. Nosi ona tytuł: *Musicae sacrae disciplina*. W pierwszej części, w której przedstawia historyczny rozwój muzyki sakralnej, na etapie nastania wolności Kościoła, pisze m.in. o tym, że obok będących w codziennym użyciu psalmów i hymnów powstawały wówczas nowe formy śpiewu sakralnego, nowe rodzaje pieśni, wspomina o wzbogacaniu rzymskiego sposobu śpiewania nowymi formami i regułami oraz wprowadzaniu pieśni religijnej w języku ludowym.¹²¹

W dokumencie muzyka nazwana jest współpracownicą świętej liturgii.¹²² Papież pisze, iż tym większa jest godność i siła muzyki sakralnej, im bliżej łączy się z Eucharystyczną Ofiarą Ołtarza. Jego zdaniem muzyce liturgicznej należy się największe poszanowanie i największa chwała. Innym wzniosłym zadaniem muzyki sakralnej jest przyozdabianie obrzędów liturgicznych.¹²³

Muzyka liturgiczna powinna posiadać te cechy, co liturgia. Za Piusem X, Pius XII wylicza tutaj: świętość, piękność formy i powszechność. Świętością w wybitnym stopniu odznacza się chorał gregoriański, który w świętych obrzędach powinien być szeroko stosowany, rozwijany z wszelką starannością i pobożnie wykonywany. Ze względu na postulat powszechności, powinien on ściśle łączyć się z łacińskimi słowami świętej liturgii.¹²⁴ Papież zabrania śpiewać w języku narodowym samego tekstu liturgicznego.¹²⁵

Śpiew ludowy papież nazywa sztuką, innym rodzajem muzyki sakralnej, w końcu - muzyką religijną. Podkreśla, iż śpiew ten wywiera ogromny wpływ na dusze ludzkie zarówno wtedy, gdy się go stosuje podczas obrzędów liturgicznych jak i wtedy, gdy się nim posługujemy poza obrębem świątyni. Widzi dla niego ważną funkcję apostolską, gdyż melodie pieśni ludowych bez żadnego wysiłku utrwalają się w pamięci, a wraz z muzyką do umysłów przenikają słowa i myśli.¹²⁶ Śpiewy ludowe mogą zdaniem papieża spełniać istotne zadania: pouczenia ludu chrześcijańskiego, wpajania ducha pobożności i napełniania świętą radością. Czynić to mogą nie tylko w świątyni, ale także

¹¹⁹ Por. Pius XII, *Mediator Dei*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, tamże, s. 237.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 21-22.

¹²² Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 26.

¹²³ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 27.

¹²⁴ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 28-29.

¹²⁵ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 30.

¹²⁶ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 27-28.

podczas pielgrzymek oraz podczas narodowych i międzynarodowych zjazdów religijnych.¹²⁷ Są pożyteczne przy nauczaniu młodzieży prawd wiary katolickiej, na spotkaniach wspólnot młodzieżowych oraz bractw religijnych. Z tych powodów papież wręcz usilnie zaleca biskupom popieranie i szerzenie w diecezjach pieśni religijnej, czemu ma służyć m.in. zebranie ich w całość, by wierni mogli łatwiej się ich uczyć, należycie wykonywać i dobrze zapamiętać.¹²⁸

Dopuszcza także śpiewanie pieśni w języku ludowym (narodowym) podczas uroczystej Mszy św. Obwarowuje to następującymi warunkami: 1. najpierw należy odśpiewać święte teksty liturgiczne w języku łacińskim, 2. zwyczaj dodawania pieśni ludowych musi być stuletni, lub od niepamiętnych czasów, 3. trzeci warunek jest zaczerpnięty z 5 kanonu Kodeksu Prawa Kanonicznego: *jeżeli zważywszy okoliczności miejsca i osób uznają (ordynariusze), że zwyczaju tego nie da się usunąć.*¹²⁹ W innym miejscu papież dodaje, że teksty tych śpiewów muszą być całkowicie zgodne z nauką katolicką, mają ją dokładnie wyrażać i tłumaczyć, powinny posługiwać się językiem łatwym. Zaleca by były proste, bez udziwnień i zbędnej frazeologii, powinna je także cechować powaga i religijne namaszczenie. Wykonywane podczas liturgii mszalnej, powinny swą treścią odpowiadać odnośnej części Mszy świętej.¹³⁰

Jeżeli chodzi o tworzenie nowych melodii na uroczystości świeżo ustanowione, Pius XII nakazuje zadanie to powierzać osobom w tej sztuce doskonałym, z obowiązkiem przestrzegania zasad rdzennego śpiewu gregoriańskiego.¹³¹

W encyklice pisze także o oznaczającej się doskonałym artyzmem i bogatą różnorodnością rodzajów muzycznych świętej polifonii. Uznaje ją za godną towarzyszenia świętym obrzędom Kościoła.¹³² Zastrzega jedynie, by nie wprowadzać do świątyń utworów polifonicznych, które przez nienaturalny i udziwniony rodzaj melodii zniekształcają słowa świętej liturgii, albo obniżają biegłość śpiewaków, oszpecając przy tym kult święty.¹³³

Przełomowym wydarzeniem w życiu Kościoła był Sobór Watykański II. Zajął on stanowisko również wobec śpiewów religijnych. Wiele rzeczy powtórzył w tej materii za Piusem XII, podkreślił służebną funkcję muzyki w liturgii, inne pozostawił osobnym regulacjom. W Konstytucji o liturgii świętej

¹²⁷ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 33-34.

¹²⁸ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 34.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 33.

¹³¹ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 29.

¹³² Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 31.

¹³³ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 32.

Sacrosanctum Concilium, podpisanej przez Pawła VI 4 grudnia 1963 r., Sobór poświęcił muzyce sakralnej osobny (VI) rozdział. Stwierdził, że *śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii. (...) muzyka kościelna będzie tym świętsza, im ściślej zwiąże się z czynnością liturgiczną*.¹³⁴ Śpiew zdaniem Ojców Soboru nadaje czynności liturgicznej godniejszą postać.¹³⁵ W czynnościach liturgicznych pierwsze miejsce powinien zajmować śpiew gregoriański, który jest własnym śpiewem liturgii rzymskiej. Jednak inne rodzaje śpiewów Sobór nazywa równorzędnymi. Chorał jest pierwszy pośród równorzędnych. Nie wykluczył ze służby Bożej innych rodzajów muzyki, w tym polifonii, byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej.¹³⁶ Ponadto stwierdził: *Należy troskliwie pielęgnować religijny śpiew ludowy, tak, aby głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czynnościach liturgicznych, stosownie do zasad i przepisów rubryk*.¹³⁷ Te zasady uszczegółowiła potem instrukcja *Musicam sacram*. Ważnym również postanowieniem jest dopuszczenie liturgii w językach ojczystych, narodowych. Sobór decyzję pozostawił kompetentnej władzy terytorialnej.¹³⁸

Instrukcja o muzyce w świętej liturgii ***Musicam sacram*** Świętej Kongregacji Obrzędów, ogłoszona 5 marca 1967, jest bardzo ważnym dokumentem praktycznie interpretującym myśl Ojców Soboru. Instrukcja definiuje pojęcie „muzyki sakralnej”: jest to ta muzyka, która powstała dla oddawania chwały Panu Bogu oraz odznacza się świętością, oraz doskonałością formy.¹³⁹ Za taką instrukcja uważa: 1. śpiew gregoriański, 2. polifonię sakralną dawną i współczesną, 3. muzykę organową, 4. muzykę na instrumenty dopuszczone do użytku w kościele i 5. sakralny śpiew ludowy (liturgiczny i religijny).¹⁴⁰ Następnie podaje: *Kościół nie odrzuca od czynności liturgicznych żadnego rodzaju muzyki sakralnej, byleby tylko odpowiadała duchowi samej czynności liturgicznej oraz charakterowi poszczególnych jej części¹⁴¹, i by nie przeszkadzała ludowi w czynnym udziale*.¹⁴² Przy wyborze rodzaju muzyki

¹³⁴ Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 112, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 1967, s. 65.

¹³⁵ Por. Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 113, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 65.

¹³⁶ Por. Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 116, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 66.

¹³⁷ Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 118, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 66.

¹³⁸ Por. Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 36, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 50.

¹³⁹ Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiadm sacram*, nr 4a, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 42; Por. *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 2, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10.

¹⁴⁰ Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiadm sacram*, nr 4b, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 42.

¹⁴¹ Por. Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 116, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 66.

¹⁴² Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiadm sacram*, nr 9, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 43-44; Por. Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 28, w: *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, dz. cyt., s. 48.

sakralnej instrukcja poleca uwzględnić możliwości tych, którzy mają śpiewać. Zatwierdza też zwyczaj zastępowania śpiewów z Graduału – na wejście, ofiarowanie i komunię – innymi pieśniami, (w dalszym tekście pozwala też śpiewać pieśń na końcu Mszy św.). Wymaga jednak by: 1. kompetentna władza terytorialna uznała ten zwyczaj, 2. pieśni treścią odpowiadały a) częściom Mszy, b) świętu i c) okresowi liturgicznemu oraz 3. by władza terytorialna zatwierdziła teksty tych śpiewów.¹⁴³ Nowo powstałe utwory muzyki sakralnej powinny: 1. posiadać cechy prawdziwej muzyki kościelnej, 2. nadawać się dla dużych i małych zespołów śpiewaczych, 3. przyczyniać się do czynnego uczestnictwa całego zgromadzenia wiernych.¹⁴⁴ Instrukcja zabrania eksperymentowania w liturgii przez wprowadzanie nowych, lecz niedojrzałych i niedoskonałych melodii dla tekstów w języku narodowym.¹⁴⁵

W 1969 r. zostało opublikowane wzorcowe wydanie *Missale Romanum*, zawierające obszerne wprowadzenie. Będzie ono omówione później na podstawie najnowszego III wydania z 2002 r.

5 września 1970 Kongregacja Kultu Bożego po opublikowaniu nowego *Mszału* wydała instrukcję *Liturgice instaurationes*. W trzecim paragrafie zaleca w niej, by konferencje biskupów w doborze śpiewów używanych podczas Mszy św. mieli na uwadze potrzebę wiernych, którzy tych śpiewów używają. Czytamy w niej także: *Śpiew ludowy wszelkimi siłami ma być popierany, także przy użyciu nowych form, dostosowanych do charakteru narodowego i do dzisiejszej umysłowości człowieka.*¹⁴⁶ Poleca Konferencjom Biskupów ustanowić wykaz śpiewów mogących być używanymi podczas Mszy odprawianych dla specjalnych zgromadzeń, na przykład dla dzieci i młodzieży. Kryterium doboru mają być odpowiednie: tekst, melodia, rytm i użyte instrumenty.¹⁴⁷

Pierwszym po Soborze Watykańskim II, a zarazem najobszerniejszym dokumentem biskupów polskich poświęconym muzyce liturgicznej jest *Instrukcja Episkopatu Polski*. Została ogłoszona 8 lutego 1979 r. Znajdujemy w niej definicję muzyki liturgicznej: *Muzyką liturgiczną nazywamy tę muzykę, która może być używana przy sprawowaniu kultu Bożego,*¹⁴⁸ czyli 1. śpiew jednogłosowy: a) chorał gregoriański b) śpiew ludowy, 2. śpiew wielogłosowy (polifonia dawna i nowsza) 3. muzyka instrumentalna. Oczywiście muzyka liturgiczna powinna oznaczać się charakterem sakralnym i doskonałością formy.¹⁴⁹ Muzyka, a zwłaszcza śpiew nie są już tylko ozdobą liturgii, lecz jej

¹⁴³ Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiace sacram*, nr 9, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 49-50.

¹⁴⁴ Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiace sacram*, nr 53, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 55; Por. tamże nr 46.

¹⁴⁵ Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiace sacram*, nr 60, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 56.

¹⁴⁶ Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgicae instaurationes*, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 80.

¹⁴⁷ Por. tamże.

¹⁴⁸ Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 3, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 83.

¹⁴⁹ Por. tamże.

integralną częścią. W doborze repertuaru Episkopat zaleca uwzględnienie możliwości wykonawców, w myśl zasady: *lepiej dobrze wykonać prosty utwór, niż źle trudniejszy*.¹⁵⁰ Ponadto repertuar utworów i to zarówno wokalnych jak i instrumentalnych winien: 1. zgadzać się z myślą przewodnią dnia liturgicznego lub przynajmniej z okresem liturgicznym, 2. odpowiadać treściowo danej czynności liturgicznej oraz 3. bardziej uwzględniać dobro duchowe wszystkich wiernych, niż poszczególnych jednostek.¹⁵¹ Śpiewy przeznaczone do użytku liturgicznego powinny mieć aprobatę Konferencji Episkopatu Polski, albo władzy diecezjalnej. Episkopat zabrania wykonywania w liturgii utworów o charakterze świeckim.¹⁵² Zabrania również wykonywania piosenek religijnych,¹⁵³ oraz zastępowania stałych części Mszy św., psalmu responsoryjnego i śpiewu przed Ewangelią pieśniami, nawet tymi, które posiadają imprimatur.¹⁵⁴ W ślad za wcześniejszymi dokumentami dozwala zastępowanie przepisanych w *Graduale Romanum* śpiewów na *wejście*, *przygotowanie darów* i *Komunię św.* pieśniami zatwierdzonymi przez kompetentną władzę. Zaleca natomiast w całej Polsce wprowadzać śpiewy zatwierdzone przez Konferencję Episkopatu Polski. W czynnościach liturgicznych pośród innych równorzędnych rodzajów śpiewu, pierwsze miejsce, w ślad za Konstytucją o liturgii (KL 116), przyznaje chorałowi gregoriańskiemu. Zaleca również wykonywanie polifonii dawnej i nowszej, z zastrzeżeniem, by nie wyłączać wiernych całkowicie ze śpiewu. Chce, by pielęgnowano zwyczaj śpiewania *Nieszporów* parafialnych w niedziele i święta, które należy dostosować do nowego porządku przepisanego w *Liturgii godzin*. Dozwala części śpiewane wykonywać według melodii miejscowych.¹⁵⁵

Innym dokumentem, w którym znajdziemy wskazania dotyczące śpiewów religijnych jest ***Ogólne wprowadzenie do liturgii godzin***, wydane w polskiej edycji w 1982 r. W numerze 103 możemy przeczytać o muzycznym i poetyckim charakterze psalmów. Psalmi są tu określane jako utwory przeznaczone do śpiewania, a nie do czytania.¹⁵⁶ W innym miejscu jest napisano jeszcze dobitniej: *Psalmy wyraźnie wiążą się z muzyką, o czym, świadczy tradycja zarówno żydowska, jak i chrześcijańska. Śpiew psalmów niemało przyczynia się do pełnego ich zrozumienia, a więc należy przynajmniej zawsze pamiętać o tym ich poetycko-muzycznym charakterze. W miarę możliwości powinny być one raczej śpiewane, chociażby w ważniejsze dni i Godziny, zgodnie z ich*

¹⁵⁰ Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 7, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 83.

¹⁵¹ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 8-9, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 83-84.

¹⁵² Por. Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 10, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 84.

¹⁵³ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 15, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 85.

¹⁵⁴ Por. tamże.

¹⁵⁵ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 22, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵⁶ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 103, t. I, Poznań 1982, , s. 57-58.

*pierwotnym przeznaczeniem.*¹⁵⁷ Również hymny w myśl *Wprowadzenia* przez samą swoją naturę domagają się śpiewu.¹⁵⁸ Responsorium po czytaniu w *Jutrzni* i *Nieszporach*, także powinno być śpiewane i to wspólnie.¹⁵⁹

Ogólne wprowadzenie dozwala nowe hymny śpiewać według tradycyjnych melodii,¹⁶⁰ pozwala hymny łacińskie przystosować do właściwego języka narodowego oraz wprowadzać nowe hymny, tak jednak, by te nowe pieśni odpowiadały danej *Godzinie*, okresowi lub świętu, oraz były wartościowe pod względem artystycznym i godne liturgii.¹⁶¹

W drugim wydaniu lekcjonarza z 1981 r. znajdziemy *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do lekcjonarza mszalnego*, a w nim szczegółowe wskazania dotyczące psalmu responsoryjnego i śpiewu przed Ewangelią. Czytamy tam: *psalm responsoryjny winien być z zasady śpiewany.*¹⁶² Podane są także dwa sposoby wykonywania psalmu: w sposób responsoryjny (zalecany) i ciągły (bez *responsum* ze strony ludzi). Zwraca się uwagę, że wykonanie psalmu poprzez śpiew, bardzo pomaga w uchwyceniu duchowego znaczenia psalmu oraz ułatwia rozmyślanie nad jego treścią.¹⁶³ Dalej czytamy, że również: *Aklamacja Alleluja i werset przed Ewangelią winny być śpiewane.*¹⁶⁴

W związku z nowym wydaniem Mszału Rzymskiego dla diecezji polskich w 1986 r., na 219 Plenarnej Konferencji Episkopatu Polski, która odbyła się 11 marca 1987, uchwalono *Instrukcję w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego*. Znajdujemy tam kilka uwag odnośnie śpiewu. Uroczyste *Amen* po doksologii, kończące Modlitwę Eucharystyczną wtedy, gdy jest śpiewane, może być kilkakrotnie powtórzone.¹⁶⁵ Instrukcja przypomina, że śpiewy na *wejście*, *przygotowanie darów* i *Komunię św.* można zastępować odpowiednimi pieśniami. Natomiast Kościół życzy sobie, by części stałe wykonywał lud, posługując się tekstami liturgicznymi, zawartymi w mszale. Zakazuje więc zastępowania ich przez pieśni mszalne. Podobnie zresztą nie pozwala zastępować pieśnią psalmu responsoryjnego.¹⁶⁶ Instrukcja zwraca też uwagę, że śpiewana czasem przed kazaniem pieśń do Ducha Świętego, nie może nigdy być

¹⁵⁷ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 278, dz. cyt., s. 96.

¹⁵⁸ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 280, dz. cyt., s. 96.

¹⁵⁹ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 281, dz. cyt., s. 97.

¹⁶⁰ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 177, dz. cyt., s. 55.

¹⁶¹ Por. Kongregacja Kultu Bożego, *Liturgia godzin*, nr 178, dz. cyt., s. 55.

¹⁶² *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do lekcjonarza mszalnego*, nr 20, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 97.

¹⁶³ Por. *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do lekcjonarza mszalnego*, nr 21, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 97.

¹⁶⁴ *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do lekcjonarza mszalnego*, nr 23, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 97.

¹⁶⁵ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego*, nr 12, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 100.

¹⁶⁶ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego*, nr 20-21, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 100.

traktowana jako wstęp do liturgii słowa i właściwe jej miejsce jest przed homilią.¹⁶⁷

Ostatnim dokumentem jaki zostanie tu omówiony jest **Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego**. Spotykamy się w nim z podziałem na śpiewy będące 1. obrzędem liturgicznym: *Chwała na wysokości*, psalm responsoryjny, *Alleluja* i werset przed Ewangelią, *Święty*, aklamacja anamnezy, śpiew po Komunii, oraz 2. śpiewy towarzyszące obrzędowi liturgicznemu: pieśń na wejście, na przygotowanie darów, na łamanie chleba (*Baranku Boży*) i na Komunię.¹⁶⁸ Przypomniana została nauka Soboru o pierwszeństwie w liturgii chorału gregoriańskiego. Zalecono, by wierni potrafili zaśpiewać w języku łacińskim przynajmniej niektóre części stałe Mszy św. i modlitwę Pańską.¹⁶⁹ *Wprowadzenie* wymienia cztery procesje we Mszy św.: procesja asysty do ołtarza, diakona zanoszącego ewangeliarz do ambony przed odczytaniem Ewangelii, procesję wiernych z darami, oraz procesję przystępujących do Komunii św. Tym czterem procesjom mają towarzyszyć odpowiednie śpiewy.¹⁷⁰ Zachęca, by śpiewać przeznaczone do wspólnego odmawiania teksty, które w *Mszale* posiadają melodie.¹⁷¹ Przypomina, że nie wolno wprowadzać pieśni zamiast śpiewów podanych w obrzędach Mszy św.¹⁷²

Wprowadzenie bardzo szczegółowo podaje również wymagania dotyczące poszczególnych śpiewów. *Śpiew na wejście* ma umacniać jedność zgromadzonych oraz nawiązywać do tematyki okresu liturgicznego lub święta.¹⁷³ Można wykonać antyfonę z psalmem podaną w *Graduale Rzymskim* lub *Graduale* zwykłym, albo odpowiednią, zatwierdzoną przez Episkopat pieśń. Zostały też podane cztery sposoby wykonania tego śpiewu przez: 1. scholę i lud, 2. kantora i lud, 3. sam lud, 4. samą scholę.¹⁷⁴ Aklamację *Kyrie eleison* powinni wykonywać wszyscy, tzn. lud wraz ze scholą lub kantorem.¹⁷⁵ Hymn *Chwała na wysokości* może rozpocząć kapłan lub kantor, albo schola. Można śpiewać go na trzy sposoby: 1. wszyscy razem, albo 2. lud na przemian ze scholą, albo 3. sama schola. Poza niedzielami, uroczystościami i świętami, można ten hymn śpiewać podczas szczególnie uroczystych celebracji.¹⁷⁶ *Psalm responsoryjny* powinien być śpiewany. Z zasady powinien pochodzić z lekcjonarza, ale dopuszcza się wykonanie responsorium gradualnego z *Graduału Rzymskiego*, lub psalmu responsoryjnego albo allelujacyjnego z *Graduału* zwykłego.¹⁷⁷ *Aklamacja przed Ewangelią* jest śpiewem, przez który zgromadzenie wyznaje wiarę,

¹⁶⁷ Por. Episkopat Polski, *Instrukcja w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego*, nr 22, cyt. za A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 100.

¹⁶⁸ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, Poznań 2004, nr 37, s. 22-23.

¹⁶⁹ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 41, s. 24.

¹⁷⁰ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 44, s. 25.

¹⁷¹ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 218, s. 67.

¹⁷² Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 366, s. 102; nr 57, s. 30.

¹⁷³ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 47, s. 26.

¹⁷⁴ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 48, s. 26.

¹⁷⁵ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 52, s. 27.

¹⁷⁶ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 53, s. 28.

¹⁷⁷ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 61, s. 30-31.

przyjmuje i pozdrawia Pana mającego doń przemawiać. Śpiew ten powinni wykonać wszyscy pod przewodnictwem scholi lub kantora. Werset śpiewa schola lub kantor, po czym powtarza się aklamację.¹⁷⁸ Jeśli nie śpiewa się aklamacji lub wersetu przed ewangelią, można je opuścić.¹⁷⁹ *Sekwencje* powinno śpiewać się przed Alleluja. *Wyznanie wiary* może być śpiewane lub recytowane. Rozpoczyna je kapłan lub kantor, albo schola. Śpiewają zaś wszyscy razem, lub lud na przemian ze scholą. *Symbol* poza niedzielami i uroczystościami, podobnie jak *Chwała na wysokości*, można wykonać podczas szczególnie uroczystych celebracji.¹⁸⁰ Z zasady procesji z darami powinien towarzyszyć odpowiedni śpiew, aż do złożenia darów na ołtarzu. Jednak także wtedy, gdy nie ma procesji, obrzędowi *przygotowania darów* może towarzyszyć śpiew.¹⁸¹ Aklamację *Święty* powinien śpiewać cały lud wraz z kapłanem.¹⁸² Błaganie *Baranku Boży*, jak podaje *Wprowadzenie: śpiewa zwykle lub głośno recytuje schola albo kantor, lud zaś odpowiada*.¹⁸³ Wezwanie może być kilkakrotnie powtórzone, aż do skończenia obrzędu łamania Chleba. *Śpiew na Komunię* ma wyrażać duchową jedność komunikujących, ukazywać radość serca i objawiać wspólnotowy charakter procesji zdążającej na przyjęcie Eucharystii.¹⁸⁴ Śpiewem na Komunię może być antyfona z *Graduału Rzymskiego* sama lub z psalmem, antyfona z psalmem z *Graduału* zwykłego, lub inny odpowiedni śpiew zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu. Śpiew wykonuje sama schola albo schola, lub kantor z ludem.¹⁸⁵ Po rozdaniu Komunii całe zgromadzenie może wykonać psalm lub inną pieśń pochwalną, albo hymn.¹⁸⁶

3. Aspekt formalny pieśni religijnej

Pośród różnych śpiewów religijnych występujących w liturgii, szczególnym gatunkiem jest pieśń i tylko ten gatunek zostanie tutaj omówiony.

Istnieje wiele definicji pieśni. Często bywają charakteryzowane dodatkowym określeniem: religijna, kościelna, liturgiczna. Tak jednak bywa, iż w potocznym rozumieniu, nazwy te stosowane są zamiennie, z pomieszaniem zakresu znaczeniowego. Różny jest związek pieśni z liturgią, różnie też w liturgia była w historii rozumiana, a co za tym idzie różnie rozumiano liturgiczność pieśni i w ogóle śpiewu. W tym punkcie zostaną omówione poszczególne tematy, które powinny przybliżyć rozumienie związków pieśni religijnej z liturgią: definicja pieśni, religijność pieśni, pieśń kościelna, śpiewy pozakościelne, pieśń ludowa, piosenka, liturgia, śpiew liturgiczny.

¹⁷⁸ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 62, s. 31.

¹⁷⁹ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 63 c, s. 31.

¹⁸⁰ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 68, s. 33.

¹⁸¹ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 74, s. 35.

¹⁸² Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 79 b, s. 36.

¹⁸³ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 83, s. 38.

¹⁸⁴ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 86, s. 39.

¹⁸⁵ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 87, s. 39.

¹⁸⁶ Por. *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, dz. cyt., nr 88, s. 40.

Idąc za Bolesławem Bartkowskim za pieśń można uznać *utwór wokalny jedno lub wielogłosowy o budowie zwrotkowej. Każda kolejna strofa wykonywana jest na tę samą melodię. W pieśni przekomponowanej wszystkie zwrotki otrzymują odrębne opracowanie muzyczne.*¹⁸⁷ Ulrich Michels zwraca również uwagę na muzyczne odzwierciedlenie tekstu: *pieśń oznacza w rozumieniu tekstowym wiersz ze strofami o podobnej budowie (liczba wierszy i sylab), a w rozumieniu muzycznym opracowanie tego rodzaju stroficzego tekstu. Każda strofa może przy tym być śpiewana na tę samą melodię (pieśń zwrotkowa) lub kształtowana w sposób melodycznie odmienny (pieśń przekomponowana). W pieśni zwrotkowej melodia odzwierciedla rytm wiersza i stroficzną budowę tekstu, dalej, w warstwie wyrazowej - ogólny nastrój wszystkich strof, bez uwzględniania możliwych chwilowych zmian nastroju w poszczególnych zwrotkach (ideał pieśni w ujęciu GOETHEGO/ZELTERA). W pieśni przekomponowanej związek tekstu z muzyką może być ściślejszy dzięki temu, że muzyka podąża za każdym szczegółem tekstu, a nawet zyskuje nad nim przewagę, rozwijając się wbrew konstrukcji wiersza.*¹⁸⁸

Gdy **pieśń** nazywamy **religijną** odwołujemy się przede wszystkim do jej treści słownej związanej z tematyką religijną. Za tematykę religijną rozumiemy nie tylko sferę zagadnień teologicznych, ale także świat pobożności ludowej. Drugim komponentem religijności pieśni wydaje się być przeznaczenie śpiewów, trzecim muzyka o tyle, o ile jest trwale z treścią i przeznaczeniem związana, a dzięki temu pojmowana jako religijna. Wiemy o tym, że muzyka do tekstów religijnych bywała brana z innych śpiewów. Jednak często dawne jej znaczenie odchodziło w niepamięć, natomiast nowa treść nadawała nowego znaczenia dźwiękom, przez co sama muzyka zyskiwała pojęcie religijnej, mimo, że kiedyś mogła towarzyszyć na przykład jakimś śpiewom miłosnym, tęsknym.¹⁸⁹ Natura muzyki pozwala jednak na takie zabiegi. Czwartym wyznacznikiem „religijności” jest przekonanie wykonawców pieśni. Wykonujący pieśni, według badań, trafnie odróżniają repertuar śpiewów religijnych od świeckich.¹⁹⁰ Muzykolodzy i folklorysty w rozumieniu „religijności” pieśni kierowali się zazwyczaj tylko treścią tekstu i ewentualnie zastosowaniem (funkcją).¹⁹¹ Wydaje się jednak, że nie powinno pomijać się pozostałych, wymienionych dwóch aspektów.

Termin **pieśń kościelna** bywa mylnie używany na oznaczenie pieśni liturgicznej. Zapewne dlatego, że pieśni te znajdują się w śpiewnikach opatrywanych dodatkiem „kościelny” i mających czasem aprobatę takiej lub innej władzy kościelnej. Tymczasem w tego typu śpiewnikach bywają zamieszczane religijne śpiewy nie nadające się do użytku w kościele. Poza tym

¹⁸⁷ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 12.

¹⁸⁸ Ulrich Michels, *Atlas muzyki*, t. I, s. 137.

¹⁸⁹ Por. Walter Wiora, *Das produktive Umsingen*, cyt. za: B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 47.

¹⁹⁰ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 14, 16.

¹⁹¹ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 17.

„kościelny” znaczy raczej tyle, co śpiew nabożny wykonywany podczas służby Bożej, niekoniecznie będącej nabożeństwem liturgicznym. Na dalszym miejscu pozostaje wartość dogmatyczna tekstu, przydatność liturgiczna, pochodzenie (często ludowe lub anonimowe).¹⁹² Samo określenie „pieśń kościelna” powstało po reformacji i w kościele protestanckim odnosiło się do liturgicznych śpiewów wiernych. W Kościele katolickim, na obszarach niemieckojęzycznych, od połowy XVII w. terminem *kirchenlied* oznaczano te pieśni religijne, które były wspólnie śpiewane podczas służby Bożej w kościołach katolickich.¹⁹³ Tak więc termin ten uwypukla przeznaczenie śpiewu religijnego, a raczej miejsce i okoliczność wykonywania. Niektórzy podają szerszy wachlarz znaczeniowy pieśni kościelnej: *nabożne śpiewy o formie stroficznej i w języku narodowym, które dzięki ich kościelnemu charakterowi mogą być wykonywane przez wszystkich wiernych w czasie służby bożej sprawowanej wewnątrz lub na zewnątrz kościoła, a przez zwierzchność kościelną zostały w tym celu milcząco dopuszczone lub wyraźnie zaaprobowane.*¹⁹⁴ Występuje tu znamiona cecha „milczącej aprobaty” ze strony Kościoła. Poza nią inne cechy: wyraźna aprobatą Kościoła, język narodowy, forma stroficzna, wspólne wykonanie podczas służby Bożej. Za Karolem Mrowcem możemy tu dodać cechę zamieszczania ich w śpiewnikach kościelnych, za Bolesławem Bartkowskim – opinię wykonawców uznających pieśń za kościelną.¹⁹⁵

Bartkowski wspomina również o *pieśniach pozakościelnych*: *do istoty pojęcia „pieśń pozakościelna” należy jej funkcjonowanie poza kościołem, poza wszelkimi formami liturgii i paraliturgii, w życiu społecznym i indywidualnym, w kontekście zwyczajów i obrzędów religijnych i świeckich.*¹⁹⁶ Są to na przykład śpiewy na pielgrzymce, przy kapliczkach przydrożnych, przy zmarłym w domu, w czasie różnych form kolędowania, śpiewy podczas prac ręcznych wykonywanych przez grupy kobiet itp. Śpiewy te niekoniecznie mają charakter religijny oraz znajdują zastosowanie w różnych sytuacjach życia społecznego i indywidualnego.¹⁹⁷

Wskutek występowania w dokumentach Kościoła terminu *śpiew ludowy* powstało duże terminologiczne zamieszanie. Czytamy o nim w *Musicae sacrae disciplina*, *Liturgicae instaurationes*, *Instrukcja Episkopatu Polski*, o „religijnym śpiewie ludowym” w *Sacrosanctum Concilium*, o „sakralnym śpiewie ludowym” w *Musicam sacram*. Pod tymi pojęciami Kościół zazwyczaj rozumie religijne pieśni w języku narodowym, posiadające często cechy kultury danego regionu, wykonywane przez wiernych podczas liturgii lub poza nią,

¹⁹² Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 11.

¹⁹³ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 18.

¹⁹⁴ Wilhelm Bäumer, cyt. za B. Bartkowskim, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 18; zobacz cechy pieśni kościelnej podane przez Bartkowskiego w: B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 20.

¹⁹⁵ Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*, dz. cyt., s. 11; por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 20.

¹⁹⁶ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 25.

¹⁹⁷ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 24-25.

niezależnie od przynależności wykonawców do określonej warstwy społecznej. Jednak pojawienie się tu trudno definiowalnego terminu „ludowy”, nie jest zbyt szczęśliwe. Ludowość bywa bowiem kojarzona z folklorem, co nie jest do końca uzasadnione w przypadku religijnej pieśni ludowej. Na gruncie etnografii muzycznej ludowość interpretowana jest dwojako: genetycznie i funkcjonalnie. Pierwsza interpretacja zwraca uwagę na fakt, iż takie pieśni powstały wśród ludu, druga mówi: *ta pieśń jest ludowa, która służy warstwie społecznej określanej mianem ludu i w niej się rozpowszechnia*.¹⁹⁸ Wszystkie dyskusje ujmują problem ludowości muzyki zasadniczo w kategoriach socjologicznych, uznając za ludową tę muzykę, która ma określony związek z ludem. Przy czym pod pojęciem ludu rozumiemy najczęściej prostych, niewykształconych mieszkańców wsi oraz robotników, różne grupy zawodowe, środowiska wielkomiejskie itd.¹⁹⁹ Bywa, iż w pracach niektórych muzykologów środowiska niemieckiego termin „ludowy” w odniesieniu do pieśni, bywa zastępowany przez „grupowy”, „zbiorowy”, „wspólnotowy”. Akcentowany jest przez to twórczy charakter ludu.²⁰⁰ Trudno zatem uznać pieśń ludową za pojęcie, raczej trzeba by pójść za Walterem Wiorą i uznać, że jest to „pole pojęciowe” nabierające znaczenia, w zależności od konkretnego materiału.²⁰¹ Na koniec rozpatrywania pojęcia „religijnej pieśni ludowej” trzeba, wbrew niektórym opiniom, dostrzec nierzadko dużą wartość artystyczną tych pieśni. Bardzo często te tzw. „pieśni ludowe” są nazywane „pieśniami kościelnymi”. Warto na nie patrzeć jako na zabytek kultury religijnej, świadectwo wkładu Kościoła do ogólnego dorobku kultury narodowej, a także jako przejaw folkloru, świadectwo nieskażonej poezji i muzyki kościelno-ludowej.²⁰²

Aby dobrze podjąć tematykę pieśni liturgicznej warto osobno zastanowić się nad samym pojęciem *liturgia*. Trafnie ujął ten problem ks. Bolesław Bartkowski: *Rozumienie liturgiczności muzyki czy - co nas szczególnie interesuje - pieśni było różne na przestrzeni wieków. (...) Należałoby także uwzględnić rozumienie pojęcia liturgii w różnych okresach historycznych. Inaczej przecież rozumiano liturgię w średniowieczu, inaczej zdefiniował ją Sobór Trydencki, a jeszcze inaczej ujmują jej istotę dokumenty Soboru Watykańskiego II*.²⁰³

W języku greckim wyraz „liturgia” składa się z przymiotnika „leitos” (publiczny, to co dotyczy życia społecznego) i rzeczownika „ergon” (praca, dzieło służba). Grecy określali nim to, co służyło wszystkim: budowę mostów, stadionów, ale także tym samym wyrazem określali czynności kultowe.²⁰⁴ W chrześcijaństwie służbę Bożą początkowo nazywano np. *ministerium divinum*,

¹⁹⁸ Tamże, s. 28.

¹⁹⁹ Por. tamże, s. 26.

²⁰⁰ Por. tamże, s. 33.

²⁰¹ Por. W. Wiora, cyt. za: B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 33.

²⁰² Por. K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, dz. cyt., s. 297, 299.

²⁰³ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 20.

²⁰⁴ Por. T. Sinka, *Zarys liturgiki*, dz. cyt., s. 12.

ministerium ecclesiasticum. W IV w. na Wschodzie liturgia oznaczała służbę Bożą duchowieństwa, w IX w. jego znaczenie obejmowało tylko anaforę, kanon mszalny (liturgia Jana Chryzostoma, Bazylego). Na Zachodzie termin ten przyjął się dopiero pod wpływem humanizmu, a Kuria Rzymska w oficjalnych dokumentach zaczęła się nim posługiwać od XVIII w. dla oznaczenia całego kultu Kościoła. Wszystkie definicje liturgii można sprowadzić do trzech grup. Definicje stanowiące pierwszą grupę podkreślają zewnętrzną, ceremonialną stronę liturgii, np.: *Liturgia jest zbiorem symboli, śpiewów i czynności, przy pomocy których Kościół wyraża i manifestuje swoją cześć względem Boga*. Druga ujmuje liturgię od strony prawnej: *Liturgia jest publicznym, prawnie ustalonym kultem Kościoła, który jest wykonywany przez specjalnie wybranych i prawnie upoważnionych przedstawicieli*. Trzecia grupa to definicje od strony teologicznej, np.: *Liturgia, to misterium Chrystusa i Kościoła*.²⁰⁵ W encyklice *Mediator Dei* Pius XII skrytykował zawężanie liturgii do znaczenia prawnego, czy ceremonialnego.²⁰⁶ Sobór Watykański podał następującą definicję: *Słusznie uważa się liturgię za wykonywanie kapłańskiego urzędu Chrystusa; w niej przez znaki widzialne wyraża się i w sposób właściwy poszczególnym znakom urzeczywistnia uświęcenie człowieka, a Mistyczne Ciało Jezusa Chrystusa, mianowicie Głowa i Jego członki, wykonują całkowity kult publiczny*.²⁰⁷ Tak więc Kościół stawia liturgii podwójny cel: celem jest chwała Boża i uświęcenie człowieka. Kardynał Józef Ratzinger zwraca uwagę na najgłębszy wymiar liturgii: *liturgia nie jest czymś, co mnisi „robią”. Jest ona czymś już zastanym. Jest wstąpieniem w odwiecznie dokonującą się liturgię niebios. Liturgia ziemską jest liturgią wyłącznie dlatego, że włącza się w to, co już się dzieje i co ją przewyższa*.²⁰⁸

Z liturgią nierozłącznie związany jest termin „kult”. Ks. Tarsycjusz Sinka tak go definiuje: *samorzutna odpowiedź człowieka na rzeczywistość nieskończenie świętego Boga*.²⁰⁹ Kult jest całkowity, gdy angażuje całego człowieka, jego rozum, wolę, uczucia, zmysły i gdy uwzględnia wszystkie elementy nabożeństwa: skupienie, ciszę, gesty, śpiew, modlitwę.²¹⁰ Kult jest publiczny, gdy: *jest sprawowany w imieniu Kościoła przez osoby prawnie do tego wyznaczone i z zastosowaniem aktów zatwierdzonych przez władzę kościelną*.²¹¹

Przedmiotem kultu jest Bóg w Trójcy Świętej Jedyny. Nawet wtedy, gdy modlitwa kierowana jest do świętego, jest aktem kultu oddawanym w pierwszym rzędzie Bogu, który jest źródłem świętości.

²⁰⁵ Por. tamże, s. 13.

²⁰⁶ Por. tamże.

²⁰⁷ Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*, nr 7, dz. cyt., s. 43.

²⁰⁸ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 203.

²⁰⁹ T. Sinka, *Zarys liturgiki*, dz. cyt., s. 19.

²¹⁰ Por. tamże.

²¹¹ *Kodeks Prawa Kanonicznego*, kanon 834 § 2, Poznań 1984, s. 359.

Bardzo ważnym rodzajem pieśni jest *pieśń liturgiczna*. Muzyka liturgiczna różni się od muzyki religijnej. Przedmiotem muzyki religijnej jest religia w ogólności, podczas gdy przedmiotem muzyki liturgicznej jest kult Boży. Nie każde więc dzieło religijne jest tym samym dziełem liturgicznym. Można powiedzieć, że głównym celem sztuki liturgicznej jest doznanie estetyczne, drugorzędnym zaś zwrócenie myśli człowieka do Boga, podczas gdy głównym celem muzyki liturgicznej jest kult Boży, a dopiero drugorzędnym przeżycie estetyczne.²¹² Józef Ratzinger pisze: *muzyka liturgiczna jest jednym z elementów wprowadzających wiernych w aurę uwielbienia Boga, w trzeźwe upojenie wiarą*.²¹³

Zrozumienie problematyki związanej z liturgicznością śpiewu pozwoli uniknąć wielu nieporozumień. Jak wskazuje Józef Zawitkowski *po motu proprio Piusa X*, „*Inter sollicitudines pastoralis officii*”, *śpiew kościelny podzielono na: liturgiczny, kościelny i religijny*.²¹⁴ To rozgraniczenie zmienia się po Soborze Watykańskim II. W samym XX w. różnie rozumiano śpiew liturgiczny, tym bardziej dotyczy to 2000 lat chrześcijaństwa.

Od początków Kościoła śpiew był związany z kultem Bożym.²¹⁵ W starożytności, w liturgii występowały nie tylko psalmy i kantyki biblijne, ale również śpiewy, będące twórczością ówczesną.

W odniesieniu do średniowiecza - uznawanie za liturgiczne tylko tych śpiewów, które znajdują się w księgach liturgicznych, jest powszechnie krytykowane. W średniowieczu liturgia była normowana nie tylko zapisami w księgach liturgicznych, lecz także zwyczajami i tradycją ustną. Jak pisze Bolesław Bartkowski: *Rozgraniczenie czynności i śpiewów liturgicznych od nieliturgicznych w oparciu o fakt umieszczenia ich lub nie w księgach liturgicznych jest fałszywe, szczególnie w odniesieniu do średniowiecza*.²¹⁶ Sobór Trydencki podtrzymał rolę łaciny jako języka liturgicznego i uprzywilejowane miejsce chorału gregoriańskiego. Pieśni ludowe pozwalał śpiewać podczas czytanej Mszy św., lub po uroczystym nabożeństwie i w czasie wystawienia Najświętszego Sakramentu.²¹⁷ Warto zauważyć, że również czytana Msza św. jest liturgią Kościoła, stąd pieśni ludowe również wtedy spełniały funkcje towarzyszącą liturgii. Ze statutów potrydenckich synodów polskich (XVII-XVIII w.) dowiadujemy się, że śpiew ludowy zdobył sobie w tym czasie pełne prawo obywatelstwa w liturgii: *W rozporządzeniach synodalnych polskiej pieśni nabożnej wyznaczono ściśle określone miejsce, dzięki czemu uzyskała funkcję śpiewu liturgicznego*.²¹⁸ Idąc dalej za Bolesławem

²¹² Por. T. Sinka, *Zarys liturgiki*, dz. cyt., s. 34-35.

²¹³ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 213.

²¹⁴ J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 238.

²¹⁵ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 186.

²¹⁶ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 21.

²¹⁶ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 21.

²¹⁷ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23.

²¹⁸ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 23.

Bartkowskim, można stwierdzić, że od XIV w. po czasy współczesne polska pieśń nabożna w jakimś zakresie zawsze pełniła rolę śpiewów liturgicznych: *Decydowało o tym nie tyle prawodawstwo liturgiczne, ile raczej sam fakt, że wierni uczestniczyli w liturgii śpiewając pieśni w języku polskim. Pojęcie liturgiczności pieśni wiąże się więc ściśle z faktem ich wykonywania w ramach nabożeństw liturgicznych, nie zawsze jednak z kościelnymi przepisami normatywnymi. O liturgiczności pieśni decyduje zatem jej związek z liturgią. Stwierdzenie to odnosi się głównie do wieków przeszłych, gdyż po Soborze Watykańskim II o liturgiczności śpiewów w języku narodowym decyduje ich zgodność z normami prawno-liturgicznymi.*²¹⁹ W 1991 roku ukazał się *Śpiewnik liturgiczny* zawierający wzorcowe wydanie śpiewów liturgicznych w języku polskim. Konferencja Episkopatu Polski uznała go za oficjalny śpiewnik Kościoła katolickiego w Polsce. Pieśni w nim zawarte stanowią obowiązujący wzorzec tak pod względem tekstu słownego jak i melodii.²²⁰

Na koniec rozważań o aspekcie formalnym pieśni religijnej nie sposób pominąć zagadnienia *piosenki religijnej*. Wprawdzie zgodnie z tym, co głosi Instrukcja Episkopatu Polski z 1979 r.: *Zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych, których tekst nie jest w ogóle religijny, a muzyka z reguły posiada charakter świecki*²²¹, to jednak jak pisze ks. Robert Tyrała, traktując o piosence religijnej: *Współcześnie powstające śpiewy religijne bardzo często spełniają wymagania dopuszczenia do liturgii, jak choćby te zebrane w śpiewniku *Exsultate Deo*. Te więc należy popierać i dopuszczać do użycia w liturgii.*²²² Encyklopedia podaje, że piosenka jest to: *krótki utwór słowno-muzyczny, podstawowa forma stosowana w muzyce popularnej.*²²³ Pośród wielu odmian, najpopularniejsza forma zwrotkowa składa się ze stałego fragmentu muzycznego zwanego refrenem, oraz zmieniających się fragmentów tekstu, otrzymujących stałą, ale różną od refrenu – melodię, zwanych zwrotkami. Ze względu na rozrywkowy charakter melodyki i często treściwo płytkie lub lakoniczne nawiązanie tekstu do tematyki religijnej, piosenka religijna nie ma zbyt wielu zwolenników w dopuszczaniu jej do liturgii. Bowiem pomimo funkcji jednoczącej wspólnotę, najczęściej wycofuje się do funkcji ekspresyjnej, do wywołania entuzjazmu, psychicznego transu, jej celem staje się rozrywka, a nie oddanie czci Bogu.²²⁴ Często styl piosenek religijnych nawiązuje do stylu piosenek świeckich, dyskotekowych, festiwalowych, rockowych, popowych, rappowych, metalowych. Powinna mieć swoje zastosowanie poza kościołem, spełniając rolę, jaką przypisał jej Franciszek Blachnicki: *jako pewnego*

²¹⁹ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 24.

²²⁰ Por. Karol Mrowiec (red.), *Śpiewnik liturgiczny*, Lublin 1991, s. 5-6;

²²¹ Episkopat Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, nr 15, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 85.

²²² R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 178.

²²³ Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Kraków 2001, s. 687.

²²⁴ Por. Stanisław Ziemiański, *Pieśni i piosenki religijne*, materiały w druku.

„chwytu” duszpasterskiego, który ma przyciągnąć, przynęcić zwłaszcza młodzież na katechezę czy jakieś imprezy duszpasterstwa stanowego.²²⁵ Ks. Tarsycjusz Sinka pisze o trzech pozytywnych aspektach piosenki religijnej: 1. spełniają one rolę katechetyczną – oczywiście wtedy, gdy tekst oparty jest na Ewangelii i myśli teologicznej; 2. uczą modlitwy wspólnej, radosnej, śpiewanej (jednak tylko wtedy, gdy melodia do takiej modlitwy nastraja); 3. poprzez śpiewanie w czasie wycieczek, przy ognisku, na spotkaniach towarzyskich, biwakach - uświadamia młodym fakt, że chrześcijaninem jest się nie tylko w kościele, ale także poza kościołem.²²⁶ Ksiądz Robert Tyrała idąc za wskazaniem ks. Franciszka Blachnickiego podaje: *Aby piosenka religijna mogła spełniać rolę ewangelizacyjną, aby była przepowiadaniem Słowa Bożego oraz świadectwem wiary, muszą być spełnione następujące warunki: treść piosenek musi docierać do słuchaczy, musi być słyszalna. Muzyka, melodia i rytm nie mogą zagłuszać treści, jej istoty. Słowa mają być śpiewane wyraźnie i dostatecznie głośno.*²²⁷

4. Wartościowanie śpiewów

Kościół wymaga, by muzyka liturgiczna posiadała następujące cechy: 1. powstawała dla oddawania chwały Panu Bogu, 2. odznaczała się świętością, 3. doskonałością formy, oraz 4. powszechnością,²²⁸ oraz 5. by muzyka w liturgii nie była „sztuką dla sztuki”.²²⁹ Muzyka powinna tak tekstem, jak i odpowiednią melodią unosić myśli i uczucia ludzi do Boga. Nie może być świecka, lecz zawsze powinna tchnąć pewną dostojnością i odpowiadać godności Domu Bożego i świętości obrzędów liturgicznych.²³⁰ Aby w pełni spojrzeć na problematykę śpiewów w liturgii konieczne jest podjęcie tematu ich wartościowania.

Ks. Karol Mrowiec podejmując problem kryteriów oceny pieśni kościelnych wychodzi od stwierdzenia, że pieśń kościelna ma w sobie coś z pieśni artystycznej oraz coś z pieśni ludowej, jest otwarta na obydwie strony, lecz z żadną z nich się nie identyfikuje.²³¹ Cytowana przez niego Marqueritte Jenny wyróżnia cztery kategorie pieśni kościelnych: 1. bez artystycznej i użytkowej wartości; 2. wartościowe artystycznie, a bez wartości użytkowej; 3. wartościowe z uwagi na użytek, a nie artystyczne; 4. wartościowe w obydwu

²²⁵ Franciszek Blachnicki, *Piosenka religijna a ewangelizacja*, w: *Katecheta* 14 (1970), s. 196.

²²⁶ Por. T. Sinka, *Zarys liturgiki*, dz. cyt., s. 38.

²²⁷ R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 178.

²²⁸ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 2, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10; por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musiaceum sacram*, nr 4a, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 42.

²²⁹ Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 25.

²³⁰ Por. Stefan Świątlicki, *Czym jest i jakim ma być śpiew w kościele?*, w: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 210-211.

²³¹ Por. Karol Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, w: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* (1978) nr 3, s. 147-148; por. K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, w: *Zeszyty Naukowe KUL*, r. 21, 1978/1 (81), s. 57-64.

wymiarach.²³² Zarówno na użyteczność jak i wartość artystyczną ogromny wpływ mają: tekst, melodia, rytm oraz styl. Zanim jednak zostaną one omówione warto przez chwilę zatrzymać się nad problemem żywotności pieśni.

Kościół z pewną ostrożnością podchodzi do rzeczy nowych, wielkim szacunkiem zaś darzy sprawdzone, mocno wpisane w tradycję - dawne pieśni. Postawa taka wydaje się być zachowawczą, ale po głębszym zastanowieniu, podyktowana jest ogromnym doświadczeniem i mądrością. Nowe pieśni bardzo często goszczą na ustach wiernych krótki czas, po czym odchodzą w niepamięć. O trwałości dawnych pieśni decyduje między innymi wysoka jakość estetyczna i znaczenie funkcyjne.²³³ Jednak również wiele przepięknych, starych pieśni wyszło z użycia. Witold Danielewicz podaje kilka powodów tego zjawiska: 1. niezrozumiałość archaicznego języka tekstów starszych pieśni, 2. sentymentalizm, 3. przesadny patos wyrażanych treści – obcy postawie współczesnego człowieka, 4. odrębność skalowa melodii, 5. niekorzystne skutki wpływów środków masowego przekazu.²³⁴ Starzenie się pieśni w pierwszym rzędzie atakuje tekst, rzadziej dotyka melodii. Ale również styl niektórych pieśni, jak pisze K. Mrowiec - typ melodyki, pewne jej zwroty, jakaś teatralność i sztuczność wydają się dziś nie do pogodzenia z tekstem kościelnym.²³⁵ Witold Danielewicz wskazuje na bardzo ważny problem braku powstających współcześnie wartościowych estetycznie pieśni. Píše o postępie w miejsce rozwoju, przy czym postęp rozumie jako wzrost ilościowy pieśni, dla zaspokojenia gustów najszerszych warstw społecznych. Rozwój zaś zatrzymał się, gdyż pozostająca we współczesnej praktyce pieśń kościelna jest utworem wzorców wykrystalizowanych w końcowej fazie baroku. Zjawisko to jest wynikiem m.in. braku zainteresowania pieśnią przez profesjonalnych kompozytorów, co prowadzi do układania pieśni/piosenek przez amatorów, dogadzających niezbyt wymagającym gustom wiernych. *To dodatkowo przyczynia się do dekadencji współcześnie tworzonej pieśni kościelnej.*²³⁶ Zresztą często, może w sposób nie do końca zamierzony, przyczyniają się do tego przedstawiciele Kościoła. Czynią to księża o niewyrobionym guście muzycznym, zaniedbani w procesie kształcenia seminaryjnego, przez co nie posiadają właściwych narzędzi do oceny estetycznej pieśni. Jednak przykład idzie z góry. Dzisiaj trudno wszelkie rocznice Jana Pawła II przeżyć bez piosenki *Barka*, która zyskała świetną reklamę od papieża. Jest ona zwykłą piosenką religijną, właściwą dla towarzyszenia gitarowego na pielgrzymkach, akcjach powołaniowych. Niestety w oczach wiernych urosła do rangi hymnu, poematu religijnego, „świętej pieśni” towarzyszącej życiu największego autorytetu XX w. Dzielnie popierana przez duszpasterzy staje się niemal

²³² Por. tamże, s. 149.

²³³ Por. tamże, s. 151.

²³⁴ Por. Witold Danielewicz, *Pieśń współczesna w praktyce współczesnej. Rozwój czy regres?*, w: *Zeszyty Naukowe KUL* 21/1978, nr 3-4 (83-84), s. 100.

²³⁵ Por. K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, dz. cyt., s. 306.

²³⁶ W. Danielewicz, *Pieśń współczesna w praktyce współczesnej. Rozwój czy regres?*, dz. cyt., s. 101-102.

równorzędną liturgii - formą religijnego zaangażowania wiernych. Miejmy nadzieję (choćby maleńką), że rychło to zjawisko minie.

Aby rzetelnie poruszyć temat estetycznego wartościowania śpiewów, trzeba z osobna omówić problem tekstu, melodii, rytmu i stylu.

W liturgii ważniejsze od muzyki jest słowo. **Tekst** pełni rolę nadrzędną. W wokalne muzyce nieliturgicznej, słowo bywa w różnym stopniu jedynie pretekstem do muzycznego opracowania, wokaliz. To nie może mieć miejsca w pieśni liturgicznej, w której melodia powinna być całkowicie poddana słowu. Nawet muzyka czysto instrumentalna, powinna nawiązywać do treści słowa danej pieśni okresu liturgicznego, czego niedościgniony wzór mamy w *Przygrywkach chorałowych* Jana Sebastiana Bacha.²³⁷ Nie chodzi tu o zwykłą ilustracyjność słowa, ale często o coś o wiele głębszego, niż tylko jego znaczenie.

Jak pisze ks. Karol Mrowiec: *1. Tekst musi być przystępny, ale nie może być prymitywny; 2. Tekst nie może posługiwać się staroświeckim językiem, który wymagalby zbyt wielu objaśnień; 3. Tekst nie może być tylko rymowaną teologią, a z drugiej strony nie może być wyłącznie „fascynującą poezją” z fałszywą teologią.*²³⁸ Idąc dalej: 4. powinien wyrażać modlitwę w różnych jej funkcjach; 5. podporządkować element egzystencjalny relacji do Boga;²³⁹ 6. powinien zawierać właściwy rytm, w sensie akcentów słownych i emocjonalnych. Dobrze napisany tekst zawiera w sobie melodię. Kilkakrotnie przeczytany rodzi u kompozytora gotową strukturę interwałowo-rytmiczną.

Przy okazji tekstu w pieśni warto wspomnieć o problemie uwspółcześniania tekstu dawnych pieśni. Na tym polu rodzą się różne dziwaczne zbitki, zwłaszcza wtedy, gdy śpiewniki w tym samym czasie podają różne wersje. Słynny *zbój srogi*, który nęka wiernych w pieśni *O zbawcza Hostio*, powstał w wyniku nałożenia wyrazów *bój*, oraz *znój*. Takich „kwiatków” jest znacznie więcej, a nie przystoją one liturgii. Trudno nie uwspółcześniać tekstu, gdy pieśń ma być zrozumiałą formą modlitwy, a nie tylko zabytkiem literatury. Robić to jednak powinny osoby kompetentne, roztropne, uczestniczące w redakcji zatwierdzanego przez Episkopat Polski *Śpiewnika liturgicznego*. Co jakiś czas, wraz z rozwojem języka, teksty powinny ulegać zmianom, a ich wzorzec dla całej Polski powinien być jeden.

Ogromnie ważnym czynnikiem współtworzącym pieśń jest **melodia**. Również od niej wymaga się świętości, doskonałości formy oraz powszechności. Jeżeli pod pojęciem świętości będziemy rozumieć „nieświeckość”, to z wieloma melodiami pieśni kościelnych możemy mieć problem. Warto zauważyć, że najświętszy śpiew Kościoła - chorał gregoriański, podobnie jak wiele pieśni, ma źródła w muzyce ludowej.²⁴⁰ Od XIII w. w całej

²³⁷ Por. Albert Schweitzer, *Jan Sebastian, Bach*, Kraków 1972, s. 8.

²³⁸ K. Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 149.

²³⁹ Por. S. Ziemiański, *Pieśni i piosenki religijne*, materiały w druku.

²⁴⁰ Patrz wyżej – historia.

Europie znane było zjawisko kontrafaktur świeckich i religijnych, którego nasilenie nastąpiło w okresie reformacji i kontrreformacji.²⁴¹ W śpiewanych dzisiaj pieśniach obserwujemy wiele zapożyczeń: w pieśni *Pójdź do Jezusa* odnajdziemy węgierskiego czardasza, w *Jezu miłości Twej* melodię angielskiego hymnu,²⁴² kolęda *Bóg się rodzi* jest w tanecznym rytmie mazura, a *W żłobie leży* – poloneza. Przy czym, w imię wierności przepisom liturgicznym nikt nie odważy się usunąć tych pieśni ze świątyń. Podobnie zresztą nie dało się zgodnie z zaleceniami Kościoła wprowadzić chorału do powszechnego użytku. Ks. Zawitkowski w 1980 r. pisał: *Wiele wysiłku włożono w odrodzenie chorału gregoriańskiego w Polsce powojennej, a czy można wskazać parafię, w której śpiewano chorał? Ja nie znam.*²⁴³

Ułożyć dobrą melodię nie jest łatwo. Jak pisze W. Danielewicz: *Charakterystyczne, że zawsze (podczas ośmioletnich badań terenowych IMK KUL) spotykaliśmy się z „dobieraniem” melodii już istniejących do nowego tekstu, a nie z autentycznym tworzeniem nowych, oryginalnych melodii. Jest to zapewne powód powstawania bardzo licznych kontrafaktur z zakresu pieśni religijnej.*²⁴⁴ Często kompozytorzy profesjonalni, przy tworzeniu pieśni religijnych korzystali z elementów muzyki ludowej, podobnie jak również niektóre cechy muzyki artystycznej (dworskiej) przejmowane były przez twórców ludowych.²⁴⁵ Trzeba zatem pogodzić się z faktem, iż muzyka jest wytworem człowieka i jako taka obejmuje jego życie, stąd zawarte są w niej elementy zarówno ludowe jak i artystyczne. Aby uczynić zadość wymogom Kościoła musimy wejść głębiej w rozważania, zostawiając temat genezy, wzajemnego przenikania się świata muzyki sakralnej i ludowej. Trzeba zastanowić się nad samą naturą melodii pieśni religijnej.

Jak pisze o. Grzegorz Suñol: *Muzyka ma rację bytu w Kościele tylko dlatego, że służy do nadania słowom większej wyrazistości, by przez te uczucia, które Kościół stara się w nich wzbudzić, dotarły jak najgłębiej do wnętrza duszy. Zadaniem jej jest ujawnić - w sposób jej właściwy, powabnym wdziękiem melodyj - tajemnice Boże i potoki łaski, zawartej w obrzędach liturgii świętej.*²⁴⁶ Pius X pisał, że właściwym celem muzyki jest dodać większej siły tekstowi.²⁴⁷ Melodia powinna więc odzwierciedlać wyrazowo emocjonalny nastrój tekstu. Nie może stać w nim w sprzeczności, być zbyt poważną, lub zbyt lekką. W układaniu melodii do tekstu, trzeba zwrócić uwagę na to, by melodia nie była tylko formułą umożliwiającą odśpiewanie wszystkich strof. *Nie może też być skomponowana po prostu tylko do jednej strofy, lecz musi na równi dawać*

²⁴¹ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, dz. cyt., s. 47.

²⁴² Por. J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 237.

²⁴³ J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 240.

²⁴⁴ W. Danielewicz, *Pieśń współczesna w praktyce współczesnej. Rozwój czy regres?*, dz. cyt., s. 97.

²⁴⁵ Por. tamże, s. 102.

²⁴⁶ G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 199.

²⁴⁷ Por. Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, nr 1, cyt. za Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10.

wyraz muzyczny wszystkim strofom. Dopiero dzięki temu staje się ona formułą wyższego rzędu.²⁴⁸

Melodia jest następstwem dźwięków uporządkowanych według określonych zasad tonalnych, metryczno-rytmicznych i formalnych. Co do zasad tonalnych. Najwięcej jest pieśni opartych na harmonii funkcyjnej. Wskutek ruchów odnowowych, powstawały też pieśni w skalach modalnych, kościelnych. W śpiewnikach możemy odnaleźć ich przykłady w twórczości np. Ireny Pfeiffer. Tchną one duchem gregoriańskim, poważnym, spokojnym. Niestety dla wielu współczesnych, zwłaszcza młodych są one niezrozumiałe, choć bardzo piękne. Strona metryczno-rytmiczna zostanie omówiona osobno. Jeżeli chodzi o następstwo dźwięków. Słusznie zauważa ks. Stanisław Ziemiański, że melodia pieśni kościelnej powinna odznaczać się powagą, godnością, skromnością.²⁴⁹ Aby spełnić wymagania dobrze skonstruowanej meliki, należy zastosować poniższe zasady: 1. melodię rozpoczynać najlepiej od pierwszego lub piątego stopnia, a kończyć zawsze na pierwszym; 2. unikać chromatyki, posługiwać się czystą diatoniką - melodie należy budować jak najpłynniej, łącznym ruchem sekundowym; 3. Unikać recytowania na jednym dźwięku; 4. Stosować proste interwały, przeważać powinny sekundy, czasem tercje, rzadziej większe odległości, z wykluczeniem trytonu i septymy wielkiej; 5. rozpiętość melodii nie powinna przekraczać oktawy; 6. wskazane nawiązanie do modalności gregoriańskiej; 7. nie nadużywać punktu kulminacyjnego, czyli najwyższego dźwięku. W zasadzie powinien on pojawić się tylko raz i to w drugiej części, mniej więcej w $\frac{3}{4}$ melodii; 8. stosować sylabiczność - jeden dźwięk na jedną sylabę, sporadycznie dwa dźwięki na jedną sylabę; 9. można użyć powtórzeń schematu melodycznego, np. w pierwszym i drugim wersie, lub w pierwszym i czwartym.

Typowym przykładem pieśni przekraczających niektóre z powyższych wskazań są dwie pieśni do Chrystusa Króla. Utrzymana w marszowym rytmie *Narodów Zbawco*, dla zilustrowania szatańskiej złości używa trytonu, zaś w przedostatnim takcie zwrotki – naprzemiennie, trudne do wykonania skoki: kwinty, kwarty, seksty małej.²⁵⁰ Refren zaś jest - delikatnie mówiąc - niestosowny emocjonalnie. Podobnie ma się rzecz z kolejną pieśnią: *O Chryste Królu*. Pomijam rozpiętość używanych wysokości w obrębie decymy małej, marszowy rytm orkiestry dętej. Jednak chromatyczny pochód w czwartym takcie mocno irytuje i jest nie na miejscu, jeżeli chodzi o pieśń kościelną.

Pięknym przykładem melodii kościelnej jest pieśń *Kłaniam się Tobie*. Trzy spośród czterech wersów są na tę samą melodię, co sprzyja poprawnemu wykonaniu przez lud. Wprawdzie obejmuje zakres nony małej, ale służy to podkreśleniu napięciowego charakteru trzeciego wersu. Innym dobrym

²⁴⁸ K. Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 150.

²⁴⁹ Por. S. Ziemiański, *Pieśni i piosenki religijne*, materiały w druku.

²⁵⁰ Również w pieśni *Pod Twą obronę*, w siódmym takcie występuje tryton. Por. Ks. Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1994, s. 539.

przykładem jest pieśń *Kiedy ranne wstają zorze*. Charakterystyczna w niej jest wznosząca progresja jednej struktury melodycznej (interwałowej i rytmicznej) przez trzy wersy, do klasycznej kulminacji w $\frac{3}{4}$ pieśni. Niektórzy progresję uważają za środek właściwy piosence religijnej, niemają jednak jest wartościowych pieśni, w których ona występuje.

Melodia powstaje przez uporządkowanie przebiegu dźwięków (meliki) w czasie. Stąd *rytm* jest bardzo ważnym czynnikiem współtworzącym pieśń. Wbrew pozorom nie jest on tylko związany z warstwą melodyczną. Rytm muzyczny powinien odzwierciedlać akcenty słowne w tekście. Nie może tu dochodzić do antyakcentacji, czyli niezgodności akcentu metrycznego ze słownym. Jest to częsty błąd wynikający np. z braku wyczucia u kompozytora. Zjawisko to spotykamy również w pieśniach o dawnym rodowodzie: średniowiecznych, renesansowych. W ich wykonawstwie powinniśmy bardziej, niż akcentami metrycznymi sugerować się akcentami słownymi. W przeciwnym razie możemy narazić pieśń na śmieszność i doprowadzić do zaprzestania jej wykonywania. Przykładem średniowiecznej pieśni z antyakcentacjami jest pasyjna pieśń *Jezusa Judasz sprzedał*. Zapisana w metrum 4/4 nadaje akcenty metryczne: mocny na raz, słabszy na trzy. W akcentacji muzycznej dwa pierwsze takty pierwszego i drugiego wersu zwrotki brzmią: *Jezusa Judasz sprzedał (...)* *Bóg Ojciec Syna zesłał*.²⁵¹

Jak podaje ks. Stanisław Ziemiański, rytmika pieśni religijnych powinna być: *spokojna, w miarę jednolita, umiarkowana, z nutami o zbliżonej wartości czasowej. W niektórych przypadkach dopuszczalne są rytmy marszowe, np. w hymnach, lub rytmy żywe, np. w kołędach. W śpiewach typu gregoriańskiego rytm swobodny, ale płynny, dostosowany do prozodii tekstu*.²⁵² Nie wskazane są rytmy punktowane oraz nieregularne. Ponieważ pieśni w kościołach wykonywane są przez dużą liczbę wiernych, wszelkie „rytmiczne smaczki” i tak ulegną uproszczeniu poprzez sprowadzenie do „równego” śpiewu. Przy okazji rytmu warto również wspomnieć o tempie.

Tempem rządzą trzy zasady: charakteru pieśni, ilości śpiewaków i akustyki wnętrza, w którym się śpiewa. Pierwszym czynnikiem, którym można zniekształcić muzykę jest niewłaściwe tempo. Złe tempo żywą radosną pieśń może przemienić w żalosne zawodzenie, pieśń poważną, refleksyjną - w frywolną przyspiewkę. Mała ilość śpiewaków śpiewa szybciej, większa liczba osób rozciąga śpiewy. Do spowolnienia tempa przyczynia się również długi pogłos, związany najczęściej z dużymi wnętrzami, twardym, betonowym budulcem, z którego jest wykonana świątynia, brakiem miękkich materiałów wykończeniowych i załamań dekoracyjnych.

Rozważane powyżej komponenty składają się na *styl*, który powinien charakteryzować pieśń liturgiczną. Styl ten ma godzić zadania stawiane przez

²⁵¹ Por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1994, s. 115; por. Juliusz Nowak Dłużewski (red.), *Polskie pieśni pasyjne*, Warszawa 1977, s. 62.

²⁵² S. Ziemiański, *Pieśni i piosenki religijne*, materiały w druku.

Kościół, z wymogami czysto artystycznej natury.²⁵³ Aby był wartościowy artystycznie, elementy pieśni: melodia, rytm, struktura formalna, szata harmoniczna (w wielogłosowym ujęciu) - winny mieć znaczne elementy estetyczne i oznaczać się szczególną spójnością, jednością. Wyznacznikiem tego stylu jest przeznaczenie, miejsce wykonania, treść pieśni.²⁵⁴ Muzyka przez sam fakt włączenia w liturgię nie ulega sakralizacji. Wręcz przeciwnie. Muzyka o charakterze świeckim desakralizuje liturgię. Czasami słyszymy argumenty, że muzyka liturgiczna jest niezrozumiała, obca ludziom, a zwłaszcza młodzieży. Wielu duszpasterzy wychodzi zatem naprzeciw zapotrzebowaniom i wprowadza, wbrew przepisom, muzykę rozrywkową do wnętrza świątyń, a nawet do liturgii. W ten sposób rezygnujemy z jednej z ważniejszych funkcji, jaką Kościół przez wieki, poprzez sztukę, dokonywał w społeczeństwie – rezygnujemy z uszlachetniania gustów ludzkich, z dźwigania ku wyżynom estetycznym, z wysubtelniania ludzkiego ducha, a przede wszystkim - zrównujemy wnętrza sakralne np. z salą dyskotekową. Kardynał Józef Ratzinger pisze o niemożności pogodzenia muzyki rockowej i pop z liturgią Kościoła.²⁵⁵ Stwierdza nawet: *Banalizacja wiary nie jest żadną nową inkulturacją, lecz zaprzeczeniem jej kultury i prostytutką uprawianą z antykulturą.*²⁵⁶ Muzyka jak długo jest na usługach liturgii musi mieć własny język, styl - różny od tego, jakim posługuje się muzyka rozrywkowa.

Jak pisze Ratzinger: *muzyka, która służy oddawaniu czci Bogu „w Duchu i prawdzie”, nie może być rytmiczną ekstazą, zmysłową sugestią czy odurzeniem, subiektywną czułościowością, powierzchowną rozrywką.*²⁵⁷ Muzyka liturgiczna Kościoła powinna być przyporządkowana integracji człowieczeństwa. Wymaga to większego trudu.²⁵⁸ Ta integracja dokonuje się w przekroczeniu siebie samego ku Wcielonemu Słowu. Muzyka sakralna, pozostająca w strukturze tej dynamiki, staje się w ten sposób oczyszczeniem człowieka, jego wzniesieniem się. Jak pisał Grzegorz Suñol: *Śpiew w kościele, poświęcony chwale Bożej, musi być zawsze modlitwą.*²⁵⁹

Zacieranie różnicy między stylem kościelnym, a pozakościelnym jest nie tylko sprawą samych nut. Dotyczy ten problem również interpretacji, sposobu wykonania.²⁶⁰ Problem ów ma swoje źródło m.in. w niewłaściwej postawie wobec zbiorowego śpiewu wiernych. Jak pisze Karol Mrowiec: *Braki w estetyce zbiorowego śpiewu kościelnego, niewłaściwe tempa, zawodzenia i rozwlekłości, nierytmiczność śpiewu, wrzaskliwy styl wiejskiego wykonania, niejednolita wersja tekstowa i melodyczna - wszystko to ma swe źródło w niewłaściwej*

²⁵³ Por. K. Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 150-151.

²⁵⁴ Por. tamże, s. 150.

²⁵⁵ Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 170.

²⁵⁶ Tamże, s. 173.

²⁵⁷ Tamże, s. 190.

²⁵⁸ Por. tamże, s. 196.

²⁵⁹ G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 199.

²⁶⁰ Por. K. Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 151.

postawie, jaką zajmuje się powszechnie względem śpiewu zbiorowego wiernych. A raczej w braku właściwej postawy. Nie traktuje się tego śpiewu zbyt serio. Nie podchodzi się doń jako do sztuki.²⁶¹

²⁶¹ K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, dz. cyt., s. 308.