

RASTISLAV PODPERA  
Ružomberok, Uniwersytet Katolicki

## **SACRUM W MUZYCE: ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE**

Z tematem muzyki jako zwiastunie wartości najwyższych związana jest kwestia świętości w muzyce. To właśnie atrybut *sacrum* dotyczy wartości najwyższych, konkretnie: duchowych, zwłaszcza na terenie muzyki liturgicznej. Problematyce tej poświęcone zostaną niniejsze rozważania, których celem jest odnalezienie jak najwięcej wyznaczników odnoszących się do samego materiału muzycznego. Już na wstępie należy stwierdzić, iż artykuł ten jest raczej wynikiem analizy założeń teoretycznych niż odpowiedzią na pytanie, która muzyka jest muzyką świętą a która już nie, chociaż wielu ludzi chciałoby usłyszeć właśnie takie proste, czarno-białe rozwiązania. Jako pedagog na Wydziale Teologii Katolickiej Uniwersytetu Komenskigo w Bratysławie, jestem corocznie inspirowany przez studentów, którzy zapoznają się z zasadami muzyki liturgicznej.

Już pierwsza zasada stwierdza, że jedną z kluczowych cech muzyki liturgicznej jest jej świętość – *sacrum*, co od razu powoduje kolejne pytania: Mówimy o *sacrum* w tekstach? lub: Może być jakieś *sacrum* w samej muzyce, w jej konkretnych parametrach, w budowie struktury muzycznej, we właściwościach dźwięku? A dalej: Czy *sacrum* muzyki jest czymś, co jednakowo rozumiemy wszyscy? Czy jest w jakiś sposób normatywnie określone lub jest kwestią spojrzenia, gustu lub religijności jednostki?

Kryterium *sacrum* w muzyce, poczynawszy od nauczania papieża Piusa X, określone jest w dokumentach kościelnych w miarę luźnie i ogólnie. Z nasilającymi się pytaniami wzrasta również pragnienie dotarcia do bardziej zdecydowanych przesłanek oraz wystarczającego wyjaśnienia przynajmniej części z tej na pierwszy rzut oka niejasnej i trudnej do objęcia problematyki. W tym celu zgromadziłem wszystkie dokumenty Kościoła powszechnego, opublikowane od początku XX w., w których znajduje się nawet niewielka wzmianka o *sacrum*. Materiał przebadalem od strony jakościowej: kodowanie tematyczne oraz analityczne umożliwiło odnaleźć wiele determinantów, cech lub czynników, przy występowaniu których możemy mówić o muzyce jako *sacrum*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jako muzykolog celowo unikam klasyfikacji tych czynników w sposób hierarchiczny, co może być ewentualnie interesujące dla teologów.

## 1. Materiał badawczy

Punktem wyjścia do analizy są dokumenty kościelne publikowane od początku XX w. do czasów obecnych — dokładniej: oficjalne dokumenty rzymskiej Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów (do 1969 r.: Świętej Kongregacji ds. Obrzędów), dzieła papieży oraz konstytucja liturgiczna Soboru Watykańskiego II. Oczywiście, w ramach reflektowania tradycji oraz jej zawsze aktualizującego rozwijania znajdziemy w nowszych dokumentach prawie zawsze również założenia przejęte z dzieł o starszej dacie powstania<sup>2</sup>. W kolejności chronologicznej są to:

- *Tra le sollecitudini — motu proprio* Piusa X, 1903
- *Divini cultus* — konstytucja Piusa XI, 1928
- *Mediator Dei* — encyklika Piusa XII, 1947
- *De musica sacra et sacra liturgia* — instrukcja Św. Kongregacji Obrzędów, 1958
- *Sacrosanctum Concilium* — konstytucja Soboru Watykańskiego II, 1963
- *Musicam sacram* — instrukcja Św. Kongregacji Obrzędów, 1967
- *Liturgicae instaurationes* — instrukcja Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, 1970
- *Vicesimus quintus annus* — list Jana Pawła II z okazji 25 rocznicy *Sacrosanctum Concilium*, 1988
- *List do artystów* — Jan Paweł II, 1999
- *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii* — Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, 2001
- *Chirograf Jana Pawła II z okazji 100. rocznicy „Tra le sollecitudini”*, 2003
- *Spiritus et sponsa* — list Jana Pawła II z okazji 40 rocznicy *Sacrosanctum Concilium*, 2003
- *Mane nobiscum Domine* — list Jana Pawła II, 2004
- *Redemptionis sacramentum* — instrukcja Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, 2004
- *Sacramentum caritatis* — posynodalna adhortacja Benedykta XVI, 2007.

Zaprezentowana taksonomia wyznaczników, która jest wynikiem analizy kościelnych źródeł normatywnych, uzupełniona zostanie jakością analizą dyskursu omawianego zagadnienia. Jako materiał posłuży nam przeanalizowanie treści forum „*Sacrum* jako właściwość muzyki”, w ramach którego dyskusję prowadziło 25 muzyków kościelnych przez okres trzech lat<sup>3</sup>. Oprócz tego wykorzystano w analizach artykuły omawiające *sacrum* w muzyce<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Jednym z najbardziej wpływowych tekstów normatywnych jest *motu proprio* Piusa X z 1903 r., które jest do dzisiaj cytowane jako podstawowy punkt wyjściowy nowoczesnego rozważania o charakterze muzyki liturgicznej.

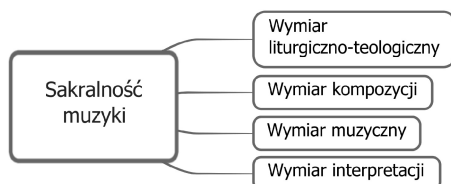
<sup>3</sup> Strona internetowa: Organisti.sk, rodzaj dyskusji — niemoderowana, okres — od 2008 do 2011 r. Opis pliku oczyszczonych danych tekstowych: liczba prowadzących dyskusję — 25, liczba głosów w dyskusji — 88: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=537&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight> (11.02.2012).

<sup>4</sup> Tutaj proponuję przynajmniej jedno spojrzenie, które wskazuje na fakt, iż problematyka ta jest mocno dyskutowana zwłaszcza w Republice Czeskiej, co obrazują następujące teksty (chronologicznie):

## 2. Wyniki

Uzyskane na postawie wyników analizy dane przedstawione zostały w postaci schematów graficznych. W tej formie można w sposób bardziej przejrzysty zaobserwować grupy i podgrupy „wyznaczników *sacrum* muzyki”, a także relacje pomiędzy nimi.

Schemat nr 1.



Schemat nr 1 przedstawia główny wynik. Czynniki *sacrum* muzyki możemy przyporządkować do czterech podstawowych kategorii wyróżnionych z punktu widzenia: (1) teologii liturgii, (2) twórczości, (3) struktury muzycznej oraz (4) interpretacji muzycznej. Jak już wspomniałem, zaprezentowany tutaj model wyznaczników nie jest uporządkowany w sposób hierarchiczny (w sensie teologicznym), kolejność czterech podstawowych kategorii odzwierciadla pewien rodzaj logicznej kolejności chronologicznej: podstawą są wymogi liturgiczne, następnie wymagania wobec kompozytora, charakterystyki organizacji materiału muzycznego, a wreszcie wyznaczniki, które powstają w trakcie interpretacji muzycznej (muzyków, śpiewaków, ludu, kapłana, itd.).

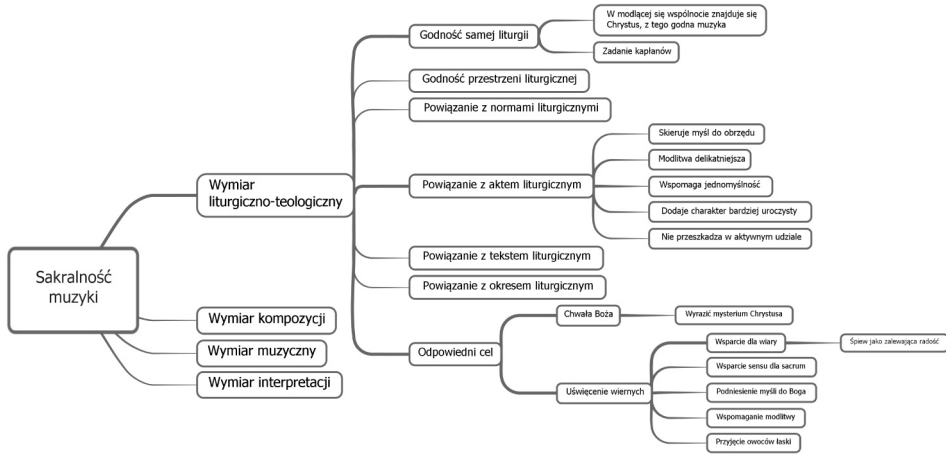
Z punktu widzenia ilościowego w kontekście powyższych kategorii należy powiedzieć, że tylko nieliczne wzmianki w dokumentach kościelnych mówią o wymaganych właściwościach samej muzyki. Większość sformułowań o *sacrum* muzyki wskazuje na atrybuty lub wyznaczniki, które nie dotyczą struktury muzycznej. Przy szukaniu odpowiedzi na pytanie, jaka muzyka jest święta, możemy je zatem uważać za drugorzędne, ale tylko wówczas, kiedy swoje widzenie ograniczymy do aspektu materiału muzycznego. Przeciwnie, w kontekście liturgii, jej sensu i celów, te „zewnątrzne” czynniki są dla *sacrum* w muzyce ważne, a nawet kluczowe.

---

A. ČALA, *Vlastnosti liturgické hudby*; J. RATZINGER, *Světý a lidský obraz liturgie a jeho odraz v liturgické hudbě*; TENŽE, *Bohu zpívejte umělecky*; TENŽE, *Před tváří andělů chci ti zpívat*; H. SCHÜTZZEICHEL, *Mše: příručka církevní hudby*; PH. HARNONCOURT, *Zpěv a hudba při bohoslužbě*; A. AKIMJAK, *Teologické kritéria sakrality liturgické hudby*; J. KUB, *Posvátné a profánní*; J. RATZINGER, *Duch liturgie; Universa Laus document II*; A. PAVLÍKOVÁ, *Současné požadavky na liturgickou hudbu*; M. MESSIERI, M. SELVA, *Mlčení jako nejvyšší výraz spirituality*; R. ADAMKO, *Polyštýlovost' a polyžánrovost' v liturgické hudbě; Posvátnost v hudbě – soubor textů jako úvod do diskuse* (w czasopiśmie „Psalterium”); P. CHALOUPSKÝ, *Posvátná, nebo liturgická hudba?*; J.-R. KARS, *Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie*; J. ŠTĀSTNÝ (pod pseud. Peter Graham), *Spiritualita v hudbě*; rozmowa z D. Bartoluccim (w czasopiśmie „Psalterium”); L. ONDERČIN, *Mystická hudba Petra Ebena a Oliviera Messiaena a jej miesto v liturgii*.

Pierwszą i najważniejszą kategorią tych wyznaczników „niemuzycznych” są wymogi liturgiczno-teologiczne.

Schemat nr 2.



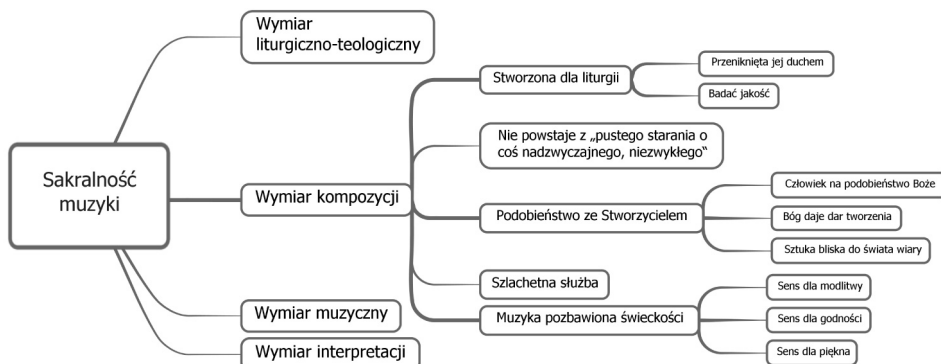
Z analizy czynników, które należą do dziedziny teologii liturgii, wynika, iż muzyka sakralna powinna odpowiadać godności liturgii i przestrzeni liturgicznej (świętyni). Kieruje się obowiązującymi normami liturgicznymi odpowiedniego obrzędu, jest podporządkowana funkcji i charakterowi poszczególnych okresów roku kościelnego. Najwięcej wzmianek jest jednak poświęconych powiązaniu muzyki z aktem liturgicznym: szanować naturę, sens liturgiczny oraz właściwość każdego aktu oznacza wspomagać uwagę oraz pełnowartościowy udział w liturgii, wspierać modlitwę oraz jednorodność wspólnoty. W idealnym przypadku muzyka sakralna opiera się bezpośrednio o teksty liturgiczne. A w końcu ma na uwadze dwa swoje główne cele, którymi są: chwała Boga i uświęcenie wiernych<sup>5</sup>.

Muzyce używanej w liturgii powinny towarzyszyć inne wymagane treści już w czasie jej powstania (w schemacie nr 3 nazwane „aspektem twórczości”). Muzyka sakralna komponowana jest celowo dla liturgii, jest przeniknięta jej duchem i pozbawiona elementów świeckich<sup>6</sup>. Przeszkody dla zastosowania liturgicznego

<sup>5</sup> PIUS X, *Motu proprio „Tra le sollicitudini”*, 1903, nr 1; SOBÓR WATYKAŃSKI II, konstytucja *Sacrosanctum Concilium*, nr 112; KONGREGACJA DS. OBRZĘDÓW, instrukcja *Musicam sacram*, nr 4. W teologii muzyki liturgicznej po Soborze Watykańskim II istnieje refleksja wymogów normatywnych, którą np. J. Waloszek streścił do pięciu zasad, które muzyka powinna respektować, jeżeli chce pozostać świętą i liturgiczną; J. WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 254–276. Na Słowacji publikowali na ten temat: A. AKIMJAK, *Teologické kritériá sakrálnosti liturgickej hudby*, „Adoramus Te” (1998), nr 2, s. 7; R. ADAMKO, *Polyštýľovosť a polyžánrovosť v liturgickej hudbe*, w: *Vývinové osobitosti pestovania liturgickej hudby na Slovensku*, Bratislava 2007, s. 118.

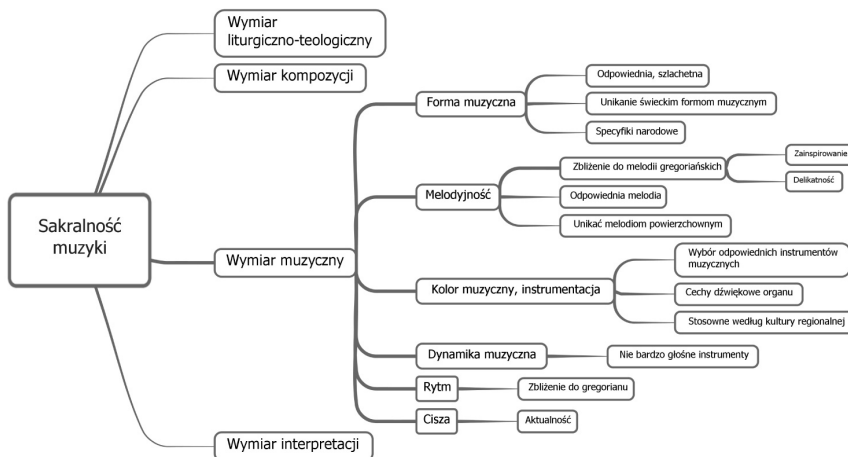
<sup>6</sup> Wymaganie, by muzyka sakralna nie zawierała elementów świeckich, jest prawdopodobnie najbardziej dyskutowanym w ramach omawianego zagadnienia. Przy rozróżnianiu *sacrum – profanum* chyba

Schemat nr 3.



muzyki, która powstała w środowisku świeckim lub dla tego środowiska była początkowo przeznaczona, istnieją w braku pierwotnej funkcji modlitwowej i związanej z tym godności, a także skierowania na odwieczne piękno. Oprócz tego muzyka sakralna nie powstaje z „próżnego starania się o coś nadzwyczajnego, niecodziennego”<sup>7</sup>, lecz tworzona jest przy współpracy z wiecznym Twórcą, w świadomości Jego inspiracji i szlachetnej służby. Udział artysty w dziele twórczym wspomniany jest w dokumentach kościelnych w kilku miejscach; przypomniano tu, że właśnie w sensie twórczości świat sztuki zbliżony jest do świata wiary religijnej. Punktem wyjściowym jest rzeczywistość stworzenia człowieka na obraz Boga.

Schemat nr 4.



największą uwagę w tej dziedzinie przyciąga tekst śpiewany, jak zauważa np. R. Adamko (*Polyštýlovost' a polyžánrovost' v liturgickej hudbe*, s. 115). Prowadzone są również liczne dyskusje na temat stosowności poszczególnych instrumentów muzycznych. Do wyjaśnienia tych kwestii konieczne są bardziej szczegółowe analizy.

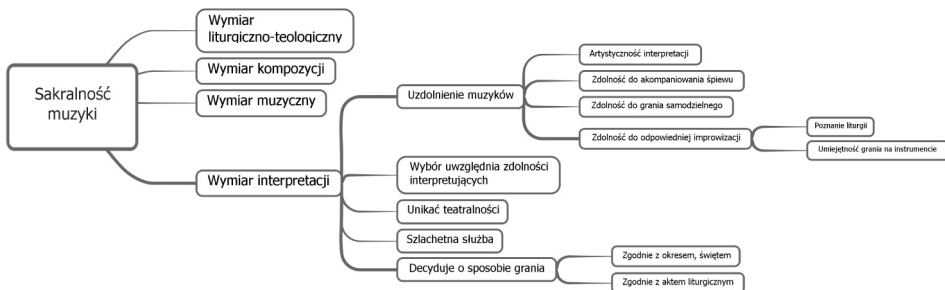
<sup>7</sup> PIUS XII, encyklika *Mediator Dei*, nr 191.

Przejdźmy do atrybutów *sacrum*, które mogą być obecne w samym materiale muzycznym. Innymi słowy: Jakie właściwości muzyki lub układ struktury muzycznej mogą, według dokumentów kościelnych, prowadzić do definicji muzyki sakralnej? Znajdujemy w nich wzmianki — chociaż tylko nieliczne — o kilku podstawowych parametrach muzyki: dynamice, melodyce, rytmie, kolorystyce lub instrumentacji oraz formie. Jak widać w schemacie 4, co do formy, melodyki oraz instrumentacji dokumenty wyrażają się bliżej.

Ostrzeżenie przed świeckimi formami muzycznymi jest ukrytym wyzwaniem do poszukiwania specyficznych form, które są właściwe dla muzyki sakralnej i liturgicznej. Nacisk kładzie się na doskonałość i szlachetność formy, pod czym możemy rozumieć jakościowe aspekty kompozycyjne i tektoniczne. Dotyczy to specyficznych form muzycznych i sposobów instrumentacji różnych obszarów kulturowych. Z instrumentów muzycznych tradycyjnie podkreśla się organy piszczałkowe; pozostałe instrumenty — w odróżnieniu od dokumentów przedsoborowych — nie są wyraźnie wymienione. Wolność w tym kierunku może być rozumiana jako przejście od wyraźnego określenia dopuszczalnych i zabronionych instrumentów do akcentowania sposobu ich wykorzystania i kultywowania wyrazu interpretacyjnego w liturgii. Dla pełności należy dodać, iż dwa składniki muzyki nie są w normach kościelnych w ogóle łączone z wyznacznikami *sacrum*: tempo i harmonia.

Podane wyżej kategorie proponują uzupełnić zagadnieniem ciszy, która oczywiście nie należy do przejawów akustycznych w sensie fizycznym, ale — paradoksalnie — jako alternatywa dźwięku i muzyki może mieć w liturgii również charakter sakralny<sup>8</sup>. Z tego więc punktu widzenia na terenie liturgii może nastąpić twórcze oddziaływanie pomiędzy sferą dźwięku, materiału muzycznego, oraz sferą ciszy, przy czym mają one wspólny cel.

Schemat nr 5.



Wreszcie wyznaczniki wykładni muzyki sakralnej można zobaczyć w trzech wymiarach. Pierwszym jest gotowość artysty w kategoriach talentów, umiejętności

<sup>8</sup> W najnowszych dokumentach cisza wskazywana jest jako pożądana część liturgii; por. JAN PAWEŁ II, list apostolski *Spiritus et sponsa* z okazji 40. rocznicy konstytucji *Sacrosanctum Concilium* (2003), nr 13.

i wiedzy. Dokumenty właśnie temu poświęcają najwięcej uwagi. Po pierwsze, są to umiejętności muzyczne, najlepiej takie, których wynikiem jest interpretacja na wysokim poziomie artystycznym, mianowicie zdolność do towarzyszenia grą na organach śpiewowi zgromadzenia, gra solowa i odpowiednie improwizowanie. Jednocześnie wybór muzyki i pieśni powinien być na poziomie, który odzwierciedla interpretacyjne umiejętności wykonawcy. Drugi poziom to świadomość służby — na podstawie poprawnego zrozumienia własnej misji — muzycznej i estetycznej — oraz skoncentrowanie się na podstawowych celach liturgii. Wreszcie trzecim wymiarem jest sam sposób interpretacji, który przez swoją kulturę osobistą i połączenie z liturgią decyduje o ostatecznym efekcie muzyki sakralnej. Jeśli muzyka spełniała by wymagania kompozycyjne, wymogi wobec tekstów liturgicznych i wielu innych elementów, ale interpretacja byłaby sprzeczna z wymaganiami wobec odpowiedniej interpretacji, brakowało by po prostu jej właściwego efektu. Warto zauważyć, że dokumenty Kościoła oferują wąską perspektywę interpretacyjną, ograniczoną głównie do muzyków–instrumentalistów (zazwyczaj organistów). Ten sam wysiłek o charakter sakralny powinni ponosić członkowie chóru kościelnego, lud uczestniczący w liturgii czy celebrians<sup>9</sup>.

### 3. Dyskusja

Refleksja analityczna wymienionych kategorii wyznaczników w *sacrum* odkrywa wiele powiązań lub relacji pomiędzy nimi. Trzeba zauważyć powiązanie wymiaru liturgiczno-teologicznego z wymiarem muzycznym. Godność liturgii i przestrzeni liturgicznej nadaje wymagania wobec melodyki<sup>10</sup>, rytmiki oraz instrumentacji. Charakter muzyki sakralnej powinien brać pod uwagę chwałę Bożą; dokumenty jednak nie zatrzymują się przy tym ogólnym sformułowaniu i wymagają dla konkretnych aktów liturgicznych poszukiwania bardziej osobistego „własnego wyrazu muzycznego”<sup>11</sup>. Wybór instrumentów muzycznych powinien uwzględniać wymóg, by były one w stanie służyć do celów sakralnych i akceptowalne w takiej właśnie służbie (w przypadku idealnym nawet inspirujące duchowo)<sup>12</sup> dla uczestników li-

---

<sup>9</sup> Wymaganie, aby unikać przejawów teatralnych i grać/śpiewać godnie według charakteru okresu liturgicznego, obowiązuje organistę i chór, natomiast całe zgromadzenie liturgiczne dotyczy zasada świadomości swojej roli muzycznej — w sensie szlachetnej służby dla wspólnoty. Członek zgromadzenia powinien wiedzieć dlaczego, na podstawie jakiej motywacji i w jakim celu śpiewa.

<sup>10</sup> Pius X w *Tra le sollecitudini* mówi, iż głównym celem muzyki sakralnej jest „ubrać” tekst liturgiczny do odpowiedniej melodii (nr 1), natomiast Jan Paweł II sto lat później ostrzega przed „powierzchnymi melodiami, które słabo odpowiadają wielkości czynu, który jest celebrowany”; por. JAN PAWEŁ II, *Chirograf z okazji 100. rocznicy motu proprio „Tra le sollecitudini” o muzyce sakralnej*, nr 3.

<sup>11</sup> *Tamże*, nr 3.

<sup>12</sup> Por. SOBÓR WATYKAŃSKI II, konstytucja *Sacrosanctum Concilium*, nr 120.

turgii. Jak już wspomniano, muzyka sakralna łączy się przede wszystkim z tekstem liturgicznym, któremu dodaje „większej skuteczności”<sup>13</sup>.

Refleksja godności obrzędów świętych odzwierciadla się w wymiarze twórczości. Przy tworzeniu muzyki sakralnej powinno się unikać elementów świeckich (na płaszczyźnie „formy zewnętrznej”)<sup>14</sup>, by jak najbardziej ukazał się jej sens dla godności liturgii<sup>15</sup>. Wymaganie, by muzyka sakralna stała się bezpośrednio związaną z aktem liturgicznym, łączy się z potrzebą komponowania muzyki „dopasowanej” do liturgii<sup>16</sup>, poprzez co eliminuje się obecność elementów świeckich. Muzyka pozbawiona świeckości posiada sens dla piękna, koresponduje z aktem liturgicznym i dodaje mu charakteru bardziej uroczystego. Oprócz tego posiada znaczenie modlitwy<sup>17</sup> i wspomaga ją, przez co służy jednemu z głównych celów — uświęceniu wiernych; służy również wtedy, jeżeli kompozytor muzyki sakralnej, świadomy swojej szlachetnej służby w sensie misji i inspirowania przez samego Stwórcę, kieruje swoje dzieło na chwałę Bożą<sup>18</sup>.

W jaki sposób wyznaczniki sakralności związane są z interpretacją muzyczną? Widzimy tu powiązanie z okresem liturgicznym: sposób grania powinien odpowiadać okresowi liturgicznemu, oraz z aktem liturgicznym: sposób gry powinien odpowiadać nabożeństwu oraz jego konkretnym częściom<sup>19</sup>. Drugie powiązanie jest widoczne podczas improwizacji instrumentalnej: zdolność do odpowiedniej improwizacji w liturgii zakłada poznanie liturgii — tylko wówczas muzyka osiągnie swój deklarowany cel. U kompozytora, tak samo jak i u interpretującego, można mówić o muzyce sakralnej wówczas, kiedy swoją działalność rozumie jako służbę, która powinna zmierzać do chwały Bożej i podniesienia ducha uczestników liturgii do Boga. Wobec kompozytora i interpretującego istnieje również inne wymaganie, którym jest wspomniana eliminacja świeckości. Nie tylko same dzieło muzyczne, ale również jego interpretacja ma znaczący wpływ na fakt, czy daną muzykę możemy uważać za sakralną<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> PIUS X, *motu proprio „Tra le sollecitudini”*, nr 1.

<sup>14</sup> „(...) muzyka nowoczesna stoi szczególnie w służbie świeckiej, więc będzie potrzebne z większą uwagą obserwować, by utwory muzyczne stylu nowoczesnego, które wpuszczano do świątyni, (...) nie były stworzone na sposób sztuk świeckich, nawet nie w swoich formach zewnętrznych”; PIUS X, *motu proprio „Tra le sollecitudini”*, nr 5.

<sup>15</sup> „Jeżeli muzyka instrumentalna i wokalna nie jest przeznaczona dla modlitwy, godności i piękna, sama sobie zamyka dostęp do dziedziny *sacrum*”. PAWEŁ VI, przemówienie do członków *Associazione Italiana Santa Cecilia*, 18.09.1968, „Insegnamenti” 6 (1968), s. 479.

<sup>16</sup> KONGREGACJA DS. OBRZĘDÓW, instrukcja *Musicam sacram*, nr 4a.

<sup>17</sup> PAWEŁ VI, przemówienie do członków *Associazione Italiana Santa Cecilia*, s. 479.

<sup>18</sup> Zob przypis nr 5.

<sup>19</sup> „Gra na organach (...) powinna być starannie dostosowana do ducha okresu liturgicznego i święta, natury aktów liturgicznych oraz ich różnych części”; KONGREGACJA DS. OBRZĘDÓW, instrukcja *De musica sacra et sacra liturgia*, nr 66.

<sup>20</sup> „Powinna być sakralną, więc pozbawioną jakiegokolwiek świeckości (...) i w sensie sposobu, w jaki jest przedstawiana od interpretujących”; PIUS X, *motu proprio „Tra le sollecitudini”*, nr 2.



Na koniec trzeba jeszcze zwrócić uwagę na ryzyko, które nam towarzyszy, kiedy rozważamy determinanty muzyki sakralnej. Są to czynniki, które zawierają problem determinizmu historycznego i kulturowego, ale również spekulacyjności. Byłoby mylące i niewłaściwe, aby ich nie zauważyć. Wspominam dwa, moim zdaniem, najbardziej wyraźne ryzykowne aspekty.

Po pierwsze, trzeba stwierdzić, iż sam atrybut sakralności muzyki jest spostrzegalny bardzo trudno. Podobny problem występuje nawet w związku ze świętością aktu liturgicznego — jak już w XVII w. zauważył w swoim dziele kard. Bona:

Chociaż obrzędy same w sobie nie zawierają żadnej doskonałości, są zewnętrznymi czynnikami religijnymi, które jako znaki zewnętrzne podnoszą ducha do czci wobec rzeczy świętych, podnoszą myśl do rzeczywistości nadprzyrodzonych, ożywiają religijność, rozpalają miłość, powiększają wiarę, umacniają oddanie, (...) są ozdobą nabożeństwa<sup>21</sup>.

W tym duchu spostrzegamy, że już do przeszłości należy okres dozwolonych i zabronionych interwałów; tak samo dzisiaj nie tworzy muzyki sakralnej np. jakaś reguła instrumentacji czy sekwencja akordów. *Sacrum* jest czynnikiem, który nie może należeć do muzyki jako takiej. Muzyka uzyskuje go (lub odwrotnie — traci go) we współlistnieniu z innymi czynnikami, które jej towarzyszą. Możemy mówić np. o motywacji kompozytora, poziomie interpretacji, ale również o powiązaniu muzyki z żywą wspólnotą liturgiczną, której muzyka ta służy.

Po drugie, treść sakralności uwarunkowana jest czasowo i kulturowo<sup>22</sup>. Wszystkie kultury i religie mają swoje wyobrażenia tego, jaka muzyka jest odpowiednia dla *sacrum*, a jaka dla *profanum*, a więc pomiędzy poszczególnymi kulturami i okresami historycznymi zazwyczaj nie jest łatwe porozumienie. Każda kultura i epoka może sformułować przynajmniej jedno pozytywne i jedno negatywne określenie świętości.

Pozytywnym określeniem jest, jeżeli powiemy, iż interpretujący i słuchacz powinni z samej muzyki poznać, iż nie chodzi o muzykę świecką, lecz o muzykę sakralną, i to niezależnie od zrozumienia tekstu (np. w przypadku nieznanego języka). Błędem byłoby nie doceniać autonomicznej zdolności do wyrażania się. Muzyka potrafi wyrażać sens nawet bez słów, a właśnie muzyka sakralna ten sens oddaje: pociąga fizycznie, emocjonalnie, intelektualnie i duchowo. Jest niezmiernie wzbogacające, w jaki sposób instrumenty muzyczne, muzycy, styl, tempo, dynamika, forma, połączenia asocjatywne, kontekst historyczny — wszystkie te parametry, a także inne — potrafią współtworzyć podtekst brzmiącego utworu oraz w sposób funkcyjny lub dysfunkcyjny oddziaływać na polu liturgii<sup>23</sup>. Nie jest najlepszym rozwiązaniem, jeżeli muzyka komunikuje coś zupełnie odrębnego niż tekst, z którym

---

<sup>21</sup> G. BONA, *De Divinâ Psalmodiâ*, Paris 1663, rozdział 19, § 3, 1.

<sup>22</sup> To drugie ryzyko zostało szczegółowo omówione w pracach praskiego stowarzyszenia muzyki religijnej: <http://www.sdh.cz> (5.04.2010).

<sup>23</sup> P.S. JONES, *Singing and Making Music: Issues in Church Music Today*, Phillipsburg (N.J.) 2006, s. 291.

jest związana<sup>24</sup>. Zjawisko to nie spełnia podanych określeń pozytywnych, czynnik *sacrum* pozostaje tylko dla tekstu, muzyka zaś pozbawia się wyższych ambicji. Uwaga wobec tego pozytywnego określenia jest zadaniem nie tylko dla kompozytorów, ale również dla „dramaturgów” uroczystości liturgicznych, którzy wybierają z repertuaru już istniejącej twórczości. Często spotykamy się z ocenianiem stosowności liturgicznej muzyki i śpiewów tylko na podstawie tekstu, na co zwrócił uwagę P. Jones<sup>25</sup>. Jeżeli tekst jest odpowiedni lub jeżeli styl uważamy za zrozumiały, utwór jest zazwyczaj zaakceptowany jako liturgicznie odpowiedni. A co z samą muzyką? Znamienne, iż w zdecydowanej większości wypadków decyzja o muzyce kościelnej (np. w sprawach zaangażowania muzycznego, poprzez które śpiew odróżnia się od innej komunikacji werbalnej) jest często zbudowana na ocenie tekstu. Jednakże sensu (wewnętrznego lub zewnętrznego) nie brakuje także samej muzyce. Jest oczywistym, że muzyka nie może być znakiem negatywnym, czyli łączyć się dla interpretującego oraz słuchacza z ogólnie znanymi zjawiskami negatywnymi, takimi jak np.: bałwochwalstwo, rozwiązłość seksualna, przestępczość, narkotyki, itd. Innymi słowy, powinna zawierać treści pozytywne. Zadośćuczynienie temu wymogowi wydaje się dosyć łatwe, gdyż obecność takich elementów lub skojarzeń w muzyce liturgicznej jest zazwyczaj wyraźnie rozpoznawalna. Istnieje tutaj jednak głębsza płaszczyzna odkrywania *sacrum*: nie wystarczy zadowolić się faktem, iż muzyka nie powoduje emocji negatywnych, lecz należy odkrywać obecność jej transcendentalnego charakteru. Podczas gdy każda dobra muzyka istnieje po to, aby wyrazić prawdę np. o stworzeniu, ludzkości, prawdziwa wartość sztuki muzycznej tkwi w doświadczeniu lub przeżyciu prawdy, która człowieka przekracza, łączy się więc z czymś transcendentnym, „Innym”. Chrześcijanie powinni w tym poznać Boga i Jego prawdę. Na temat zdolności różnych gatunków muzycznych i stylów, aby spełniać transcendentalny charakter muzyki liturgicznej, prowadzone są niekończące się dyskusje. Według Jonesa,

współczesna muzyka pop na ogół (...) nie urzeczywistnia owego reflektowania chwały Bożej, rzadko jest w ogóle nastawiona na to, co człowiek potrafi, lub na celową próbę wyjaśnienia, nauczania lub pokazania prawdy, by społeczeństwo stawało się lepsze. To nie jest transcendentność<sup>26</sup>.

W naszej przestrzeni słowacko-czeskiej w ostatnim czasie znów ożywa polemika pomiędzy zwolennikami tzw. muzyki gospelowej w liturgii oraz jej krytykami. Na pytanie, na jakich podstawach i na jakiej argumentacji opiera się ta polemika i w jaki sposób są w niej obecne normatywne wyznaczniki muzyki sakralnej, może odpowiedzieć analiza wskazanej dyskusji. Jej wynik będzie prawdopodobnie wypowiedzią nie tylko o sytuacji muzyki w liturgii w naszym życiu i o wymaganiach lub oczekiwaniach, z którymi dzisiaj podchodzimy do muzyki i liturgii.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 290.

<sup>25</sup> *Tamże*.

<sup>26</sup> *Tamże*, s. 287. Jones z swojej krytyki wyklucza jazz i blues, które uważa za „style bardziej artystyczne”.

### ***Sacrum in music: theoretical assumptions***

#### Summary

Despite the proclamations that liturgical music should stand out by the virtue of its sacred character, church documents define the determinants of sacredness of music relatively vaguely. The study investigates this problem in all documents of the universal church published since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It approaches the material from a qualitative perspective, which enabled to trace a whole number of properties, or factors, whose presence allows us to call music sacred.

The factors of sacredness of the music is able to give into the four categories and to divide them from the point of view (1) of liturgical theology, (2) of the music production, (3) of the immanent musical structure and (4) of the musical interpretation. Here is shown that only insignificant part of references in church documents deals about the required properties of music as itself. Most of the references about the factors of sacredness of music tend to the attributes or determinants, which are not deal with the musical structure. In the context of liturgy, its sense and objects, these are “non-musical“ factors for the sacredness of music are important, even key. From this analyses results that according to the church’s norms is the main attribute the sacredness of music, this can not belong to the music as itself. The music shall enters (or on the contrary lost) in coexistence with other factors, with which is connected. The analytical reflection of above mentioned categories of determinants of the sacredness reveals multiple correlations and the relationships between them. In the conclusion the author highlights the difficulties, which connect the reflections onto determinants of the factors of sacredness, concrete factors, which into this problems give historical and cultural determinism and speculativeness.

