

Sacrum a muzyka

1. Człowiek – *homo musicus*

Człowiek jako jedyny spośród zwierząt uprawia muzykę jako sztukę. Arystoteles zauważył, że z natury człowiek jest nastawiony na melodię i rytm.¹ Komponuje utwory muzyczne i chętnie ich słucha, podczas gdy u innych zwierząt wydawanie dźwięków ma charakter sygnałów bądź naturalnych, właściwych każdemu gatunkowi, bądź wyuczonych u niektórych zwierząt (papugi, szpaki). Funkcją tych sygnałów jest przywabianie partnera czy partnerki, odstraszenie konkurentów, ostrzeżenie stada przed niebezpieczeństwem, być może też są wyrazem radości. Nie jest to jednak jeszcze muzyka w sensie świadomie konstruowanego dzieła o własnym indywidualnym charakterze, taka jak u ludzi. Muzyka u ludzi funkcjonuje sama dla siebie. Człowiek uwzględnia w komponowaniu pewną logikę muzyczną, pojawiająca się np. w jakiejś symetrii – odcinki paralelne, przeciwstawne – oraz w jej łamaniu w celu zachowania proporcji między regularnością i wyłomem w niej. Nie jest to jeszcze poziom religijny, o którym chcemy rozważyć w tym artykule, ale przynajmniej poziom nadbiologiczny, można powiedzieć – duchowy. Na nim mogą już zaistnieć warunki do nawiązania dialogu ze światem nadprzyrodzonym. Stąd nic dziwnego, że muzyka zawsze towarzyszyła obrzędowi sakralnym, zakładającym kontakt ludzi z Bogiem oraz wyjście Boga ku ludziom. Można więc mówić o stosunku między muzyką i *sacrum* w dwóch przeciwnych kierunkach: o sakralizowaniu muzyki z zewnątrz dzięki jej włączeniu w sferę bóstwa oraz o takim jej charakterze, który pozwala jej od wewnątrz na takie włączenie. To, że muzykę włączano do kultu Bożego, nie ulega wątpliwości. Trudniej jest wykazać, że pewne cechy muzyki sprawiają, że przestaje ona być świecka – *profanum*, a staje się sakralna. Łatwiej jest przedstawić miejsce muzyki w *sacrum* niż *sacrum* w muzyce.

2. *Sacrum* w muzyce

Zbadajmy najpierw, jaką rolę pełni *sacrum* w muzyce. W podaniach wielu ludów istnieje przekonanie, że muzyka jest pochodzenia boskiego. Południowo-amerykański mit indiański dopatruje się początku muzyki w podziemnych rytach. Odważny człowiek miał podsłuchać muzykę tajemniczej istoty podziemia i nauczyć tej sztuki ludzi. Inne mity indiańskie przypisują muzykę „Wielkiemu Człowiekowi z góry”. Jeszcze inne odnoszą jej pochodzenie do duchów i demonów. W wielu mitach stróżami muzyki są nimfy, czarownice i syreny, ludzie zaś mogą wyrwać im tajemnicę muzyki tylko przez trudną i niebezpieczną walkę. Może nawet kiedyś wędrowali po ziemi bogowie, którzy nauczyli ludzi tańców, rytuałów i pieśni, koniecznych dla zachowania świata. Z tych mitów wynika, że ludzie pierwotni otaczali muzykę szacunkiem, przypisywali jej ważne miejsce w porządku świata i głęboko ją przeżywali². Muzyka u ludów pierwotnej cywilizacji nie jest celem samym w sobie, ani środkiem do rozrywki. Jest związana nierozdzielnie z określonymi ceremoniami ku czci Boga, z czarami, obrzędami wtajemniczenia i obchodzeniem świąt. Dlatego tubylcy wzbraniają się przed wykonywaniem muzyki tylko dla pokazu. Muzyce przypisują właściwości magiczne, dlatego swoje melodie trzymają w tajemnicy przed innymi plemionami.

¹ Por. *Poetyka*, 4, 1448^b5-9; 20.

² Zob. Winfried Schrammek, *Wie die Musik entstand. Ursprung und Anfänge der Musik*, w: *Der Mensch als Bruder – im Werk – im Fest – im Leid – in der Freundschaft – vor Gott*. Leipzig 1972, s. 102.

Jeśli podzielimy (za A. Karpowicz-Zbińkowską) muzykę na dwa typy: apolliński – spokojny i logiczny oraz dionizyjski – gwałtowny, dziki, to w pierwszym stadium rozwoju muzyki panował typ dionizyjski. Śpiew był nastawiony na wywołanie podniecenia, napięcia, oszołomienia. Dominowały w tej muzyce instrumenty perkusyjne. „Prymitywne instrumenty, jak huczące deski, w które się uderza, drewniane bębny, piskliwe fujarki, syczące grzechotki i trzaskające klekotki, dziwnie brzmiące trąby i głucho wyjące trąbki wywierają porywający i podniecający wpływ.”³ Im wyższa jest kultura danego ludu, tym zasobniejszy i bardziej urozmaicony jest repertuar utworów muzycznych, melodie zaś bardziej plastyczne i rozbudowane, pojawiają się nawet zaczątki wielogłosowości.⁴ Muzykę uważają za dar nieba, dzięki któremu można wyrazić podziw dla otaczającego świata i oddać cześć jego Stwórcy. Tak to muzyka staje się sakralna przez jej zastosowanie do kultu wyższej istoty – *sacrum*.

Wypadałoby określić termin *sacrum*, skoro mamy opisać relacje między nim a muzyką. Wielu autorów poświęca sporo miejsca etymologii tego słowa i jego odcieniom znaczeniowym. Aby się zbytnio nie rozwodzić, powołam się na kilku teoretyków estetyki, wśród których najbardziej kompetentnym jest moim zdaniem prof. Władysław Stróżewski. Termin „*sanctus*” nabrał konotacji wyłącznie pozytywnych i stąd później to właśnie słowo zostało zastosowane przez chrześcijaństwo w liturgii jako imię Boga. Natomiast *sacer* jest ambiwalentny znaczeniowo i aksjologicznie, dlatego że z jednej strony znaczy: poświęcony, poświęcony bogom, ale także: poświęcony bogom podziemnym, przeznaczony na śmierć, przeklęty, ohydny, sromotny, haniebny, bezecny. [...] To co święte, stoi na szczycie hierarchii znaczeń słowa *sacrum*. *Sanctus* uświęca coś, sprawiając, że staje się ono *sacrum*. Bóg nadaje świętość temu, co się z Nim styka bezpośrednio lub przez pośredników, np. przez kapłanów, przez modlitwę. *Sacrum* staje się oddzielone, inne, transcendentne. I odwrotnie, to co nadzwyczajne, jest uważane za *sacrum* – święte.”⁵ „Niesamowitość, inność, tajemniczość, groza, majestatyczność, potęga, łaskawość, czystość, irracjonalność i inne tego rodzaju wartości, odkryte i przeanalizowane między innymi w *Das Heilige* Rudolfa Otto, mogą być mniej lub bardziej trafnie przedstawione czy w szczególny sposób wywołane w dziełach sztuki.”⁶ Do tych wartości Stróżewski dodaje piękno, doskonałość, wzniosłość, ale też ciemność, ciszę, milczenie. Natomiast wyklucza komizm czy groteskowość.⁷

Można zająć trzy różne stanowiska wobec *sacrum* w muzyce. Pierwsze dostrzega w muzyce coś duchowego, ale nie boskiego. Oleg Koulik, artysta plastyk i pisarz wyznaje: „Pracuję w nowych przestrzeniach, skąd diabeł już odszedł, a Bóg tam jeszcze nie doszedł. Tu pojawia się artysta, który sprawia, że ludzie przekraczają granice między poznawaniem i nie poznawaniem, buduje most między tym, co niezwykle, ale dostępne. Dawniej tego rodzaju liturgię sprawowali kapłani. Dziś ich następcą jest artysta. On bierze udział jako aktor w sakralnych czynnościach.”⁸ Postawa druga podkreśla piękno dzieła, ale bez odniesienia do religii i wiary. W kulturze laickiej unika się powiązania muzyki z religią. Uznaje się uniwersalność muzyki, jej ponadczasowość i neutralność. Stąd nawet dzieła typowo religijne, jak Monteverdiego czy Bacha usiłuje się interpretować poza religijnym kontekstem. Docenia się wprawdzie historyczne powiązania autorów dzieł muzyki sakralnej z religią, bierze się pod uwagę teksty, które tę muzykę inspirowały, ale często wykonuje się ją, nawet nie wspominając o jej religijnym kontekście, choć wiadomo, że są to msze, motety, kantaty, czy psalmy. Można powiązać tę postawę z rozpowszechnionym w drugiej połowie XX w. postmodernizmem, którego korzenie tkwią w filozofii Lévy-Straussa (antropologia),

³ Tamże, s. 103.

⁴ Tamże, s. 104.

⁵ Władysław Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, opr. Nawojka Cieślińska, Znak, Kraków 1989, s. 24.

⁶ Tamże, s. 32.

⁷ Tamże, s. 34.

⁸ Cytowane za: Pierre Fauré SJ, *La musique, un lieu spirituel*, „Christus” n. 223, Juillet 2009, s. 267.

Saussure'a (filozofia języka) oraz Jacquesa Derridy (dekonstrukcjonizm). Przeciwwstawiali się oni metafizyce jako nauce o najogólniejszych zasadach bytu. Krytyka postmodernistyczna dotknęła także chrześcijaństwa i jego źródeł w Ewangelii. Proponuje się odejście od racjonalizmu epoki nowożytnej, a przejście na teren uczucia, poezji, mitologii. Trendy sekularyzacyjne wywodzą się z międzynarodowej subkultury ludzi z wyższym wykształceniem, ale wychowanych w scjentyzmie i pragmatyzmie, którzy mają znaczny wpływ na media i prawodawstwo, a pośrednio na masy. Ta niewielka grupa rości sobie prawo do rządzenia światem i rozstrzygania problemów moralnych poza kontekstem religijnym.⁹ Przy takim nastawieniu element religijny musi być obcy muzyce. Trzecia postawa doszukuje się podtekstu religijnego w utworach muzycznych. P. Fauré pyta: „Dlaczego chór wprowadzający do *Pasji wg św. Jana* Sebastiana Bacha tak chwyta za serce? Dotyka się tu jakiejś tajemnicy: Oto Bóg przyszedł do ludzi, a ludzie Go zabili. Muzyka toczy się rytmem trójkowym, pulsującym ósemkami i szesnastkami, z podkładem w półnutach i ćwiartkach. Ruch jako rzeka, ciągle naprzód, bez cofania się. Dynamika nasila się, aż wybuchnie trzykrotnym okrzykiem chóru: «Herr, Herr, Herr!» I znów powrót do spokojnego rytmu przy słowach: «Unser Herrscher!». Muzyka oddaje prawdę wiary, że Chrystus uniżył się aż do śmierci na krzyżu, by tak przejść do chwały.”¹⁰

Pojęcie muzyki sakralnej zawiera w sobie odniesienie do sfery świętej. Jej cechą charakterystyczną jest wertykalność, czyli nakierowanie na kontakt z *sacrum*, z Istotą Najwyższą, z Bogiem. Tu nasuwa się pytanie, skąd się bierze przekonanie o istnieniu Absolutu? Jest kilka źródeł wiedzy o Bogu: własne doświadczenie Jego obecności, zwłaszcza w granicznych sytuacjach życia, kiedy po ludzku biorąc, wszystko wydaje się stracone, a jednak człowiek wychodzi cało z opresji; tego rodzaju interwencje z zaświatów nazywamy cudami; świadectwa innych ludzi, zwłaszcza charyzmatyków czy mistyków, którzy Boga doświadczają bezpośrednio; wreszcie na drodze filozoficznej refleksji nad przygodnością bytów tego świata i faktów niewytłumaczalnych w ramach samej przyrody. Przeciwwstawieniem kierunku „ku górze” jest kierunek horyzontalny ku jednostkom lub grupom społecznym. Muzyka zainteresowana samym człowiekiem bez odniesienia do Boga nazywa się muzyką świecką. Jej miejsce znajduje się poza świątynią (*fanum*), a charakterem swym należy do dziedziny *profanum*.

I znów wracamy do problemu, czy istnieją obiektywne cechy wyrażające sakralność muzyki. Na ten temat toczy się ożywiona dyskusja. Niektórzy kompozytorzy idą tak daleko, że prawie każdą poważną muzykę uważają za religijną. Wojciech Kilar twierdzi, że „muzyką świętą jest każda muzyka czysta, dobra, piękna, zmierzająca ku budowaniu człowieka. Dlatego święty może być jakiś menuetek Mozarta czy preludium Chopina.”¹¹ „Autor *Symfonii pieśni żalonych* [H.M. Górecki] podsuwa myśl, że problem *sacrum* i *profanum* w sztuce jest w ostatnich latach mocno przerysowany. Wypowiedź kompozytora koresponduje z cytowanymi wyżej przemyśleniami W. Kilara. Zwraca uwagę podobne ujęcie zagadnienia sakralności muzyki niereligijnej. H. G. Górecki uważa podział na muzykę sakralną i niesakralną za sztuczny. Nie widzi on *profanum* w normalnej, przyzwoitej, ludzkiej twórczości.”¹²

Wielu teoretyków sztuki, odróżniających w ogóle muzykę sakralną od świeckiej, uważa, że ocena wartości muzyki pod względem jej religijności jest niemożliwa, lub przynajmniej kwestionuje możliwość podania wyraźnego wewnętrznego kryterium sakralności. Świadczy o tym choćby dyskusja w trakcie Sympozjum, zorganizowanego przez

⁹ Zob.: Jonathan Robinson, *The Mass and Modernity. Walking to Heaven Backward*, San Francisco 2005, s. 197.

¹⁰ P. Fauré, art. cyt., s. 269.

¹¹ K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 59.

¹² M. T. Łukaszewski, *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova”, 1 (2007), s. 29.

Instytut Muzykologii KUL w dniach od 16-17 lutego 1989 r.¹³ Pierwszy zabrał głos Mirosław Perz¹⁴. Wymienił pięć czynników warunkujących istnienie muzycznego *sacrum*, formułując jednocześnie cechy tych czynników pod względem ich przydatności we współczesnej muzyce sakralnej. Są to: 1) pragmatyzm – *sacrum* wyraża się w realnym przedmiocie, w związku z tym współczesna *muzyka sakralna* miałaby kontynuować sprawdzone tradycją archetypy; 2) funkcjonalizm – *sacrum* jako skutek «technicznej adekwatności liturgicznej» – muzyka miałaby podporządkować się całkowicie liturgii, wykorzystując uwarunkowania kulturowe danego środowiska; 3) estetyczny idealizm – *sacrum* jest utożsamiane z pięknem w muzyce – muzyka sakralna powinna spełniać warunki idealistycznego piękna mierzonego kryteriami elity; 4) hermeneutyka – *sacrum* jest cechą przenoszona przez muzykę wiadomości; 5) ontologizm antropologiczny – „muzyczne *sacrum* nie istnieje autonomicznie, ale jest kategorią metafizyczną, wyzwalającą się poprzez integrację wszystkich elementów modlitwy, zatem muzyka sakralna powinna być „czynnikiem integrującym liturgię w antropologicznej «adekwatności»”¹⁵ W dalszej dyskusji, którą referuje Tomasz Jasiński¹⁶, Perz doprecyzował swoje stanowisko stwierdzając, „iż *sacrum* nie stanowi w muzyce bytu immanentnego. Ma ono natomiast charakter atrybucyjny: ujawnia się jako kategoria zależna od kontekstu kulturowego środowiskowego, a przede wszystkim od funkcji, jakie spełnia muzyka. Sakralność zatem zostaje jakby przypisana strukturze dźwiękowej właśnie przez spełnianie przez nią określonej funkcji, (tj. religijnej, kościelnej, liturgicznej) i wynikającej stąd społecznej konotacji. Ale owej sakralności nie ma – obiektywnie – w samej strukturze.”¹⁷ „Atrybucyjną” interpretację Perza wzmocnił jeszcze ks. Karol Mrowiec CM, twierdząc, że „nie ma muzyki *sacrum* i muzyki *profanum* jako zjawisk samych w sobie. [...] W przypadku muzyki wokalne – a o takiej głównie myśłano – jakości te pojawiają się poprzez związanie struktury muzycznej z określonym tekstem. Jeśli muzyka łączy się z tekstem religijnym, ze Słowem Bożym, to wtedy staje się sakralna.”¹⁸ W tym samym kierunku idzie wypowiedź ks. Jana Chwałka: „Wydaje się, że *SACRUM* nie istnieje obiektywnie i jednoznacznie w porządku naturalnym. [...] Jest tworem subiektywnym, umownym, zależnym od wielu czynników: historycznych, geograficznych, społecznych, gospodarczych, światopoglądowych, całej kultury materialnej i duchowej. Dopiero w tym kontekście obojętne z natury symbole mogą nabrać zabarwienia *sacrum*.” Do głosów negatywnych trzeba też zaliczyć wypowiedź T. Maleckiej, która twierdzi, że nie ma w muzyce modeli, pozwalających odróżnić muzykę sakralną od świeckiej, oraz opinię R. Chłopickiej, że żaden utwór sam w sobie nie wyraża *sacrum*, może być tylko w jakimś stopniu sakralny, a to zależne jest od kręgu kulturowego, a także od postawy odbiorców¹⁹. Jedynie ks. J. Pikulik zdecydowanie opowiedział się za tezą stwierdzającą istnienie *sacrum* w samej strukturze dźwiękowej, czyli w samej muzyce, ale przyznał, że owo *sacrum*, jak dotąd, wymyka się wszelkiej definicji. Także A. Nikodemowicz wyznał, że określone przeżycie religijne domaga się u niego odpowiedniej konkretyzacji dźwiękowej, wywołuje określony rezonans, ale i on przyznał, że jest to związek bardzo nieuchwytny²⁰.

¹³ Zob.: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 15-17 lutego 1989 r.*

¹⁴ *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna...*, s. 21-35.

¹⁵ Tamże, s. 28.

¹⁶ *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, dz. cyt., s. 121-128.

¹⁷ Tamże, s. 121.

¹⁸ Tamże, s. 122.

¹⁹ *O sacrum w organach. Medytacje pro-fana*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, dz. cyt., s. 108.

²⁰ Por.: T. Jasiński, *Z dyskusji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, dz. cyt., s. 121.

Z tej dyskusji można wyprowadzić taki wniosek, że wprawdzie pozytywnie nie da się stwierdzić sakralności samej muzyki, ale kompozytorzy „mają prawo do własnego pojmowania pojęcia *sacrum* i wyrażania swoich przekonań poprzez muzykę. Jeżeli zaś ich muzyka przyczynia się do dostarczenia wiernym przeżyć duchowych, można wyrazić przekonanie, że spełnia ona swoje przeznaczenie, a zatem jest sakralna w swym przesłaniu.”²¹

Innym wnioskiem, jaki stąd płynie, jest ten, że można podać kryteria negatywne, tzn. stwierdzić, jaka muzyka nie nadaje się do liturgii, ani jako część, ani jako element jej towarzyszący.

Już np. Klemens z Aleksandrii (II/III w.) uważa, że „należy przede wszystkim wyrugować wszelkie sprośne przedstawienia i nieprzystojne śpiewki, i w ogóle wszelki przejaw nieopanowania, które faktycznie jest odejściem od zmysłów, wystrzegając się rozkoszy, która łechce oczy i uszy i prowadzi do zniewieścienia; różne bowiem trucizny zawijasów melodycznych i płaczkliwych modusów Karyjskiej muzy psują obyczaje poprzez nieokiełznaną i przewrotną sztukę muzyczną oraz pociągają za sobą zakłócenie posiłku. [...] Należy dopuszczać melodie skromne i czyste, natomiast jak najdalej przepędzać z naszych statecznych i krzepkich umysłów melodie zupełnie cklive, które poprzez niecne sztuczki wibrowania głosu prowadzą do zniewieściałej miękkości i lubieżności. Poważne zaś i skromne sposoby śpiewania chronią przed pijaństwem i bezwstydem. A więc porzucić trzeba chromatykę i bezwstydną przy winie nachalność, oraz muzykę godną pstro odzianych nałożnic.”²² Także św. Bernard (XII w.) daje pewne wytyczne na temat śpiewu liturgicznego: „Ewentualny śpiew ma być w pełni uroczysty, nie może być ani swawolny, ani prostacki. Niech będzie miły, ale nie płochy. Niech tak łechce uszy, by poruszyć serce. Powinien łagodzić smutek, uspokajać gniew. Nie powinien być sprzeczny z duchem tekstu, lecz raczej go podkreślać. Bo niemałą szkodę by to wyrządziło duchowemu ubogaceniu, gdyby piękno śpiewu odwodziło nas od właściwej roli, jaką odgrywają zmysły, i gdybyśmy skupiali naszą uwagę jedynie na brzmieniu głosu, zamiast myśleć o tym, co śpiewamy.”²³ Migne cytuje przy tej okazji w przypisie krytyczną wypowiedź Hieronima Drexeliusa SJ z książki I *Rhetoricae coelestis*, r. 5, na temat wypaczeń w praktyce śpiewów liturgicznych: „Teraz panuje w świątyniach nowy sposób śpiewania, ekstrawagancki, ostry, skoczny, stąd też mało pobożny, nadający się raczej do teatru lub na tańce niż do kościoła. Szukamy arcyzmu, a gubimy pierwotny zapał do modlitwy i śpiewu. Chcemy zaspokoić ciekawość, a zaniedbujemy faktycznie pobożność. [...] Na cóż mi różnorodność dźwięków w świątyni, bogactwo harmonii, jeśli brak w tym tego, co istotne, jeśli nie mogę zrozumieć znaczenia słów, które wraz z muzyką powinny do mnie płynąć.”

Podobnie jak naczynia liturgiczne nie są sporządzane z tanich, rdzewiejących metali czy innych byle jakich materiałów, lecz z cennych kruszców, często zdobionych drogocennymi kamieniami, tak i muzyka sakralna powinna być wartościowa. „Kościół ubogi ewangelicznie, a nie tylko retorycznie, unika wystawności i przepychu, ale z miłości i szacunku dla ludu Bożego popiera to, co jest piękne: prawdziwie ubodzy pragną liturgii, która przyciąga, ponieważ jest ona znakiem Boga, Jego «człowieczeństwa», a zarazem Jego transcendencji i cudowności. To samo można powiedzieć o muzyce liturgicznej, która nigdy nie toleruje banalności, braku smaku i wieloznacznej popularności. Nie może ona być niczym innym, jak wyłącznie dobrze wykonanym śpiewem o Panu. *Delectatur cantico Deus* – mówił św. Ambroży, a św. Augustyn stwierdzał z naciskiem: „Śpiewaj, ale nie fałszuj! Nie wolno ranić Jego uszu. Śpiewajcie pięknie, bracia moi!”²⁴

²¹ M. T. Łukaszewski, *Wokół pojęcia sacrum*, art. cyt., s. 53.

²² *Paidagogos*, II, 4, PG 8, 1, 442 i 446.

²³ List 398 do opata Guidona z Arezzo, PL 182, kol. 610-611.

²⁴ Inos Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 21 (2001), n. 2 (122), s. 37.

W tym samym celu, tzn. dla oceny przydatności muzyki do liturgii, próbowała uchwycić charakter sakralny muzyki Antonina Karpowicz-Zbińkowska.²⁵ Odróżniła ona najpierw muzykę apollińską i dionizyjską. Podział ten jest odbiciem platońskiej antropologii (dusza – ciało), ale chyba można go zastosować także do arystotelesowskiej koncepcji człowieka (dusza jako forma – materia jako możność). „Muzyka dionizyjska poprzez otępienie zmysłów, wprowadzenie w szal, doprowadzała do oderwania się duszy od ciała, ekstazy (przez to zjednoczenie się z bóstwem, bo ostateczny cel tej muzyki był jednak religijny), muzyka apollińska zaś odwrotnie, prowadziła do maksymalnego wyostrenia zmysłów, skupienia i zjednoczenia duszy z ciałem tak, że człowiek był zdolny poprzez doznania zmysłowe skupić się na zagadnieniach dostępnych jedynie duszy, czyli najwyższej nauce, jaką była matematyka czy filozofia, a także poprzez to «oświecenie» zbliżyć się do bóstwa.”²⁶ Stąd wniosek Autorki, że św. Augustyn poszedł drogą apollińską, a jej wcielenie znalazło swój wyraz w śpiewie gregoriańskim. (Można tu dodać jeszcze zalecaną przez Sobór Trydencki polifonię L. Palestriny.) Natomiast muzyka typu dionizyjskiego zdaniem Karpowicz-Zbińkowskiej nie nadaje się do liturgii. Do takiego typu zalicza ona np. muzykę transową czy muzykę typu ambient, muzykę minimalistyczną, elektroniczną. Wspólną cechą ich wszystkich jest to, że skupiają uwagę słuchacza na nich samych, zamiast wznosić ducha ku Bogu. Można by tak zinterpretować wywody Autorki, że muzyka typu dionizyjskiego otępiła umysł, podobnie jak mantrowanie, dając mu wypoczynek, potrzebny do następującego po nim działania. Muzyka typu apollińskiego zaś buduje się na logicznych następstwach tonów, zawierających harmonię, kontrasty, zmiany „barw” zawartych w akordach, grę dysonansów, czyli zarówno symetrię jak i jej łamanie, gdzie główną rolę pełni intuicja intelektualna, uchwytyująca różne relacje wewnątrz utworu. Ponieważ zaś umysł ludzki bardziej wyraża duszę niż sama ożywiona materia, ten apolliński aspekt muzyki silniej zbliża człowieka do Boga, ducha ludzkiego do duchowego Absolutu.

3. Muzyka w *sacrum*

Wiadomo od starożytności, że muzyka posiada wpływ na ludzi, zarówno na jednostki, jak i na grupy społeczne. O tym wpływie pisałem w art. pt.: *Arystotelesowa psychologia muzyki*.²⁷ Może ona uspokajać lub pobudzać, oczyszczać i leczyć, integrować i zwiększać sugestywność nauczania, ale także uświetniać celebrację. Kościół zdaje sobie sprawę z tego wpływu, dlatego stara się obwarować muzykę liturgiczną wieloma ograniczeniami. Stąd ważny jest problem roli muzyki w dziedzinie ściśle związanej z *sacrum*, tj. w liturgii.

Już omawiając pojęcie *sacrum* w muzyce, siłą rzeczy musieliśmy nieraz odnieść się do liturgii jako do miejsca, w którym „czuje się” ono najbardziej swojsko. Jest jednak jeszcze więcej tych przestrzeni, gdzie *sacrum* dochodzi do głosu. Mamy tu do czynienia z problemem klasyfikacji muzyki religijnej. Od odróżnienia różnych rodzajów tej muzyki będzie zależeć stopień wymagań, jaki się jej stawia, gdy idzie o jej zastosowanie praktyczne. Wydaje się, że najtrafniej ujął tę klasyfikację Marcin Tadeusz Łukaszewski.²⁸ Proponuje on zamiast nazwy „muzyka religijna” termin „muzyka o tematyce religijnej”. Dzięki temu uzyskuje szerszą paletę odmian tej muzyki. Dzieli ją zaś na muzykę 1) liturgiczną, do której zalicza: chorał

²⁵ *W poszukiwaniu kryteriów sakralności muzyki*, „Christianitas. Religia – Kultura – Społeczeństwo”, Numer specjalny, *Nowe życie starej Mszy*, 33 (2007), s. 169-174.

²⁶ Tamże, s. 171.

²⁷ W: *Donum natalicium. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, red. Z. Fabiańska, A. Jastrzębski, A. Sitarz, Kraków 2007, s. 247-261. Zob. też: Jean-Louis Chrétien, *La puissance de la musique. La guérison de Saül par David, selon les Pères*, „Christus”, n. 223, Juillet 2009, s. 288-293. Jean-Luc Pouthier, *La musique au risque de l'histoire*, „Christus”, n. 223, Juillet 2009, 303-309.

²⁸ *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova”, 1 (2007), s. 47.

gregoriański, śpiew jedno- i wielogłosowy, śpiewy liturgiczne celebransów i wiernych, akompaniament organowy i pieśni kościelne dopuszczone do liturgii. Mogą to być utwory wokalne lub wokально-instrumentalne. 2) paraliturgiczną, obejmującą twórczość własną do tekstów liturgicznych, nie znajdującą zastosowania w liturgii, zarówno wokalną, jak i wokально-instrumentalną; 3) Nieliturgiczną, do której należą utwory wokalne lub wokально-instrumentalne, komponowane do tekstów Nieliturgicznych o tematyce religijnej, zawierające np. motywy z muzyki kościelnej, cytaty z pieśni, a nawet utwory, których tytuł sugeruje tematykę religijną, wreszcie twórczość sceniczną o tematyce religijnej.

Każda z tych odmian wymaga stosowania innych kryteriów doboru muzyki. Najbardziej rygorystyczne warunki stawia się muzyce religijnej, gdy idzie o liturgię. Kościół Katolicki wydał szereg dokumentów zalecających odpowiedni rodzaj muzyki, lub zakazujących wprowadzania do liturgii utworów, które nie licują z jej powagą i świętością. Do kilku najważniejszych z nich odwołuje się ks. Robert Bernagiewicz.²⁹ Rozważa on kolejno trzy aspekty muzyki: kompozycję (tekst i melodię), instrumenty oraz wykonawstwo. Stawia co do nich następujące wymagania: Tekst powinien być brany bądź bezpośrednio z liturgii, przede wszystkim z *ordinarium*; *proprium* powinno być zaczerpnięte z Pisma św. lub ze źródeł liturgicznych. Nowe kompozycje powinny uzyskać aprobatę odpowiedniej komisji liturgiczno-muzycznej. Co do melodii, są podane przez Kościół tylko wzorce: chorał gregoriański i polifonia palestrinowska. Ma być zachowany ścisły związek melodii ze słowami świętego tekstu, uwydatniać jego siłę i wymowę. Z tych zasad wyprowadza 3 wnioski: 1. „Ścisły związek słowa i melodii wyklucza wszelkie kontrafakture i zapożyczenia melodyczne, zarówno z terenu muzyki świeckiej, jak również z innych miejsc liturgicznych.” 2. Z całą pewnością do liturgii nie powinny być dopuszczane kompozycje o melodyce i rytmice, które budzą skojarzenia z tańcami, bo jest to teren *profanum*, a nie *sacrum*. [...] 3. „W przypadku kompozycji nowych, które nie figurują w uznanych śpiewnikach, pozostaje ta sama zasada, o której wspomnieliśmy omawiając teksty: nowe melodie należy poddawać weryfikującej ocenie odpowiedniej komisji liturgiczno-muzycznej.”³⁰

Co do instrumentów, Autor stwierdza, że do liturgii nie nadają się instrumenty typowo jazzowe, np. saksofon barytonowy, gitara elektryczna. Delikatny akompaniament gitary klasycznej byłby dopuszczalny.

Nie licuje z powagą liturgii styl wykonawstwa koncertujący, wirtuozerski, odciągający od treści słów. Niedopuszczalna jest improwizacja jazzowa. Unikać należy ornamentyki piosenkarskiej, glissand itp.³¹

O *sacrum* w liturgii pisał wiele kard. Joseph Ratzinger, obecnie papież Benedykt XVI. Łatwo dostępne są przynajmniej dwie jego pozycje: *Duch liturgii*, Poznań 2002, oraz: *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*. Znak, Kraków 2005. W tej ostatniej pozycji zwrócił on uwagę na współczesne problemy związane z muzyką w liturgii w obliczu nowej kultury światowej: „Można tu spotkać, z jednej strony, muzykę «pop», która już nie jest rozwijana przez sam lud (pop) w dawnym sensie, lecz jest nastawiona na zaspokojenie potrzeb masowego odbiorcy, jest tworzona na szeroką skalę i metodami przemysłowymi i powinna być ostatecznie określona jako kult banału. Z kolei muzyka «rockowa» jest wyrazem elementarnych uczuć, które przyjęły charakter kultyczny w wielkich zbiorowiskach muzyki rockowej, stanowiąc swoisty kontrkult w stosunku do kultu chrześcijańskiego i pragnąc uwolnić człowieka od niego samego, wciągając go w swego rodzaju masówkę i wywołując w nim wstrząs poprzez rytm, hałas i efekty świetlne, a tym

²⁹ *Sacrum w muzyce liturgicznej w świetle obowiązujących norm*. „Studia Loviciensia”, 7 (2005) s. 87-94. Do dokumentów przez niego wymienionych, warto dodać zbiór podany w publikacji: J. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.

³⁰ Tamże, s. 90.

³¹ Por. tamże, s. 92.

samym spychając go w prymitywną Wszechwładzę, w której się uczestniczy przez ekstazę, prowadzącą do przełamania własnych barier i ograniczeń.”³² Ciekawy motyw powtarza się w rozważaniach Kardynała, mianowicie odniesienie muzyki do Logosu. Ponieważ jednym ze znaczeń terminu „Logos” jest słowo, Kardynał podkreśla wiodącą rolę słowa w liturgii. Do niego musi się stosować muzyka. Logosowi, wyrażającemu się w kulcie rozumnym powinno też ustąpić irracjonalne upojenie lub czysta zmysłowość. Ortopraksja nie powinna zastępować ortodoksji. Należy zachować prymat logosu przed etosem. Dawne sprawdzone formy muzyczne nie powinny lądować w muzeach, lecz trwać nadal w liturgii.³³

J. Wachowski³⁴ wymienia następujące cechy *sacrum* występujące w muzyce religijnej: 1. czas, 2. przestrzeń, 3. cykliczność, 4. wzniosłość, 5. wertykalność, 6. sprawczość, 7. zasięg społeczny. Wyjaśnia znaczenie tych cech w odpowiednim komentarzu. I tak, stwierdza, że „we wszystkich kulturach naszego globu społeczności wyodrębniają w swych kalendarzach jako szczególny czas poświęcony *sacrum* – wolny od wielu czynności profanicznych, które w tym okresie są zakazane.” [...] „Z tego punktu widzenia utwory sakralne [...] to takie, które są wykonywane tylko w czasie świętym (uświęconym), a więc nie «na co dzień». [...] Za utwory sakralne należy uznać takie, które są przeznaczone do wykonania wyłącznie w przestrzeni świętej; zarówno w tradycji Zachodu, jak i w innych kulturach, taką przestrzenią jest świątynia.” Wzniosłość można określić porównując niektóre ludowe pieśni nabożne, np. kolędy i pastorałki, w których ze względu na tekst przeplata się *sacrum* z *profanum*. Wertykalizm ujawnia się szczególnie w tych utworach, które budzą świadomość zależności od Boga, własnej niewystarczalności (np. suplikacje). *Sacrum* wymaga społecznej akceptacji, dlatego obrzędy liturgiczne są regulowane ścisłymi przepisami wspólnoty kościelnej.

Z tych zasad można wysnuć wnioski praktyczne. Ks. Zdzisław Janiec podaje takie wskazówki: „W liturgii nie można tolerować utworów trywialnych (pospolitych, prostackich, ordynarnych) i kiczowatych (nieautentycznych, nie będących sztuką). Jednym z gatunków, które odznaczają się trywialnością i kiczowatością, jest piosenka religijna, która opanowała liturgię w wielu kościołach. Dość pokaźna liczba piosenek reprezentuje teksty puste, nie mówiące o niczym głębszym, niekiedy pełne fantazji.”³⁵ Przy okazji chciałbym zwrócić *pro domo sua* uwagę na mój artykuł pt.: *Pieśni i piosenki religijne*, w pracy zbiorowej: *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, pod red. Krystyny Turek i Bogumiły Miki, Katowice 2006, s. 114-130. Staralem się w nim podać kryteria, pomagające w odróżnieniu pieśni od piosenek, w trzech elementach utworów: tekst, melika, rytmika. Ilustrowałem te różnice przykładami aktualnie funkcjonujących kompozycji.

Zakończmy nasze rozważania słowami Listu Papieża Jana Pawła II skierowanego do artystów 4 kwietnia 1999 r.³⁶ Papież pisał m. in.: „Każda autentyczna postać sztuki stanowi cenny środek zbliżania się do horyzontu wiary, w której ludzkie istnienie znajduje pełne wyjaśnienie. [...] Dlatego im bardziej artysta uświadamia sobie «dar», jaki posiada, tym bardziej skłonny jest patrzeć na siebie samego i na całe stworzenie oczyma zdolnymi do kontemplacji i dziękczynienia, wznosząc ku Bogu hymn uwielbienia (n. 1).” Jan Paweł II przestrzega artystów, by nie tworzyli dla próżnej chwały, dla publiki, dla pieniędzy. Istnieje pewna etyka twórczości, służba życiu i odnowy narodu. Do najwybitniejszych twórców muzyki religijnej zaliczył Papież 11 wybitnych kompozytorów: „Obok licznych artystów, którzy poświęcili jej wiele sił – czyż można nie wspomnieć przynajmniej Pier Luigię da Palestrina albo Orlando di Lasso czy Tomasa Luisa de Victoria – wielu innych znanych

³² Kard. Josef Ratzinger, *Muzyka a liturgia*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, n. 2 (122), rok XXI (2001), s. 47.

³³ Por. tamże, s. 48-53.

³⁴ *Poznawanie i komunikowanie*. Poznań 2005, s. 155 nn.

³⁵ *Postulaty duszpasterskie dotyczące śpiewu i muzyki liturgicznej w parafiach*, „Anamnesis”, n. 30, rok. VIII (2002), s. 88.

³⁶ *List do artystów*, w: Jan Paweł II, *Dziela zebrane*, t. 3., *Listy*, Kraków 2007, s. 490-501.

artystów – od Händla do Bacha, od Mozarta do Schuberta, od Beethovena do Berlioza, od Liszta do Verdiego – pozostawiło nam niezwykle natchnione dzieła także w tej dziedzinie (n. 9).” [...] „Kościół potrzebuje także muzyków. Ileż utworów muzyki sakralnej zostało skomponowanych w ciągu stuleci przez twórców przenikniętych zmysłem tajemnicy! Tysiące wierzących umacniało swoją wiarę muzyką, która wypływała z serc innych wierzących i stawała się częścią liturgii, a przynajmniej bardzo cenną pomocą w jej godnym sprawowaniu. Śpiew pozwala przeżywać wiarę jako żywiołową radość i miłość, jako ufne oczekiwanie na zbawczą interwencję Bożą (n. 12).”