

Robert Tyrąła

ORCID: 0000-0003-3659-4173

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

robert.tyrala@upjp2.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2019.2401.07

Znaczenie muzyki kościelnej w historii Kościoła

STRESZCZENIE

Jeśli spojrzymy na wieki istnienia Kościoła, to od samego początku dostrzeżemy prawdę o tym, że on nie mówił, ale śpiewał swoją modlitwę – najpierw psalmami, następnie usystematyzował ją w doskonały sposób w chorale gregoriańskim, kolejno pojawiła się polifonia. W pewnym momencie dopuszczono do liturgii organy oraz inne instrumenty. Dopiero w XX w. do liturgii wprowadzono w sposób oficjalny śpiew wiernych podczas liturgicznych celebracji. Przez przeszło 2000 lat istnienia chrześcijaństwa ten muzyczny język był niezwykle bogaty i różnorodny, jak to zostało przedstawione w poniższym artykule. Zawsze też należy się wszystkim zatroskanym o kształt i jakość muzycznej szaty liturgii wdzięczność. Dlatego słowa na zakończenie nowej instrukcji Episkopatu Polski o muzyce są bardzo wymownym sygnałem do dbałości o jej jakość: „biskupi wyrażają wdzięczność wszystkim zatroskanym o wysoki poziom muzyki kościelnej. Zobowiązują do zapoznania się z treścią instrukcji oraz starannego jej przestrzegania wszystkich odpowiedzialnych za muzykę kościelną w Polsce, w tym szczególnie duszpasterzy, organistów, katechetów, dyrektorów zespołów śpiewaczych i instrumentalnych, członków chóarów kościelnych, kompozytorów. Równocześnie zachęcają do twórczej współpracy wszystkich, dla których piękno liturgii jest nadrzędną ideą artystycznej działalności” (II IEP 65). Ważne jest zatem nie tylko oddziaływanie i znaczenie muzyki w Kościele dzisiaj i w historii, stanowi ono także wyzwanie dla przyszłych pokoleń chrześcijan.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyka kościelna, liturgia, znaczenie w historii, Kościół, chorał gregoriański, polifonia dawna i współczesna, śpiew wiernych, instrumenty muzyczne w celebrowanej liturgii

ABSTRACT

The Importance of Church Music in the History of the Church

If we take a look at the centuries-long history of the Church, we will see the truth that she did not speak, but sang her prayer from the very beginning. First, there were psalms, then systematized in a perfect way in the Gregorian chanting, succeeded by polyphony. At one point, organs were admitted to the liturgy by Church authorities along with other instruments. It was only in the twentieth century that singing of the faithful was officially introduced to the liturgy. For more than 2000 years of its existence, the Christian musical language was extremely rich and diverse, as shown in this article. Moreover, we should be eternally grateful to all those who care about the shape and quality of the musical liturgical garment. Therefore, the final words of the new Polish Episcopate Instruction on music are a very meaningful signal of care for its high level: “the bishops express their gratitude to all those concerned about the high quality of church music. They oblige all those responsible for church music in Poland, especially priests, organists, catechists, conductors of singing and instrumental ensembles, members of church choirs, and composers to familiarize themselves with the contents of the Instruction and to carefully observe it. At the same time they encourage creative cooperation of all those for whom the beauty of the liturgy is the overriding idea of artistic activity” (II IEP 65). So not only is the impact and significance of music in the Church important today and throughout history, but it is also a challenge for future generations of Christians.

KEYWORDS: Church music, liturgy, historical importance, the Church, Gregorian chant, past and modern polyphony, singing at church, musical instruments in liturgy

Dosyć znacząco i syntetycznie o muzyce kościelnej wypowiedział się 4 lipca 2015 r. w Castel Gandolfo papież emeryt Benedykt XVI, który od

dwóch krakowskich uczelni otrzymał wówczas doktoraty *honoris causa*. Mówił:

(...) w ramach najróżniejszych kultur i religii obecna jest wielka literatura, świetna architektura, malarstwo i wspaniałe rzeźby. I wszędzie jest także muzyka. A jednak w żadnym innym środowisku kulturalnym nie ma muzyki o wielkości dorównującej tej, która zrodziła się w kontekście wiary chrześcijańskiej: od Palestriny do Bacha, Haendla, aż po Mozarta, Beethovena i Brucknera. Muzyka zachodnia jest czymś wyjątkowym, niemającym sobie równych w innych kulturach. To powinno skłonić nas do zastanowienia. Oczywiście, muzyka zachodnia wykracza daleko poza dziedzinę religijną i kościelną. A jednak swoje najgłębsze źródło znajduje w liturgii, w spotkaniu z Bogiem. Jest to bardzo wyraźne u Bacha, dla którego chwała Boga stanowi w ostateczności cel całej muzyki. Wspaniała i czysta odpowiedź muzyki zachodniej rozwinęła się w spotkaniu z Bogiem, który w liturgii uobecnia się nam w Jezusie Chrystusie. Ta muzyka jest dla mnie wyrażeniem prawdy chrześcijaństwa. Tam, gdzie rozwija się taka odpowiedź, miało miejsce spotkanie z prawdą, z prawdziwym Stwórcą świata. Dlatego wielka muzyka sakralna jest rzeczywistością o randze teologicznej oraz o trwałym znaczeniu dla wiary całego chrześcijaństwa, chociaż nie jest konieczne, aby wykonywana była zawsze i wszędzie. Z drugiej jednak strony, jest również jasne, że nie może zniknąć z liturgii i że jej obecność może być szczególnym sposobem uczestnictwa w świętych obrzędach, w tajemnicy wiary¹.

Jeśli też spojrzymy na wieki istnienia Kościoła, to od samego początku dostrzeżemy prawdę o tym, że on nie mówił, ale śpiewał swoją modlitwę – najpierw psalmami, następnie usystematyzował ją w doskonały sposób w chorale gregoriańskim, kolejno pojawiła się polifonia. W pewnym momencie dopuszczono do liturgii organy oraz inne instrumenty. Dopiero w XX w. do liturgii wprowadzono w sposób oficjalny śpiew wiernych podczas liturgicznych celebracji. Po eksplozji zaś ruchów religijnych, która dokonała się po soborze watykańskim II, zaczęto wprowadzać piosenki religijne, niestety często w sposób nie do końca skoordynowany. Tak zwana nowa ewangelizacja przyniosła też do świątyni swoje doświadczenie. O wszystkich tych etapach muzycznego życia Kościoła w jego historii będzie więc tutaj mowa. Zostanie przedstawiona krótka historia, a następnie nauczanie Kościoła po soborze, aby lepiej odnaleźć dzisiaj szczególne miejsce muzyki w życiu wspólnoty wierzących.

1 Benedykt XVI, *Słowa podziękowania z okazji nadania tytułu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie oraz Akademii Muzycznej w Krakowie z 4 lipca 2015 roku*, Archiwum Rektoratu Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.

1. Chorał gregoriański (śpiew gregoriański)²

Chorał gregoriański (dzisiaj chętniej nazywany śpiewem gregoriańskim) to śpiew jednogłosowy, liturgiczny (Kościoła rzymskokatolickiego) do tekstu łacińskiego. Repertuar obejmuje śpiewy mszalne (stałe, zmienne, na poszczególne okresy roku liturgicznego, ale też o świętych), nadto śpiewy brewiarzowe, procesyjne i pogrzebowe³. „Oparty na diatonicznych skalach, o swobodnym rytmie”⁴. Z całą pewnością „został skodyfikowany za pontyfikatu papieża Grzegorza Wielkiego (590-604) i właśnie od jego imienia przyjęto nazwę chorał gregoriański”⁵. Istnieje jednak pewna rozbieżność w interpretacji jego pochodzenia.

Część uczonych podtrzymuje tezę o wkładzie Grzegorza w powstanie i reformę śpiewu, który od jego imienia przyjął nazwę gregoriański. Młodsza grupa uczonych zarzuca tę hipotezę. Są przekonani, że chorał gregoriański powstał o wiele później i to nie na terenie Rzymu, ale najprawdopodobniej we Francji⁶.

W najbardziej szczytnym okresie chorału gregoriańskiego⁷ powstaje na miejsce zapisu cheironomicznego⁸ zapis diastematyczny⁹, w którym podawano interwały przez odpowiednio obmyślony porządek neum i kluczy.

-
- 2 Autor pisał wcześniej na ten temat w swoim doktoracie obronionym na PAT w 2000 r. pt. *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 29-34.
 - 3 E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 11-12.
 - 4 Zob. Z. Bernat, *Chorał gregoriański. Dzieje*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1989, kol. 221-223; I. Pawlak, *Chorał gregoriański. Źródła*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, dz. cyt., kol. 223-224; J. Pikulik, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, w: *Muzyka sakralna*, red. J. Masłowska, Warszawa 1998, s. 17-24.
 - 5 R. Tyrała, *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, „Anamnesis” 2001, 26(3), s. 49-60.
 - 6 Tamże.
 - 7 Zob. R. Bernagiewicz, *Tradycja ustna chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 2000, 6, nr 1(15), s. 101n.
 - 8 E. Cardine, *Primo anno di canto gregoriano*, Roma 1970; E. Cardine, *Gregorian Semiology*, Solesmes 1982; A. Turco, *Il canto gregoriano, toni e modi*, Roma 1996; J. Łaś, *Tonalność melodii gregoriańskich*, Kraków 1965; G. Mizgalski, *Chorał gregoriański*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań 1958, s. 94; E. Costa, *Canto e musica*, w: *Nuovo dizionario di liturgia*, red. D. Sartore, A.M. Triacca, Roma 1984, s. 204; M. Sablayrolles, *Le chant gregorien*, w: *Encyclopedie populaire de connaissances liturgiques*, Paris 1947, s. 441n; J. Chwałek, *Chorał gregoriański. Notacja*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1989, kol. 224-225; P. Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago 1992, s. 8n.
 - 9 Zob. J. Łaś, *Tonalność melodii gregoriańskich*, dz. cyt.; G. Mizgalski, *Chorał gregoriański*, dz. cyt., s. 94n; E. Costa, *Canto e musica*, dz. cyt., s. 204; M. Sablayrolles *Le chant gregorien*, dz. cyt., s. 441n; J. Chwałek, *Chorał gregoriański*, dz. cyt., kol. 224-225.

Utrwalono też melodie na pergaminie. Dziełem, które omawia problematykę chóralu gregoriańskiego, jest traktat pochodzący z około 1020 r.: *Micrologus de disciplina artis musicae* Guido z Arezzo († ok. 1050 r.)¹⁰. Przedstawiony tam został liniowy system notacyjny w miejsce dotychczas stosowanego systemu cheironomicznego. Guido wprowadził klucze „do” i „fa”, przekazał system solmizacyjny, nadając dźwiękom heksachordu nazwy „ut re mi fa sol la”, wzięte z pierwszych sylab kolejnych wersetów strofy hymnu nieszpornego na uroczystość św. Jana Chrzciciela. Kolejne losy chóralu to decyzje soboru trydenckiego (1545-1563)¹¹, który wprowadził reformę ksiąg liturgicznych¹². Papież Grzegorz XIII (†1585) podjął też prace rewizyjne antyfonarzy i graduałów¹³. Ostatecznie wydano tzw. *Editio medicea* (1614-1615)¹⁴, która z perspektywy historii nie została jednak oceniona zbyt pochlebnie. W wieku XIX w związku z rozpoczętym ruchem liturgicznym oraz dążeniami odnowy liturgii zapoczątkowano także odnowę śpiewu liturgicznego. Pojawiły się wówczas dwie „szkoły” mające na celu przywrócenie świetności chóralu. Jedną z nich był ośrodek odnowy muzyki kościelnej w Regensburgu¹⁵. Dążono tam do przywrócenia praktyki wykonywania chóralu na podstawie wydania medycejskiego, powołującego się na autorytet G.P. da Palestriny¹⁶. Druga droga odnowy ujawniła się wówczas, gdy w 1851 r. L. Lambillotte wydał faksymile kodeksu 359 z St. Gallen¹⁷. To wówczas pojawia się wielu mnichów ze

-
- 10 Zob. G. Mizgalski, *Guido z Arezzo*, w: G. Mizgalski, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 191-192; M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, Poznań 1999, s. 204.
- 11 Zob. J. Tyrła, *Eucharystia – czasy nowożytne*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1989, kol. 1246; BF, r. VII, p. 288-308; H. Tüchle, C.A. Bouman, *Historia Kościoła*, Warszawa 1986, t. III, s. 117-122; B. Kumor, *Historia Kościoła*, Lublin 1984, t. V, s. 161-166; D. Olszewski, *Dzieje chrześcijaństwa w zarysie*, Katowice 1983, s. 159-162; P. Pierrard, *Historia Kościoła Katolickiego*, Warszawa 1984, s. 204-208; P. Sczaniecki, *Barok w liturgii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1976, kol. 50-51.
- 12 Sobór trydencki polecił wydawanie ksiąg liturgicznych. I tak w 1568 r. wydano *Brewiarz rzymski*, w 1670 r. – *Mszal rzymski*. Następcy Piusa V wydawali także inne księgi: *Pontificale Romanum* (1596), *Caeremoniale Episcoporum* (1600), *Rituale Romanum* (1614), *Martyrologium* (1580-1584); zob. B. Nadolski, *Liturgika. Liturgika fundamentalna*, t. I, Poznań 1989, s. 55.
- 13 Zob. Z. Bernat, *Chóral gregoriański*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1989, kol. 222; G. Mizgalski, *Palestrina G. P.*, w: *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 356.
- 14 Zob. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, Kraków 1997, s. 182.
- 15 Zob. R. Tyrła, *Cecylikański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich (1869-1939)*, Kraków 2011.
- 16 Zob. G. Mizgalski, *Palestrina G. P.*, dz. cyt., s. 356.
- 17 Zob. J. Pikulik, *Wykonywanie chóralu gregoriańskiego*, „Canor” 1992, II, 3; J. Dufł, *Wkład klasztoru Sankt Gallen do śpiewu kościelnego. Kultura Opactwa Sankt Gallen*, Kraków 1999, s. 62; I. Siekierka, *Najstarsze świadectwa notacji chóralu gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 1999, 3, nr 1, s. 105-119.

Solesmes, którzy dowodzą, że autentyczny śpiew gregoriański musi być zgodny z najstarszymi rękopisami¹⁸. I tak od 1889 r. rozpoczęto w opactwie Benedyktynów św. Piotra w Solesmes wydawanie tzw. *Paleographie musicale*¹⁹. Zestawienie wielu rękopisów chóralu gregoriańskiego odsłaniało coraz większe bogactwo tego śpiewu. Na przykład cztery z najstarszych rękopisów Sankt Gallen doczekały się zasłużonego i powszechnego wydania w postaci faksymile w wyżej wspomnianym zbiorze. Badaniami nad autentycznością oraz sposobami interpretacji chóralu zajmowali się kolejno: dom Joseph Pothier (1835-1923)²⁰, dom Andre Mocquereau (1849-1930)²¹, także inni, ale główne analizy przeprowadził dom Eugene Cardine. Pierwsze wyniki badań podsumował – choć nie ustrzegł się ukrytego błędu menzuralizmu – dom Andre Mocquereau²². We wnioskach tych posłużył się także wcześniejszymi osiągnięciami dom Josepha Pothiera²³. Kiedy papież Pius X po opublikowanym motu proprio *Tra le sollecitudini* z 22 listopada 1903 r. zarządził nowe prace w 1904 r. nad chóralem gregoriańskim, zarzucono tzw. edycję medycejską i wówczas właśnie powstały nowe wydania ksiąg chóralowych. Wydanie tzw. *Editio Vaticana*²⁴ było wielkim zwrotem w pracach chóralowych. Ukazało się więc w 1908 r. *Graduale Vaticanum*, poprzedzone wydaniem *Kyriale* oraz *Cantus missalis*. W 1909 r. opublikowano *Pro defunctis*, w roku 1911 *Cantorinus* i w końcu w roku 1912 *Antiphonale*²⁵.

W latach 60. XX w. pracami nad chóralem gregoriańskim zajął się dom Eugène Cardine (1905-1988), który stworzył tzw. szkołę semiologiczną. Jako profesor Papieskiego Instytutu Muzyki Kościelnej w Rzymie wydał *Semiologię gregoriańską*²⁶, która stała się kamieniem milowym w rozumieniu chóralu gregoriańskiego i kierunku jego interpretacji. Porównanie

18 Zob. D. Soulner, *Le chant gregorien, quelque jalons*, Solesmes 1979; J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, dz. cyt., s. 41.

19 Zob. D. Saulnier, *Requientes modos musicos, a Dom Jean Claire*, Solesmes 1995; M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, Poznań 1999, s. 208.

20 Zob. G. Mizgalski, *Pothier dom, Józef*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 386; M. Sablayrolles, *Le chant gregorien*, dz. cyt., s. 448.

21 Zob. G. Mizgalski, *Mocquereau dom Andre*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 307; M. Sablayrolles, *Le chant gregorien*, dz. cyt., s. 449.

22 Zob. M. Sablayrolles, *Le chant gregorien*, dz. cyt., s. 449-450; B. Bartkowski, *Chorał gregoriański. Rytm*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, dz. cyt., kol. 225-227.

23 Zob. M. Sablayrolles, *Le chant gregorien*, dz. cyt., s. 448.

24 Zob. G. Mizgalski, *Mocquereau dom A.*, dz. cyt., s. 307.

25 Zob. Z. Bernat, *Chorał gregoriański*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, dz. cyt., kol. 223; G. Mizgalski, *Pothier dom, Józef*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 386.

26 Zob. E. Cardin, *Primo Anno di Canto Gregoriano*, dz. cyt.; E. Cardine, *Gregorian semiology*, dz. cyt.; E. Cardine, *Semiologia gregoriańska*, Kraków 2000.

najstarszych rękopisów: z Laon z Bibliotheque municipale (sprzed 930 r.), z Sankt Gallen (z końca IX w. oraz z ok. 996 r. i końca XI w.), z Einsiedeln (z XI w.) i w końcu z Bambergu (z X w.) doprowadziło do wydania w 1979 r. *Graduale Triplex*²⁷. Jego badania realizowali uczniowie z jego szkoły i ostatecznie doprowadzili do wydania *Graduale Novum*²⁸. Dzisiaj bogata jest interpretacja chorału i wyjątkowa praca w wielu ośrodkach w świecie służąca temu, aby przywrócić mu należne miejsce w liturgii²⁹.

Nauczanie Kościoła dotyczące chorału gregoriańskiego jest oczywiście bogate. Nadal jest on uznawany za najstarszy i najczcigodniejszy śpiew Kościoła, za „własny śpiew liturgii rzymskiej” (KL 116)³⁰. Dlatego też w czynnościach ma on swoje uprzywilejowane miejsce. Zwrócono także uwagę na potrzebę wydawniczą tego rodzaju muzyki i tym samym chodziło o dokończenie reformy rozpoczętej przez papieża Piusa X (zob. MS 50). Konstytucja zaleca „przygotować wydanie, zawierające łatwiejsze melodie do użytku mniejszych kościołów” (KL 117). Ważną rolę w propagowaniu chorału mogą odegrać zgromadzenia zakonne, seminaria duchowne i nowicjaty zakonne, w których trzeba zwrócić szczególną uwagę na wykształcenie muzyczne przyszłego duchowieństwa opierające się na chorale gregoriańskim.

Należy przede wszystkim dbać o studium i praktykę śpiewu gregoriańskiego, albowiem przez swoje szczególne właściwości stanowi on nader ważną podstawę dla uprawiania muzyki sakralnej (MS 52).

Zaleca się także znajomość chorału gregoriańskiego ze względów praktycznych:

(...) ponieważ coraz częściej zbierają się wierni różnych narodowości, trzeba się starać, aby umieli oni śpiewać razem w języku łacińskim przynajmniej niektóre części mszy (OWMR 19).

II Synod Plenarny w swoich tekstach roboczych, dokładnie w zaleceniach pastoralnych, proponował nauczyć wiernych mszy *De Angelis* (VIII), *Credo III*, *Pater noster* oraz dialogów³¹. Instrukcja Episkopatu Polski z 2017 r.

27 Zob. *Graduale Triplex*, Solesmes 1979.

28 Zob. J.B. Göschl, *Restytucja melodii na przykładzie nowego wydania „Graduale Novum”*, „Pro Musica Sacra” 2019, 17, s. 81-101.

29 Zob. J.C. Asensio Palacios, *Badania śpiewu gregoriańskiego przed i po publikacji „Semiologii gregoriańskiej”*, „Pro Musica Sacra” 2019, s. 23-42.

30 Zob. L. Augustoni, *Gregorianischer Choral*, w: *Musik und Gottesdienst*, red. H. Musch, 212; Z. Bernat, *Chorał gregoriański*, Lublin 1979.

31 Zob. *II Synod Plenarny, teksty robocze*, Poznań 1991, p. 40, s. 83.

o muzyce kościelnej raz jeszcze przypomniła wyjątkowe miejsce chorału gregoriańskiego. „W większym stopniu należy uwzględnić chorał gregoriański jako własny śpiew liturgii rzymskiej” (II IEP 8). A w zalecaniach końcowych dodaje:

Chorał gregoriański jako śpiew własny Kościoła rzymskokatolickiego powinien mieć szczególne miejsce w uroczystościach sprawowanych liturgiach w Kościele w Polsce. Godne pochwały jest każde działanie służące rozpowszechnianiu tej muzycznej tradycji, w tym organizowanie kursów i studiów (II IEP 63c).

Z całą pewnością chorał gregoriański potrzebuje dzisiaj więcej „zwoleńników”, aby mógł się przebić przez wielki „gąszcz” muzyki, która identyfikuje się z Kościołem, niestety, często mając z nim tak naprawdę niewiele (lub nawet nic) wspólnego. Ważne jest duże zainteresowanie śpiewem gregoriańskim w środowisku świeckich katolików. Nowe badania związane z interpretacją chorału roją także wielkie nadzieje, że chorał w praktyce będzie pierwszym śpiewem Kościoła.

2. Polifonia (palestrinowska)³²

Wielogłosowość w Kościele pojawia się prawie w tym samym czasie co chorał zwany gregoriańskim. Udokumentowane dane o wielogłosowości pojawiają się bowiem w IX w. Na terenie dzisiejszej północnej Francji w praktyce kościelnej obecna jest dwugłosowość. Duns Scotus (815-886) wspomina o tym w swoim dziele *De divisione naturae*³³. W X i XI w. z traktatów teoretyków można się dowiedzieć o wielogłosowości. Hucbald w *Musica enchiriadis* i *De organo* omawia technikę organum. Także Guido z Arezzo w już wspomnianym traktacie *Micrologus* zajmuje się tą techniką kompozytorską³⁴. W latach 1160-1290 działająca szkoła Notre Dame „Ars Antiqua”, ze swoimi wybitnymi przedstawicielami Leoninusem (1150-1175) oraz Perotinusem (1190-1230)³⁵, doprowadza do ukształtowania się

32 Autor pisał wcześniej na ten temat w swoim doktoracie obronionym na PAT w 2000 r. pt. *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 39-40.

33 Zob. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 56.

34 Tamże.

35 Zob. F. Raugel, *La musique polyphonique dans le cadre de l'office liturgique*, EPCL, s. 479; E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 57.

formy motetu³⁶, który był komponowany do tekstu liturgicznego, melodia główna pochodziła z chorału, a głosy pozostałe poruszały się ruchem przeciwnym do siebie. Ta technika kompozytorska dała początek polifonii w ścisłym słowa tego znaczeniu, czyli zasadzie polegającej na równoczesnym prowadzeniu kilku niezależnych i na równi traktowanych linii melodycznych.

Chóralna obsada kompozycji wielogłosowej datuje się dopiero od ok. 1430 r. Wówczas komponowane są uroczyste msze – wypierające nie raz z liturgii gregoriańskie *ordinarium missae* oraz motety wielogłosowe. We wszystkich kościołach od bazyliki św. Jana na Lateranie, przez św. Piotra na Watykanie, Santa Maria Maggiore, w katedrach biskupich, kościołach dworskich *ordinarium missae* wykonywane jest polifonicznie. Kompozycje wielogłosowe, m.in. motety, wypierają często gregoriańskie śpiewy zmiennych części mszalnych takich jak *introit*, *offertorium* czy *communio*³⁷.

W XIV w. pojawi się w muzyce wielogłosowej nowa sztuka, czyli *ars nova*³⁸. Bardzo ważna w historii jest muzyka renesansu, która obejmie lata od 1430 do 1600. Pojawia się wówczas znaczące techniki kompozytorskie, takie jak *cantus firmus*, zasada przeimitowania. W renesansie nastąpił wielki rozkwit muzyki polifonicznej *a cappella*, która obejmowała głównie mszę i motet. Bardzo znaczące w tym czasie są szkoły muzyki zwane: burgundzką (z G. Dufayem i jego techniką *fauxbourdon*)³⁹, flamandzką (z J. Ockeghem oraz J. des Presem i jego sposobem ilustrowania tekstu, a także O. di Lassem)⁴⁰, rzymską (najwybitniejszy kompozytor polifonicznej muzyki to G.P. da Palestrina, który był kapelmistrzem w bazylikach rzymskich, a jego polifonia cechuje się ścisłą diatoniką, modalnością, spokojną ekspresją, idealną równowagą pomiędzy melodią i słowem. Ta technika kompozytorska będzie wyróżniana jako idealna przez cecylianistów)⁴¹ czy wenecką⁴². Bez wątplenia Palestrina był ojcem i zarazem najznakomitszym twórcą polifonicznej muzyki *a cappella* o charakterze liturgicznym. To on dokonał reformy muzyki kościelnej. Faworyzował współbrzmienia trójdźwiękowe i dość rygorystycznie traktował dysonansy. Linia melodyczna pozbawiona była u niego nadmiernej melizmatyki,

36 Zob. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, „Ateneum Kapłańskie” 1980, 72, z. 427, s. 198.

37 Zob. H. Feicht, *Polska muzyka religijna*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 1965, 12, z. 4, s. 13.

38 Zob. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 62.

39 Tamże, s. 63.

40 Tamże, s. 68n.

41 Tamże, s. 72-75.

42 Tamże, s. 76-77.

utrzymana w spokojnym rytmie. Doskonale czytelny tekst, na podkładzie przejrzystej konstrukcji polifonicznej, dał początek stylowi muzyki religijnej, który od jego nazwiska nazwano palestrinowskim⁴³. Sam skomponował 105 mszy oraz liczne motety.

Dzięki właściwym relacjom między muzyką a liturgicznym tekstem w twórczości Palestriny sobór trydencki afirmuje wielogłosowość, wskazując jednocześnie na tę ostatnią jako na wzorzec⁴⁴.

Nawet w XVII w. i później „kompozycje motetu nadal wzorowały się na stylu palestrinowskim”⁴⁵.

Barok⁴⁶, który w europejskiej muzyce rozwija się na przełomie XVI i XVII w., wraz z dwoma stylami przeciwnymi sobie: *stile antico* i *stile moderno*, a także późniejszym klasycyzmem⁴⁷ już w wieku XVIII i XIX będzie właściwie odejściem od ścisłego rozumienia muzyki polifonicznej. Dojdą wszak wielkie orkiestry oraz muzyka, która staje się w pewnym sensie oderwana od liturgii. Będzie to także wielka muzyka kościelna, ale trudno ją nazwać z założenia i ściśle prostą, diatoniczną oraz opartą na modalności. Nie będzie więc już tak mocno związana z liturgią jak chorał gregoriański czy motet polifoniczny, ale równie ważna dla celebracji liturgicznych.

Niewątpliwie próbę odnowy muzyki wielogłosowej, która w założeniu odnosi się do stylu palestrinowskiego, podjął ruch odnowy muzyki kościelnej, istniejący w Europie na przełomie XIX i XX w., zwany cecylianiem⁴⁸. Próba ta jednak nie powiodła się ostatecznie, także przez pewnego rodzaju doktrynerską postawę, która nie przyjęła się w ówczesnym świecie, również kościelnym.

O miejscu klasycznej polifonii w czasach nowożytnych jako muzyce obecnej podczas liturgicznej celebracji mówili już Pius X oraz Pius XII, popierając ją jako muzykę możliwą do zaistnienia podczas liturgii. Sobór watykański II potwierdził, że to właśnie „tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki” (KL 112). Tym skarbcem jest cała spuścizna wieków muzyki

43 Zob. A. Chodkowski, *Palestrina G. P.*, EM, Warszawa 1995, s. 668; B. Nadolski, *Liturgika*, t. I, dz. cyt., s. 113; R. Ewerhart, *Musikalisch*, LfTuK, kol. 1078; M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, dz. cyt., s. 206.

44 Zob. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 198.

45 Zob. J. Chomiński, *Motet*, w: *Encyklopedia muzyczna*, Warszawa 1995, s. 577.

46 Zob. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 88-120.

47 Tamże, s. 121-150.

48 Zob. R. Tyrała, *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich (1869-1939)*, Kraków 2011.

kościelnej tworzonej dla Kościoła i w nim wykonywana. Kościół zawsze otaczał opieką ów „skarbiec”. Konstytucja stwierdzała, że „nie wyklucza się ze służby Bożej innych rodzajów muzyki kościelnej, zwłaszcza polifonii, byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej” (KL 116). Obok więc śpiewu gregoriańskiego i innych form muzyki kościelnej wymienia się „polifonię sakralną dawną i współczesną w różnorodnych formach” (MS 4). Zwraca się jednak uwagę, że zbyt bogata muzyka, wystawność ceremonii byłaby czymś niestosownym, jeśli ów zewnętrzny przepych klócił się z wewnętrzną treścią, jeśli prowadziłby do opuszczenia jakiegoś ważnego elementu nabożeństwa (MS 11). Z praktycznego punktu widzenia dokumenty Kościoła stwierdzają, że części stałe w liturgii mszy św. „jeśli się wykonuje w układzie wielogłosowym, można śpiewać według ustalonych zasad, albo *a capella*, albo z towarzyszeniem instrumentów” (MS 34). Zawsze jednak powinna być przestrzegana zasada, że „ludu wiernego od śpiewu całkowicie wykluczać nie wolno” (MS 34). W czynnościach liturgicznych odprawianych ze śpiewem w języku łacińskim wymienia się także kompozycje muzyczne jedno- i wielogłosowe, „zaczepnięte ze zbiorów dawnych, czy dzieł współczesnych. Należy takie śpiewy cenić, pielęgnować i przy różnych okazjach z nich korzystać” (MS 50). Powstające zaś nowe utwory muszą być poddane weryfikacji pod kątem, czy posiadają cechy prawdziwej muzyki kościelnej. Powinny nadawać się do kościoła przez swój sakralny styl oraz przyczyniać się do czynnego udziału wszystkich wiernych w liturgii. Z utworów zaś dawnych należy do liturgii wprowadzić te, które odpowiadają odnowionej, soborowej liturgii. Inne zaś można wykorzystać z pożytkiem przy okazji pobożnych ćwiczeń albo liturgii słowa czy religijnego koncertu (zob. KL 121; MS 46. 53). Nowa instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 2017 r. stwierdza jednoznacznie, że muzyka wielogłosowa jest bardzo ważna dla piękna liturgii i dlatego

(...) należy szczególną troską otoczyć istniejące w parafii zespoły śpiewacze, a tam, gdzie ich nie ma, powoływać nowe. Ich udział w liturgii daje możliwość wzbogacenia i urozmaicenia repertuaru oraz zapewnienia w kościołach żywotność utworów ze skarbcza muzyki liturgicznej. Zawsze należy pamiętać o zachowaniu odpowiedniej proporcji pomiędzy śpiewami scholi, chóru i ludu (II IEP 11).

Wprost też zostają poparte dwie organizacje chóralskie działające w Polsce: Federacja *Caecilianum* i Polska Federacja *Pueri Cantores* (II IEP 62), które właśnie są propagatorami właściwej muzyki kościelnej śpiewanej przez chóry, zwłaszcza muzyki polifonicznej.

3. Organy i inne instrumenty⁴⁹

Ograny, jak wiadomo, powstały w swoim prototypie tzw. fletni Pana w Grecji w starożytności. Na początku były to organy hydrauliczne (wodne), które zbudował Ktesibos z Aleksandrii ok. 250 r. przed Chr.⁵⁰ Fragmenty wodnych organów pochodzących z 226 r. po Chrystusie odnalezione zostały w 1931 r. na terenie rzymskiego miasta Aquincum, znajdującego się na terenach dzisiejszego Budapesztu⁵¹. Wiadomo, że początkowo Kościół, z obawy przed świeckością, zajmował negatywną postawę w dopuszczeniu organów do liturgii. Dopiero w drugiej połowie VII w. za papieża Witaliana (657-672) zaczęto wprowadzać organy do świątyni⁵². Pierwsze organy znajdowały się w kościele św. Korneliusza z Compegna (756 r.), a następnie w katedrze w Akwizgranie (812 r.). W X w. coraz więcej jest organów w świątyniach Europy. Oczywiście wraz z instrumentem pojawia się też muzyka organowa. Na przełomie X-XI w. znana jest praktyka alternatim – śpiewania chorału na przemian z grą organową. Wiek XIV przynosi kolejne udogodnienia, a mianowicie wynalazek pedału i wyposażenie organów w tzw. głosy językowe. Od XV w. coraz bardziej udoskonalane, przyjmują się one w całej Europie⁵³. Znane są także XV-wieczne tabulatory oraz traktaty na temat organów i muzyki organowej. Bardzo bogata jest twórczość na organy przez wszystkie późniejsze wieki Kościoła. Oczywiście swoje szczególne miejsce zajmuje tu muzyka barokowa z J.S. Bachem na czele oraz romantyczna. Na przełomie XVIII i XIX w. odnotowuje się upadek muzyki organowej. Powodem było nade wszystko słabe wykształcenie muzyczne organistów⁵⁴. W XIX w. budownictwo organowe w Europie zostało dosyć gruntownie przeobrażone. Były to przeobrażenia techniczne (połączone klawiatury, konstrukcja wiatrownicy). Te istotne przemiany dotarły zwłaszcza do Niemiec i Francji. We Francji nową epokę otworzył doskonały organmistrz Aristide Cavaille-Coll, kiedy w 1841 r. zbudował organy w Saint-Denis pod Paryżem. Organy tej firmy

49 Autor pisał wcześniej na ten temat w swoim doktoracie obronionym na PAT w 2000 r. pt. *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 41-51.

50 Zob. A. Sapalski, *Przewodnik dla organistów*, Kraków 1880, s. 8; *Mały słownik kultury antycznej*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1976, s. 205; A. Chodkowski, *Organy*, w: G. Mizgalski, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 343; E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 209n.

51 Zob. J. Erdman, *Organy*, Warszawa 1989, s. 9.

52 Zob. P. Radó, *Enchiridion liturgicum*, t. II, Romae 1961, s. 1417; G. Mizgalski, *Organy*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 343.

53 Zob. G. Mizgalski, *Organy*, dz. cyt., s. 343.

54 Zob. I. Pawlak, *Organy – instrument liturgiczny*, LS 1996, 2, nr 1-2, s. 80; E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 210-253.

budowane były na całym niemal świecie, w Europie, zwłaszcza w Hiszpanii, Francji, Holandii i Anglii, oraz od Ameryki Południowej po Chinę. W Niemczech najbardziej znaną firmą w XIX w. była firma Walckera z Ludwigsburga. Słynne instrumenty tej firmy, przekraczające liczbę 100 głosów, znalazły się w katedrach w Rydze, Wiedniu czy Ulm. Znów i na ten problem zechciała odpowiedzieć szkoła muzyki kościelnej w Regensburgu, ale także sam ruch cecylianowski. Była to bardzo skuteczna próba⁵⁵.

Kościół wielokrotnie zabierał głos w sprawie należnego i służebnego miejsca muzyki w liturgii. Znamienna była troska soboru trydenckiego, który na XXIII sesji zażądał, aby nic świeckiego lub bezbożnego nie dostało się do muzyki kościelnej. Na temat zaś muzyki kościelnej znane są wypowiedzi papieży, począwszy od Aleksandra VII, Benedykta XIV, Piusa VIII, do Piusa X, Piusa XI oraz Piusa XII⁵⁶.

Niezwykle ważne miejsce w historii muzyki kościelnej, także w temacie muzyki organowej i roli tegoż instrumentu w liturgii, zajęła encyklika papieża Piusa XII *Musicae Sacrae Disciplina*, która stwierdzała, że

(...) pierwszeństwo przed innymi instrumentami w świętych obrzędach mają organy: tony ich bowiem nadzwyczaj harmonizują ze świętymi pieśniami i obrzędami, dodając im przedziwnej wspaniałości i przepychu; wzniosłością zaś swoją i słodyczą wzruszają serca wiernych, napelniając je jakby niebiańską radością i mocno pociągają ku Bogu i rzeczom wyższym... W użyciu ich bowiem nie może być nic światowego, nic hałaśliwego czy krzykliwego, gdyż to uchybiałoby świętym czynnościom i powadze miejsca (MSD 28 i 30).

Przed soborową reformą ważna jest także w tym temacie instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów *O muzyce sakralnej i liturgii* z 1958 r. Właśnie tam znajdziemy ważny zapis: „właściwym i uroczystym instrumentem liturgicznym Kościoła łacińskiego były i pozostają nadal organy klasyczne, czyli piszczałkowe” (IMSL 62). A sam sobór watykański II nawiązał do tradycji muzycznej Kościoła i stwierdził, że „w kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczałkowe, jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich” (KL 120)⁵⁷. Instrukcja *Musica Sacra* precyzowała to jeszcze bardziej,

55 Zob. R. Tyrła, *Cecylianowski ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich (1869-1939)*, dz. cyt.

56 Zob. S. Koperek, *Obrzęd błogostawienia organów*, „Roczniki Teologiczne” 1998, XLV, z. 8, s. 276.

57 Zob. I. Pawlak, *Z dziejów organów, organisty i wykonywania muzyki organowej*, w: *Służba ołtarza*, red. R. Rak, Katowice 1985, s. 9-22; M. Machura, *Organy w służbie liturgii*, „Ruch Biblijny

mówiąc, że instrumenty muzyczne w ogóle mogą być bardzo pożyteczne przy sprawowaniu świętych obrzędów, służyć do akompaniamentu czy też gry solowej (MS 62). Dokument *O koncertach w kościele* z 1987 r. jeszcze raz potwierdzał soborowe stwierdzenie, że właściwym instrumentem w kościele są organy oraz że „jest rzeczą najwyższej wagi, aby wszystkie kościoły, a przede wszystkim bardziej znaczące, posiadały kompetentnych muzyków oraz wysokiej jakości instrumenty” (IK 7). Ostatecznie „gra na organach” podczas sprawowanej liturgii „dopuszczalna jest we Mszy śpiewanej i czytanej jako akompaniament podczas śpiewu zespołu i ludu” (MS 62). Organy nie mogą jednak „zagłuszać modlitw lub śpiewu celebransa, ani też czytać lektora lub diakona” (IK 7). Muzyka zaś solowa grana na organach od soborowej reformy możliwa jest przed przyjściem kapłana do ołtarza, na ofiarowanie, podczas komunii oraz na końcu Mszy św. (MS 64-65). Nie można zaś solowo wykonywać muzyki na organach w Adwencie, Wielkim Poście, w Triduum Sacrum oraz podczas *Officium* i Mszy św. za zmarłych (MS 66; IK 7). Bardzo ważne jest jednak, by „muzyka organowa rozbrzmiewała nawet przez dłuższy czas jako przygotowanie do liturgii i także po jej zakończeniu” (IK 7). Istotne wydaje się też stwierdzenie, że gra na organach może pomóc zwiedzającemu lub turystom w lepszym zrozumieniu sakralności miejsca, jakim jest kościół, np. poprzez „koncerty organowe odbywające się w określonej porze” (IK 9)⁵⁸. Nade wszystko organy piszczałkowe w kościele mają być tak umieszczone, „by służyły pomocą zespołowi śpiewaczemu lub śpiewającemu ludowi, a także by je wszyscy dobrze słyszeli wówczas, gdy grają same” (OWMR 275). Instrukcja o koncertach w kościele zwraca jeszcze uwagę na to, że „szczególną troską otaczać należy organy zabytkowe, które wciąż zachowują swą wielką wartość” (IK 7)⁵⁹. Pierwsza instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 1979 r. potwierdza w tym względzie nauczanie Kościoła powszechnego i dodaje, że „akompaniament organowy podtrzymuje śpiew, ułatwia udział w czynnościach liturgicznych i przyczynia się do głębszego zjednoczenia wiernych” (I IEP V, 28). Wydaje się niezwykle ważne, żeby nigdy nie stało się normą to, aby ze względów finansowych lub jakichkolwiek innych tzw. organy elektroniczne stały

i Liturgiczny” 1987, 3, nr 1, s. 257-261; S. Koperek, *Obrzęd błogosławienia organów*, dz. cyt., s. 275-279.

58 Zob. J. Chwałek, *O sacrum w organach. Medytacje pro-fana*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. B. Bartkowski i in., Lublin 1992, s. 107-115; J. Erdman, *Możliwość wykorzystania literatury organowej we współczesnej liturgii*, w: *Muzyka sakralna*, red. J. Masłowska, Warszawa 1998, s. 25-27.

59 Zob. M. Machura, *Organy w służbie liturgii*, dz. cyt., s. 257-261; J. Gembalski, *Muzyka organowa w liturgii. Czy współczesna liturgia jest nośnikiem kultury*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, dz. cyt.

się stałym instrumentem w naszych kościołach. Możliwe jest na czas jakiś posłużenie się takim instrumentem, ale nigdy na zawsze⁶⁰. „Organy powinny znajdować się we wszystkich kościołach w Polsce. Tzw. organy elektroniczne dopuszcza się do użytku jako instrument tymczasowy. Natomiast tam, gdzie ze względu na brak miejsca nie da się zbudować organów piszczałkowych, można je instalować zamiast fishamonium” (I IEP V, 28). Instrukcja Episkopatu Polski z 2017 r. o muzyce kościelnej potwierdza bardzo wyraźnie wcześniejsze nauczanie Kościoła. W swoich uwagach końcowych, a więc ważnych do natychmiastowego zrealizowania, stwierdza natomiast, że „we wszystkich kościołach katedralnych, bazylikach i sanktuariach powinny być: sprawne i wartościowe pod względem brzmieniowym organy piszczałkowe, zatrudniony organista I stopnia” (II IEP 63a).

W czasach nowożytnych o innych instrumentach dopuszczonych do liturgii wypowiadał się papież Pius X, który w wyjątkowych sytuacjach zezwalał na używanie ich w kościele (IP 15. 17). Papież Pius XII również zgadzał się na użycie w liturgii innych instrumentów, dając w tym względzie pierwszeństwo instrumentom smyczkowym. Przestrzegał jednak, by nie wykonywano na nich muzyki zbyt hałaśliwej, a już zwłaszcza świeckiej (MSD 30). Konstytucja o liturgii soboru watykańskiego II, mówiąc o udziale różnych instrumentów w celebracjach liturgicznych, stwierdzała, że można je do liturgii dopuścić

(...) według uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej, ... jeśli nadają się, albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, jeśli odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych (KL 120).

Określano ponadto, że

(...) wszystkie instrumenty muzyczne dopuszczone do kultu Bożego powinny być używane w ten sposób, by odpowiadały świętości obrzędów, dodawały blasku kultowi Bożemu i służyły zbudowaniu wiernych (MS 63).

Instrumenty te mają więc służyć świętości obrzędów, dodawać blasku kultowi Bożemu oraz służyć zbudowaniu wiernych⁶¹. Ważne jest też, by akompaniament wykonywany na instrumentach muzycznych nigdy nie

60 Zob. P. Tarliński, *Organy elektroniczne w liturgii – tak czy nie?*, „Liturgia Sacra” 1996, 2, s. 81-92.

61 Zob. I. Pawlak, *Gra na instrumentach – muzyką liturgiczną?*, „Liturgia Sacra” 1995, 1, nr 3-4, s. 185-190; A. Nikodemowicz, *Muzyką instrumentalną w liturgii w oczach kompozytora*, „Liturgia Sacra” 1995, 1, nr 3-4, s. 191-196; I. Pawlak, *Instrumenty muzyczne*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, Lublin 1997, kol. 285.

zagłuszał śpiewu wiernych. Kiedy w liturgii mówi kapłan lub lektor czyta lekcję instrumenty muzyczne – stwierdza instrukcja – „mają milczeć” (MS 64). W dopuszczeniu instrumentów do liturgii pozostawiono więc miejsce na decyzję konferencji biskupów, poszczególnych Kościołów partykularnych, przy czym zaznaczono, że należy dołożyć wszelkich starań,

(...) by wybrać instrumenty w oznaczonej liczbie, odpowiadające i miejscu, i charakterowi społeczności, które by przyczyniały się do podniesienia pobożności, a nie wywoływały zbytniego hałasu (LI 3).

Dokument *O koncertach w kościele* podnosił jeszcze problem wykonania muzyki instrumentalnej, np. symfonicznej, w Kościele, i to zwłaszcza podczas liturgii, a także poza nią. Przy tym stwierdzał, że „najpiękniejsza nawet muzyka symfoniczna sama w sobie nie jest muzyką religijną” i dalej, że „jest niezgodne z prawem wykonywanie w kościele muzyki, która nie zrodziła się z inspiracji religijnej” (IK 8). Ważne też, że muzyka instrumentalna skomponowana dawniej dla potrzeb liturgii może także i dziś pomóc w medytacji podczas sprawowanej akcji liturgicznej, może być przygotowaniem do liturgii, a także pomóc wydobywać atmosferę piękna (IK 9)⁶². Instrukcja Episkopatu Polski z 1979 r. zabraniała wprost używać instrumentów, które są zbyt hałaśliwe lub przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. A zatem nie wolno wykorzystywać w liturgii „fortepianu, akordeonu, mandoliny, gitary elektrycznej, perkusji, wibrafonu” (I IEP V, 29). II Synod Plenarny w dokumentach roboczych jeszcze raz przypomniał, że

(...) wyklucza się z użycia w liturgii instrumentów hałaśliwych i przeznaczonych do wykonywania muzyki rozrywkowej: fortepian, akordeon, gitara elektryczna, saksofon, perkusja⁶³.

Nowa instrukcja Episkopatu Polski w muzyce kościelnej z 2017 r. potwierdziła ten kierunek, stwierdzając, że:

Według zasad dotyczących gry na organach, mogą rozbrzmiewać w liturgii również inne instrumenty. Jednak nie każdy instrument odpowiada godności świątyni i jest w jednakowym stopniu zdalny do wzmacniania ducha modlitwy. Nie wolno używać w liturgii instrumentów przeznaczonych do wykonywania muzyki świeckiej (np. gitara elektryczna, perkusja, fortepian, syntezator). Zawsze decydujące znaczenie ma sposób

62 Zob. J. Gelineau, *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino 1963.

63 Zob. *II Synod Plenarny, teksty robocze*, dz. cyt., p. 74, s. 94.

wykorzystania instrumentu oraz wysoka jakość artystyczna wykonania z troską o szlachetne piękno muzyki sakralnej (II IEP 37b).

Bardzo też ważne i decydujące o jakości muzycznej oraz szacunku dla sakralności miejsce jest stwierdzenie, że

(...) wykorzystanie różnych instrumentów poza liturgią jest możliwe z uwzględnieniem sakralnego charakteru świątyni. W doborze instrumentów należy wystrzegać się uzasadnianego często racjami duszpasterskimi ulegania popularnym trendom, niewłaściwym w miejscu świętym. Na pierwszym miejscu trzeba stawiać sztukę muzyczną jako środek oddawania chwały Bogu (II IEP 37c).

Warto też zauważyć specyfikę wielu liturgicznych celebracji w Polsce, gdzie swoje miejsce odnajdują orkiestry dęte. Tak przecież bogata i wiekowa jest tradycja uczestnictwa orkiestr w nabożeństwach odpustowych czy innych znacznych uroczystościach parafialnych, np. w pogrzebach chrześcijańskich, lub diecezjalnych, a nawet ogólnopolskich. Śląsk jest takim szczególnym regionem w Polsce, gdzie ta tradycja jest żywa, dlatego też synod tego Kościoła „zachęca się orkiestry dęte do towarzyszenia śpiewowi wiernych poza kościołem, zwłaszcza przy procesjach i innych uroczystościach”⁶⁴. Także na ziemi tarnowskiej bogata jest tradycja orkiestr dętych, które często działają przy parafiach czy sanktuariach, dlatego synod tarnowski określał, że

(...) orkiestry dęte i inne zespoły instrumentalne działające przy kościołach niech nadal przechowują i rozwijają religijną kulturę muzyczną. Ich rola, zwłaszcza w procesjach i nabożeństwach odprawianych poza kościołem jest cenna i potrzebna. Włączone w wyjątkowych wypadkach w liturgię, niech ściśle przestrzegają jej przepisów, a swoją grą niech nie zagłuszają i nie wyłączają wiernych ze śpiewu⁶⁵.

Nowa instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej temat wyjaśniła także, że

podczas uroczystych obchodów liturgicznych we wnętrzu kościoła dopuszczalny jest udział orkiestry. W czasie celebracji poza kościołem oraz podczas procesji ważną rolę może spełnić zwłaszcza orkiestra dęta (II IEP 39).

64 Zob. *Wiara, Modlitwa i życie w kościele katowickim. Uchwały I Synodu diecezji katowickiej*, Katowice – Rzym 1976, 5.2.7, s. 80.

65 Zob. *IV Synod diecezji tarnowskiej. Ad maginem Ecclesiae, w latach 1981-1986*, Tarnów 1990, VI, stat. 280.

4. Pieśń ludowa (śpiew wiernych)⁶⁶

Długo torował sobie drogę do liturgii śpiew wiernych. Obecny przez wieki istnienia Kościoła, nie od początku wszak uznawany był za śpiew liturgiczny. Dobrze widać to na przykładzie pieśni polskiej. Istnieją różne koncepcje wyjaśniające powstanie pieśni religijnych w języku polskim. Są tacy, którzy upatrują początek pieśni w zawołaniu kierleszowym. Kościół w Polsce przyjmował pewne zwyczaje oraz tradycje. Do *Kyrie* dołączano zawołania modlitewne, kierowane do Chrystusa i Wszystkich Świętych. Lud prosty przyczynił się do tego, na swój sposób przekręcając *Kyrie* na Kerlessu (stąd kierlesz)⁶⁷. Według zwolenników tej teorii, a są wśród nich Józef Surzyński, A. Chybiński oraz o. Paweł Sczaniecki, najstarsze pieśni religijne rozwijały się początkowo wyłącznie poza kościołem. Kiedy rozpowszechniły się już na tyle, że wszyscy je znali, lud zaczął śpiewać pieśni podczas procesji oraz później na nabożeństwach w kościołach. Inni uważają, że „polska pieśń kościelna nie ma nic wspólnego z kierleszem”, udowadniając to na licznych przykładach⁶⁸. Ważna wydaje się opinia, że

(...) na powstanie polskiej pieśni kościelnej nie było warunków nie tylko w XI w., lecz także w XII w. W tym czasie jeszcze nie można stwierdzić świadomości narodowej. Duchowieństwo w XI w. jest w całości, a w XII w. w przeważającej większości pochodzenia obcego i lud w takiej sytuacji mógł jedynie być świadkiem łacińskich ceremonii⁶⁹.

Są i tacy, którzy owego źródła dla pieśni poszukują w zbiorowych recytacjach pacierzy, ale też i tacy, którzy twierdzą, że pieśń ta jest formą pochodną chorału gregoriańskiego. Można by zatem suponować, że polska pieśń religijna rozpoczęła się od wprowadzenia języka polskiego do nabożeństwa mszalnego⁷⁰. Synody XIII-wieczne w Polsce wprowadzają w czasie mszy po Ewangelii wspólne odmawianie pacierzy w języku polskim w każdą niedzielę i święto (Synod we Wrocławiu z 1248 r.). Później także po *Credo* wykładano ludowi *Skład Apostolski*, *Ojcze nasz* oraz *Zdrowaś Maryjo* (Synod w Łęczycy z 1256 r.). Można przypuszczać, że w XV, a może nawet w XIV w. *Dekalog* był śpiewany, ponieważ wspólna recytacja

66 Autor pisał wcześniej na ten temat w swoim doktoracie obronionym na PAT w 2000 r. pt. *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 53-61.

67 Zob. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza Przyszłość” 1983, 60, s. 238.

68 Zob. H. Feicht, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 1965, 12, s. 8-9.

69 Zob. H. Feicht, *Polska pieśń średniowieczna*, MMA 2, Kraków 1968, s. 62.

70 Zob. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, red. Z. Szwejkowski, S. Łobaczewska, T. Strumiłło, Kraków 1958, s. 37.

przerodziła się w śpiew. Religijny śpiew ludowy mógł więc rozpocząć się od pacierza i wówczas dopiero zaczęto komponować pieśni przeznaczone dla ludu, później już niezależnie od pacierza powstają wszak pierwsze pieśni wielkanocne⁷¹.

Wydaje się, że najbardziej prawdopodobną i możliwą do przyjęcia koncepcją początku polskich pieśni religijnych jest ta, która mówi o ich pochodzeniu od chorału gregoriańskiego. Ku takiej koncepcji skłaniają się naukowcy tej miary co ks. Jan Nepomucen Fijałek⁷², Józef Władysław Reiss⁷³, Jerzy Woronczak⁷⁴ czy o. Paweł Szczaniecki OSB⁷⁵. Od zarania bowiem dziejów Kościoła istniał zwyczaj śpiewania pieśni religijnych w czasie nabożeństw chrześcijańskich. Pieśni te były proste i śpiewała je cała gmina chrześcijańska⁷⁶. Powiązanie treściowe i melodyczne ze śpiewami gregoriańskimi jest tu bardzo charakterystyczne. Dlatego właśnie w „aklamacjach liturgicznych, w łacińskich tropach i sekwencjach, a nie gdzie indziej należy szukać początków narodowej pieśni nabożnej w Niemczech, Czechach i w Polsce”⁷⁷.

Najstarsze pieśni polskie są procesyjne. O nich wspomina *Ordinale plockie* z połowy XIV w. W tej grupie znajdują się zabytki tej miary co *Wstał smartwich crol nas Synboży, Prestwe swete weschrznene*. Do tej grupy zaliczyć też można wielkanocną sekwencję *Victimae paschali laudes*. Możliwe było, jak zauważa J. Michalak, że duchowni, kiedy ruszała procesja, z pieśń *Victimae paschali* śpiewali jedną zwrotkę po łacinie, lud kolejną po polsku i tak na zmianę⁷⁸. Do dzisiaj znana pieśń nabożna pochodząca z XIV w. to *Chrystus z martwych wstał je* zapisana w graduale plockim z 1365 r., albo też i inne, jak chociażby *Wesoły nam dzień dziś nastał*, utwór przeznaczony na Wniebowstąpienie Pańskie⁷⁹. Lud włączał się zatem z polskimi pieśniami w procesję rezurekcyjną, w procesję Niedzieli Palmowej, Wniebowstąpienia Pańskiego, podczas Zielonych Świąt oraz

71 Tamże, s. 64; H. Feicht, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, dz. cyt., s. 8-9.

72 Zob. J. Fijałek, *Bogurodzica*, „Pamiętnik Literacki” 1903, 2, s. 189.

73 Zob. J. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1958, s. 26-27.

74 Zob. J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1952, 43, s. 335-345.

75 Zob. P. Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce*, t. 1, Poznań 1962, s. 64-66, 68, 71.

76 Zob. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza Przyszłość”, dz. cyt., s. 245; P. Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce*, dz. cyt., s. 64-66, 68, 71.

77 Zob. J. Fijałek, *Bogurodzica*, dz. cyt.; H. Feicht, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, dz. cyt., s. 9.

78 Zob. J. Michalak, *Zarys liturgiki*, Płock 1939, s. 217-218.

79 Zob. J. Surzyński, *Polskie pieśni Kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*, Poznań 1891, s. 104; M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku*, Kraków 1893, s. 153-154, 156.

Bożego Ciała. W uroczystość Zesłania Ducha Świętego lud śpiewał polskie tłumaczenie *Veni Sancte Spiritus – Zawitaj k nam duchu święty*. Podczas procesji Bożego Ciała popularna była pieśń *Czas jest łaski wszystkim Krześcijanom* (pochodząca z rękopisu Kurnickiej Biblioteki z XVI w.)⁸⁰.

Pieśni w liturgii rozwijają się i znajdują w niej swoje miejsce bardzo szybko. Obok polifonii bujnie rozwija się pieśń w języku narodowym. „Do jej rozszerzenia w XV wieku przyczynili się w Polsce bernardyni, a wieku następnym jezuita”⁸¹. Wspaniałe pochod tych pieśni rozpoczyna *Chwała Tobie Gospodzinie* ku czci św. Stanisława biskupa i męczennika krakowskiego⁸². Nie można tutaj też pominąć pieśni maryjnych takich jak *Pozdrowienie Maryi* (z XIV w.) albo polskie tłumaczenie antyfony maryjnej *Salve Regina* lub *Sdrowa Crolewno miloszerdza* (powstała na przełomie XIV i XV w.).

Trzeba także pamiętać, że pod koniec XII w. powstała najstarsza pieśń rycerska *Bogurodzica*, która na trwałe wpisała się do liturgii, była też hymnem polskim⁸³. Jan Długosz, opisując bitwę pod Grunwaldem, wzmiankuje dwukrotnie o śpiewaniu tej pieśni. Najstarsze zachowane teksty sięgają początków XV w., kiedy to biskupi zachęcali wiernych do jej śpiewania, a nawet za śpiewanie lub słuchanie *Bogurodzicy* każdy mógł otrzymać 50 dni odpustu. Była wykonywana podczas liturgii, kazań i tak pozostało do dzisiaj. Stała się hymnem Polskim śpiewanym w czasie najważniejszych uroczystości patriotycznych i religijnych⁸⁴.

Na rozwój polskich pieśni religijnych w XVI w. miały wpływ ówczesne prądy kulturowe i religijne, takie jak humanizm czy reformacja. Ów humanizm wyrażał się w lirycznych akcentach w pieśniach zwłaszcza maryjnych i bożonarodzeniowych. Pierwsza tego typu pieśń to *Żale Matki Boskiej pod Krzyżem – Poszluchaycze bracza myla* z lat 1470-1493. Najszczytniejszym tego rodzaju przykładem mogą być utwory Jana Kochanowskiego (†1584), odznaczające się piękną polszczyzną, jak chociażby *Czego chcesz od nas Panie*. Bardzo częste jest wykorzystywanie elementów ludowych do pieśni, posunięte aż „do podkładania tekstów nabożnych pod gotowe melodie pieśni świeckich”⁸⁵.

80 Zob. M. Bobowski, *Polskie pieśni*, dz. cyt., s. 374; P. Sczaniecki, *Sluzba Boza w dawnej Polsce*, dz. cyt., s. 35-48.

81 Zob. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 198.

82 Zob. H. Feicht, *Polska muzyka religijna w zarysie*, dz. cyt., s. 17.

83 Tamże, s. 9; H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975, s. 83-85; J.J. Kopec, *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997.

84 Zob. *Bogurodzica*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 115-120. Notatka o odpustach znajduje się w graduale maryjnym ze zbioru Szersznika w Cieszynie z lat 1492-1516.

85 Zob. Z. Lissa, J. Chomiński, *Muzyka polskiego odrodzenia*, Warszawa 1953, s. 34-35; T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza Przeszłość” 1983, 60, z. 4, s. 257.

Reformacja w Polsce realizowała obydwie tendencje renesansu, a mianowicie wprowadzała język polski jako podstawę do pieśni oraz bogato korzystała z pierwiastków ludowych⁸⁶. Odbiciem tej troski o język, o pieśni polskie są słynne i dające wiele informacji do dziś kancjonały. Dość wymienić te najśłynniejsze, takie jak: *Żywot Pana Jezusa Krysta* z 1522 r., *Rękopis Puławski* z 1551 r. czy kancjonał Biblioteki Kórnickiej z lat 1551-1555⁸⁷. W XVI w. najliczniej tworzono pieśni bożonarodzeniowe, częste też są pieśni ku czci Matki Bożej, jak również o św. Annie, św. Stanisławie, św. Wojciechu, św. Krzysztofie czy też o św. Katarzynie⁸⁸.

Pieśni śpiewano przy różnych okazjach, zebraniach religijnych, w związku z przedstawieniami, podczas pracy i odpoczynku oraz podczas nabożeństw w kościele. Zwyczaj śpiewania polskich pieśni podczas nabożeństw potwierdzają zarządzenia synodalne oraz biskupów⁸⁹. Jak jednak stwierdzał z niepokojem Synod Kościoła przemyskiego z 1554 r.: „lud bez wyboru śpiewał pieśni stare i nowe, prawowierne i błędnowiercze. Dlatego ingerencja władz kościelnych w tę dziedzinę była konieczna”⁹⁰. Zakazywano więc niektórych pieśni ze względu na heretyckie niekiedy treści. W XVI w. lud śpiewał polskie pieśni nabożne w różnych momentach Mszy św., śpiewano je na *Kyrie*, *Gloria*, często zamiast gradułu oraz między zwrotkami łacińskich sekwencji. Nie brakowało ich przed i po kazaniu, a zawsze prawie występowały na *Offertorium*, na *Sanctus*, po podniesieniu, na *Communio* i na zakończenie liturgii⁹¹. Pieśni nabożne tak mocno zakorzenione były w pobożności ludu polskiego, że zwyczajem wyszły z przełomowego okresu zmagania się z reformacją oraz kontrreformacją. Utrzymał się zwyczaj śpiewania pieśni polskich podczas obrzędów, np. procesji Bożego Ciała, rezurekcyjnej, Wniebowstąpienia czy Zesłania Ducha Świętego⁹².

Naturalnie w wieku XVII i pierwszej połowie wieku XVIII, kiedy w kulturze panuje barok, pieśni odznaczają się „uduchowieniem religijnym oraz głębią pobożności”⁹³. Miały one przemawiać do ludu, pogłębiać

86 Zob. Z. Lissa, J. Chomiński, *Muzyka polskiego odrodzenia*, Warszawa 1953, s. 63.

87 Zob. M. Bobowski, *Polskie pieśni*, dz. cyt., s. 125n; A. Bruckner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, s. 190-200; *Kolejdy polskie*, t. 1, s. 31-97; *Polskie pieśni pasyjne*, red. J. Nowak-Dłużewski, t. 1, Warszawa 1977, s. 147-339; A. Bruckner, *Średniowieczna pieśń*, s. 8.

88 Zob. M. Bobowski, *Polskie pieśni*, dz. cyt., s. 114, 128, 330, 394, 401; J. Surzyński, *Polskie pieśni Kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*, Poznań 1891, s. 193, 201.

89 Zwłaszcza synod chełmiński z 1604 r.

90 Zob. T. Sinka, *Polską pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 260.

91 Tamże, s. 261.

92 Zob. *Agenda seu Ritus ...*, H. Povodovii, Cracoviae 1605, cz. II, s. 124-145.

93 Zob. H. Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, dz. cyt., s. 221-227. H. Feicht, *Polska muzyka kościelna w epoce barokowej*, „Muzyka” 1928, 10, s. 437-439.

pobożność i wiarę. W baroku powstaje wiele pieśni religijnych, najstarszy to zbiór kołęd zatytułowany *Symfonie anielskie* Jana Zabczyca z 1630 r.⁹⁴ Charakterystycznym zjawiskiem całego tego okresu są pieśni wielkopostne⁹⁵. Do dzisiaj znane i śpiewane są pieśni *Ogrodzie Oliwny*, *Zawitaj Ukrzyżowany* czy *Wisi na krzyżu*. To właśnie z tego okresu, a więc z wieku XVII, a może nawet końca XVI, pochodzą *Gorzkie żale* ku czci męki Pańskiej. Były one i są nadal ogromnie popularnym nabożeństwem, wprowadzonym przez księży misjonarzy w kościele św. Krzyża w Warszawie. W 1707 r. ukazały się drukiem pod nazwą *Snopek Miry*⁹⁶. Od początku XVII w. znane są też w Polsce *Godzinki o Najświętszej Maryi Pannie*⁹⁷. Coraz częściej również pojawia się tendencja wiązania poszczególnych pieśni z liturgią. Dlatego powstawały też pieśni tzw. mszalne, śpiewane powszechnie w całości podczas każdej części liturgii mszalne aż do reformy liturgicznej soboru watykańskiego II. Warto przytoczyć tytuły takie jak: *Na stopniach Twego* czy *Nieogarniony* Karola Kurpińskiego, *Boże lud Twój* Henryka Felsztyńskiego, a także te ze śpiewnika Michała Mioduszeńskiego i Teofila Klonowskiego⁹⁸. Lud uczestniczył we Mszy św., prawie cały czas śpiewając. Należy także w tym miejscu przypomnieć nabożeństwo, które wówczas zyskało ogromną popularność, bo istniało już przecież od wieków średnich, a mianowicie nabożeństwo majowe ku czci Najświętszej Maryi Panny. Powstało ono z tzw. pobożności ludowej, a po raz pierwszy przenieśli je do kościoła ojcowie kamilianie w Ferrarze w maju 1784 r.⁹⁹ W Polsce wprowadził je arcybiskup warszawski Zygmunt

94 Zawierające 36 tekstów kołędowych, śpiewanych na melodie znanych wówczas piosenek świeckich.

95 Wykonywano je przy grobie Pana Jezusa i na procesjach, szczególnie wielkotygodniowych. Za czasów Zygmunta III i Władysława IV grała przy grobie nawet żalobliwa muzyka; zob. EP, S. Orgelbranda, t. 10, s. 727.

96 Zob. M. Chorzępa, *Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny*, NP 1960, 12, s. 221-257; J. Zawitkowski, *Polską pieśń liturgiczną*, „Ateneum Kapłańskie” 1980, 72, z. 427, s. 236.

97 Zob. A. Klawek, *Powstanie Godzinek o Matce Bożej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1952, 4, s. 177-179. Nie jest jednak do końca pewne, kiedy powstały *Godzinki*, niektórzy uważają, że na przełomie XIV-XV w.; E. Pohorecki, *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu NMP*, w: *Mały słownik maryjny*, Niepokalanów 1987, s. 24-26; B. Nadolski, *Liturgika. Liturgia i czas*, t. II, Poznań 2013, s. 130.

98 Teofil Klonowski urodził się w 1805 r. Od 1828 r. był nauczycielem szkoły parafialnej w Poznaniu. Wydał śpiewnik *Pieśni i piosenki szkolne*. W tym zbiorze znajduje się hymn *Gaude Mater Polonia*, zharmonizowany przez Klonowskiego; zob. G. Mizgalski, *Klonowski Teofil*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 245; J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, „Ateneum Kapłańskie” 1980, 72, z. 427, s. 198-199; J. Zawitkowski, *Polską pieśń liturgiczną*, dz. cyt., s. 237.

99 Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, t. II, dz. cyt., s. 148.

Szczęśny Feliński i z tamtych też czasów pochodzi pieśń *Chwalcie łąki umajone*¹⁰⁰.

Oświecenie w Polsce obejmowało okres stanisławowski i czasy sięgające aż do połowy XIX w. W tym czasie bardzo ważna była troska o uporządkowanie polskiej pobożności, sprowadzenie jej do bardziej rozumowych form, mających odzwierciedlenie w czynnym, chrześcijańskim życiu. Dlatego każdy student, uczęszczając do Collegium Nobilium, studiując tam fizykę, matematykę oraz języki obce, codziennie uczęszczał na Mszę św. w kaplicy kolegiackiej, a pomocą służył mu ojciec duchowny, kapłan powołany na to stanowisko przez dyrektora Collegium¹⁰¹. Polskie pieśni nabożne rozpowszechniają się w tym czasie bez większych przeszkód. *Śpiewnik* Franciszka Karpińskiego¹⁰² z 1793 r. jest wymownym świadkiem tamtej epoki. Z niego to pochodzą pieśni dzisiaj także znane i śpiewane, takie jak: *Kiedy ranne wstają zorze, Wszystkie nasze dzienne sprawy, Grzechem Adama, Bóg się rodzi moc truchleje, Nie zna śmierci Pan żywota, Zróbcie mu miejsce czy też Pan idzie z nieba*. Charakterystycznym zjawiskiem tego okresu było zwrócenie uwagi na pieśni mszalne, gdyż one właśnie ułatwiały ludowi uczestnictwo w liturgii mszalnej.

Pieśni polskie w czasie zaborów były już nie tylko wyrazem wiary, ale i przejawem patriotyzmu. Wtedy też powstały zbiory pieśni, takie jak *Śpiewnik kościelny* ks. Michała Marcina Mioduszeńskiego (†1868) oraz ks. Jana Siedleckiego z 1878 r. Język polski zachował się przede wszystkim w kościele podczas śpiewu wiernych, wówczas, gdy zaborcy zmuszali do mowy w języku niemieckim czy rosyjskim. Kiedy w Warszawie nakazywano odprawianie liturgii po rosyjsku, wprowadzano wówczas np. nieszpory śpiewane po łacinie, a niektórzy organiści podczas nakazanych modlitw za cara na klawiaturze nożnej grali pieśń *Boże coś Polskę*. „Pieśni nabożne stały się wtedy ważnym środkiem utrzymania wiary, ducha patriotycznego, zwyczajów narodowych i mowy ojczystej”¹⁰³.

Kolejny etap rozwoju pieśni religijnej wiąże się z ruchem cecyliąńskim¹⁰⁴, który znany jest powszechnie na Zachodzie Europy od 1865 r., a który to do Polski zawiał nieco później. Powstają wówczas nowe śpiewniki wydane przez Franciszka Walczyńskiego (1852-1937) w Tarnowie,

100 Zob. J. Zawitkowski, *Polską pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 236.

101 Zob. S. Koperek, *Dzieje udostępnienia wiernym mszału*, w: *Mszal księga życia chrześcijańskiego*, Poznań 1989, s. 252n.

102 Zob. G. Mizgalski, *Karpiński Franciszek*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 237.

103 Zob. T. Sinka, *Polską pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 267.

104 Zob. R. Tyrala, *Cecyliąński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich (1869-1939)*, dz. cyt.

Józefa Surzyńskiego (1851-1919) w Poznaniu. Po odzyskaniu niepodległości polscy kompozytorzy tej miary co Wacław Lachman (ur. 1882)¹⁰⁵ tworzą kompozycje z silnym wątkiem patriotycznym.

Zatwierdzenie pieśni kościelnych, które można śpiewać podczas liturgii, zawdzięczamy papieżowi Piusowi XII. On właśnie ogłosił, że

(...) gdzie wszakże istnieje stuletni lub od niepamiętnych czasów datujący się zwyczaj dodawania podczas uroczystej Mszy św. po odśpiewaniu świętych tekstów liturgicznych w języku łacińskim jeszcze innych pieśni w języku ludowym, ordynariusze miejscowi mogą na to pozwolić (MSD 24).

Ostateczne jednak rozstrzygnięcie w tej kwestii przyniósł sobór watykański II, stwierdzając, że „należy troskliwie pielęgnować religijny śpiew ludowy tak, aby głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czasie czynności liturgicznych, stosownie do przepisów i zasad rubryk” (KL 118). Śpiew kościelny jest zatem integralną częścią uroczystej liturgii, a jego celem „jest chwała Boża i uświęcenie człowieka” (KL 112-113). Wszystko to dokonuje się tym lepiej, jeśli w każdej śpiewanej czynności liturgicznej wszyscy wierni umieją „czynnie uczestniczyć w sposób im właściwy” (KL 20. 30. 114). Natura czynnego i świadomego uczestnictwa w sprawowanym misterium implikuje uprzywilejowane miejsce dla śpiewu wiernych. Instrukcja o muzyce kościelnej stwierdzała bowiem, że „nie ma nic podnioślejszego i miłszego w nabożeństwach liturgicznych nad zgromadzenie wiernych, które wspólnie w pieśni wyraża swoją wiarę i pobożność” (MS 16). Wymienione zaś formy, takie jak: „aklamacje, odpowiedzi na pozdrowienia kapłana, antyfony, psalmy, wersetki responsoryjne, hymny i kantyki” (KL 30), konkretyzują ów sposób uczestnictwa w liturgii¹⁰⁶. We wprowadzaniu wiernych w czynne uczestnictwo w liturgii może być wielką pomocą nauczanie starych, jak i nowych pieśni. Kongregacja zwraca uwagę, że to nauczanie nastąpić powinno już od pierwszych lat szkoły podstawowej (MS 18). Instrukcja o muzyce podejmuje się także konkretyzacji zasad dopuszczenia śpiewu wiernych podczas Mszy św.

Istniejący w niektórych krajach prawny zwyczaj, potwierdzony niejednokrotnie indultami, zastępowania śpiewów: na wejście, na ofiarowanie i Komunię św., zamieszczonych w Graduale, innymi śpiewami – może

105 Zob. G. Mizgalski, *Lachmann Wacław*, w: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, dz. cyt., s. 259-260.

106 Zob. P. Tarliński, *Zaśpiewajmy Panu pieśń nową – czyli jaką?*, w: *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, red. R. Pośpiech, P. Tarliński, Opole 1993, s. 41n.

być utrzymany według uznania kompetentnej władzy terytorialnej... Władza miejscowa powinna zatwierdzić teksty tych śpiewów (MS 32).

Śpiew wiernych powinien zatem rozbrzmiewać na rozpoczęcie celebracji, na przygotowanie darów ofiarnych oraz na komunię¹⁰⁷. Pieśni powinny być czerpane ze skarbca starych i tradycyjnych zestawów utworów powstałych dzięki wierze poprzednich pokoleń chrześcijan, jak też z tych nowszych, z czasów nam współczesnych¹⁰⁸. Ważne jest także i to, aby „tego rodzaju pieśni treścią odpowiadały częściom Mszy, świętu i okresowi liturgicznemu” (MS 32)¹⁰⁹. W doborze pieśni na celebracje Eucharystii nie wystarczy, by dobierane pieśni „były eucharystyczne, lecz trzeba ponadto, by odpowiadały one częściom Mszy świętej, a także danemu świętu lub okresowi liturgicznemu” (MS 36)¹¹⁰. Pierwsza instrukcja Episkopatu o muzyce z 1979 r. stawiała na równi śpiew ludowy obok innych ważnych rodzajów śpiewu, takich jak polifonia czy muzyka instrumentalna. Jest to właśnie muzyka liturgiczna (I IEP I, 3). Ten wspólny śpiew wpływa na zjednoczenie zgromadzonych oraz otwiera każdego uczestnika liturgii na tajemnice roku liturgicznego (I IEP I, 4). Podczas liturgii Mszy św. zamiast przepisanych w *Graduale Romanum* śpiewów na wejście, przygotowanie darów i komunii św., można stosować pieśni zawarte w *Śpiewniku mszalnym* lub innych, które zatwierdziła Władza Diecezjalna (I IEP II, 12). Pieśń religijna w wielkim zainteresowaniem cieszyła się zawsze na Śląsku, pewnie dlatego też I Synod Kościoła katowickiego stwierdzał:

(...) muzykalność ludu śląskiego pozwala na bogate ukształtowanie śpiewu, przez który bierze on aktywny udział w liturgii w czym nigdy nie powinien być całkowicie zastępowany przez chór (...) nie można zwłaszcza godzić się na wprowadzanie do Mszy św. muzyki, która zagłuszałaby słowa śpiewu i sprowadzała wiernych do roli biernych słuchaczy, albo całkowicie uniemożliwiała ich śpiew i modlitwę¹¹¹.

107 Zob. G.M. Skop, *Uwagi na temat doboru śpiewów mszalnych*, „Ateneum Kapłańskie” 1982, 98, s. 101-105.

108 Zob. A. Filaber, *Dawna pieśń kościelna w odnowionej liturgii*, w: *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, dz. cyt., s. 39-40.

109 Zob. W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy św.*, „Collectanea Theologica” 1985, 55, s. 77-91.

110 Zob. I. Pawlak, *Śpiew na przygotowanie darów*, „Msza Święta” 1978, 5, s. 113-114; I. Pawlak, *Śpiew na zakończenie Mszy*, „Msza Święta” 1979, 6, s. 18-21; I. Pawlak, *Śpiewy uwielbienia*, Lublin 1993, s. 3-5; M. Szymanowicz, *Propozycje doboru śpiewów mszalnych na cały rok liturgiczny*, w: *Służba ołtarza*, dz. cyt., s. 79-98; P. Tarliński, *Religijny śpiew ludowy w liturgii Eucharystycznej Dnia Pańskiego*, „Liturgia Sacra” 1997, 3, nr 2, s. 59-83; J. Nowak, *Uwielbienie po Komunii św.*, Anamnesis 1998, s. 88n.

111 Zob. *Wiara, Modlitwa i życie w kościele katowickim. Uchwały I Synodu diecezji katowickiej*, Katowice–Rzym 1976, 5.1.5-5.1.6, s. 79.

II Synod Plenarny w Polsce wypowiedział się także i na ten temat w słowach:

(...) mimo wprowadzenia do liturgii języka ojczystego wielu ludzi (zwłaszcza mężczyzn!) nie śpiewa; zachowuje się jak obcy i milczący widzowie. Wielu celebransów nie przestrzega ustalonych w księgach liturgicznych melodii modlitw, dialogów, aklamacji. Dominuje – także u osób odznaczających się słuchem muzycznym – śpiew na swojską nutę¹¹².

Wyraźnie też zostało przypomniane, że nie można zastępować części stałych, psalmu responsoryjnego czy śpiewu przed Ewangelią pieśniami śpiewanymi przez lud, „nie wolno zastępować pieśniami nawet mającymi imprimatur władzy kościelnej” (I IEP II, 13). Nowa instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 2017 r. w wielu miejscach zajmuje się tym tematem. Jest oczywiście potwierdzeniem nauczania Kościoła w tym zakresie. Pojawia się też wielka zachęta:

(...) w kształtowaniu i przeżywaniu liturgii szczególne znaczenie ma udział wiernych. Śpiewy wykonywane podczas liturgii muszą być zatwierdzone przez władzę kościelną. Wynika stąd obowiązek weryfikacji tekstów i melodii. Pomocą w tym zakresie służą diecezjalne Komisje Muzyki Kościelnej (II IEP 41).

I po raz pierwszy też *Śpiewnik kościelny* ks. Jana Siedleckiego (wydanie XLI) został przyjęty przez Konferencję Episkopatu Polski jako ogólnopolski śpiewnik liturgiczny (II IEP 41c).

5. Piosenka (w liturgii czy poza nią?)

Zawsze w historii Kościoła toczył się wielki spór pomiędzy muzyką sakralną a świecką. To zmaganie było, jest i pewnie będzie w przyszłości obecne. Są na to liczne dowody w dokumentach Kościoła, w nauczaniu papieży, a także w tekstach ojców Kościoła. W momencie prawdziwej eksplozji ruchów religijnych po soborze watykańskim II zostały także do liturgii wprowadzone piosenki religijne. Zdarzało się, że pojawiały się wcześniej znane melodie, których tekst został przekształcony ze świeckiego na religijny. Wśród nich znalazło się wiele ciekawych muzycznie opracowań, ale i sporo bardzo jakościowo słabych.

Piosenki religijne, jak słusznie zauważał dziś sługa Boży ks. Franciszek Blachnicki, twórca ruchu Światło-Życie, mogą być sposobem

112 Zob. *II Synod Plenarny, teksty robocze*, dz. cyt., p. 40, s. 83.

przekazywania Ewangelii¹¹³. Aby piosenka religijna stała się formą ewangelizacji, powinna być

(...) nie tyle formą angażowania, ile wyrazem zaangażowania. Tylko o tyle i ile piosenka będzie wyrazem zaangażowania, stanie się ona także formą angażowania, czyli tego, co nazywamy duszpasterstwem lub ewangelizacją w sensie aktywnym, przechodnim¹¹⁴.

Pierwsza instrukcja Episkopatu Polski o muzyce z 1979 r. stwierdzała w temacie dopuszczenia do liturgii piosenek bardzo jednoznacznie:

(...) zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych, których tekst często nie jest w ogóle religijny, a muzyka z reguły posiada charakter świecki (I IEP II, 15).

Nowa instrukcja z 2017 r. potwierdziła bardzo ten kierunek.

Do form pobożności ludowej należą także różnego rodzaju pielgrzymki, połączone najczęściej z „rekolekcjami w drodze”. W zależności od potrzeb w czasie pielgrzymek można korzystać z bogatego repertuaru piosenek religijnych, które spełniają ważną rolę ewangelizacyjną (II IEP 32e).

Kwestia ta od strony dokumentów Kościoła jest zatem jednoznaczna.

Bardzo ważne stanowisko w sprawie „pokusy” dopuszczenia do liturgii tzw. muzyki popularnej przedstawił kard. J. Ratzinger. Dowodził, że muzyka popularna, która pragnie być taką, ponieważ chce jakby zaspokoić tłumy, jest wyraźnie inna od tej, którą nazywamy artystyczną. Kultura masowa jest też nastawiona na ilość, na produkcję, na sukces i często odzwierciedla to, czym jest społeczeństwo, czyli jest muzycznym uosobieniem kiczu. Kolejnym ważnym aspektem, na który zwrócił uwagę Ratzinger, jest to, że muzykę popularną pisze się tylko dla zarobienia pieniędzy oraz zaspokojenia gustu fanów, podczas gdy muzyka religijna ma oddawać chwałę Bogu, a nie człowiekowi. Dlatego stwierdzał bardzo dosadnie: „banalizacja wiary nie jest żadną nową inkulturacją, lecz zaprzeczeniem jej kultury i prostytucją uprawianą z antykulturą”¹¹⁵.

Nie może więc być mowy o tym, by z tzw. powodów duszpasterskich adaptować do liturgii „kicz”. Bardzo wyraźnie cała historia muzyki kościelnej, liturgicznych celebracji jest dowodem na nieustanny szacunek do tego,

113 Zob. F. Blachnicki, *Piosenka religijna a Ewangelizacja*, „Katecheta” 1970, 14, s. 195-199.

114 Tamże, s. 197.

115 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 170-173.

co autentycznie się dzieje podczas tych świętych czynności. Niewątpliwie nie może być więc mowy o tym i zgody na to, by bylejąkość zwyciężała.

6. Podsumowanie

Historia Kościoła jest historią Boga i człowieka. Historia muzyki, która stawała się przez wieki językiem modlącego się ludu do swojego Boga i Zbawiciela, jest także historią *sacrum* i *profanum*, zmagania się tych dwóch rzeczywistości. Muzyka kościelna przez wszystkie wieki istnienia Kościoła miała, ma i powinna mieć w przyszłości na celu oddanie chwały Panu Bogu i uświęcenie wiernych. Zawsze widoczna w historii troska Kościoła o jakość sprawowanego kultu Bożego i uświęcenia wiernych jest nadal aktualnym zadaniem dla chrześcijan.

Przez przeszło 2000 lat istnienia chrześcijańska ten muzyczny język był niezwykle bogaty i różnorodny, jak to zostało przedstawione w tym artykule. Zawsze też należy się wszystkim zatroskanym o kształt i jakość muzycznej szaty liturgii wdzięczność. Dlatego słowa na zakończenie nowej instrukcji Episkopatu Polski o muzyce są bardzo wymownym sygnałem do dbałości o jej wysoki poziom:

(...) biskupi wyrażają wdzięczność wszystkim zatroskanym o wysoki poziom muzyki kościelnej. Zobowiązują do zapoznania się z treścią Instrukcji oraz starannego jej przestrzegania wszystkich odpowiedzialnych za muzykę kościelną w Polsce, w tym szczególnie duszpasterzy, organistów, katechetów, dyrygentów zespołów śpiewających i instrumentalnych, członków chórów kościelnych, kompozytorów. Równocześnie zachęcają do twórczej współpracy wszystkich, dla których piękno liturgii jest nadrzędną ideą artystycznej działalności (II IEP 65).

Ważne jest zatem nie tylko oddziaływanie i znaczenie muzyki w Kościele dzisiaj i w historii, stanowi ona również wyzwanie dla przyszłych pokoleń chrześcijan.

BIBLIOGRAFIA

- II Synod Plenarny, teksty robocze* (1991). Poznań, p. 40, s. 83.
- IV Synod diecezji tarnowskiej, Ad maginem Ecclesiae, w latach 1981-1986* (1990). Tarnów, VI, stat. 280.
- Agenda seu Ritus...*, H. Povodovii, Cracoviae 1605, cz. II.
- Asensio Palacios, J.C. (2019). Badania śpiewu gregoriańskiego przed i po publikacji „Semiologii gregoriańskiej”. *Pro Musica Sacra*, 17.
- Augustoni, L. Gregorianischer Choral. W: H. Musch (red.), *Musikund Gottesdienst*, 212.
- Benedykt XVI, *Słowa podziękowania z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie oraz Akademii Muzycznej w Krakowie z 4 lipca 2015 roku*, Archiwum Rektoratu Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.
- Bartkowski, B. (1989). Chorał gregoriański. Rytm. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 3. Lublin.
- Bernagiewicz, R. (2000). Tradycja ustna chorału gregoriańskiego. *Liturgia Sacra*, 2000, 6, 1(15), 101n.
- Bernat, Z. (1979). *Chorał gregoriański*. Lublin.
- Bernat, Z. (1989). Chorał gregoriański. Dzieje. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin.
- Blachnicki, F. (1970). Piosenka religijna a ewangelizacja. *Katecheta*, 14, 195-199.
- Cardine, E. (1970). *Primo anno di canto gregoriano*. Roma.
- Cardine, E. (1982). *Gregorian Semiology*. Solesmes.
- Cardine, E. (2000). *Semilogia gregoriańska*. Kraków.
- Chodkowski, A. (1959). Organy. W: G. Mizgalski, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań.
- Chodkowski, A. (1995). Palestrina G.P. W: *Encyklopedia muzyki*. Warszawa.
- Chomiński, J. (1995). Motet. W: *Encyklopedia muzyki*. Warszawa.
- Chorzępa, M. (1960). Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny. *Nasza Przyszłość*, 12, 221-257.
- Chwałek, J. (1989). Chorał gregoriański. Notacja. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 3. Lublin.
- Chwałek, J. (1992). O sacrum w organach. Medytacje pro-fana. W: B. Bartkowski (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Lublin, 107-115.
- Costa, E. (1984). Canto e musica. W: D. Sartore i A.M. Triacca (red.), *Nuovo Dizionario di Liturgia*. Roma.
- Duft, J. (1999). *Wkład klasztoru Sankt Gallen do śpiewu kościelnego. Kultura Opactwa Sankt Gallen*. Kraków.
- Erdman, J. (1998). Możliwość wykorzystania literatury organowej we współczesnej liturgii. W: J. Masłowska (red.), *Muzyka sakralna*. Warszawa, 25-27.

- Erdman, J. (1989). *Organy*. Warszawa.
- Ewerhart, R. *Musikalisch*, LfTuK, kol. 1078.
- Feicht, H. (1928). Polska muzyka kościelna w epoce barokowej. *Muzyka*, 10, 437-439.
- Feicht, H. (1958a). Muzyka w okresie polskiego baroku. W: Z. Szweykowski, S. Łobaczewska i T. Strumiłło (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1. Kraków, 221-227.
- Feicht, H. (1958b). Polskie średniowiecze. W: Z. Szweykowski, S. Łobaczewska i T. Strumiłło (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1. Kraków.
- Feicht, H. (1965a). Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie. *Rocznik Teologii Katolickiej*, 12, 8-9.
- Feicht, H. (1965b). Polska muzyka religijna. *Rocznik Teologii Katolickiej*, 12, z. 4, 13.
- Feicht, H. (1968). *Polska pieśń średniowieczna*. Kraków.
- Feicht, H. (1975). *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków.
- Fijałek, J. (1903). Bogurodzica. *Pamiętnik Literacki*, 2, 189.
- Filaber, A. (1993). Dawna pieśń kościelna w odnowionej liturgii. W: R. Pośpiech i P. Tarliński (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*. Opole, 39-40.
- Gelineau, J. (1963). *Canto e musica nel culto cristiano*. Torino.
- Gembalski, J. (1992). Muzyka organowa w liturgii. Czy współczesna liturgia jest nośnikiem kultury. W: B. Bartkowski, S. Dąbek i A. Zola (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*. Lublin.
- Głowa, W. (1985). Dobór pieśni we Mszy św. *Collectanea Theologica*, 55, 77-91.
- Göschl, J.B. (2019). Restytucja melodii na przykładzie nowego wydania „Graduale Novum”. *Pro Musica Sacra*, 17.
- Harper, J. (1997). *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*. Kraków.
- Hinz, E. (2000). *Zarys historii muzyki kościelnej*. Pelplin.
- Jeffery, P. (1992). *Re-Envisioning Past Musical Cultures Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago.
- Klawek, A. (1952). Powstanie Godzinek o Matce Bożej. *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 4, 177-179.
- Kopeć, J.J. (1997). *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*. Lublin.
- Koperek, S. (1989). Dzieje udostępnienia wiernym mszału. W: *Mszał księga życia chrześcijańskiego*. Poznań, 252n.
- Koperek, S. (1998). Obrzęd błogosławienia organów. *Roczniki Teologiczne*, XLV, 8, 276.
- Kumor, B. (1984). *Historia Kościoła*, t. V. Lublin.
- Kunzler, M. (1999). *Liturgia Kościoła*. Poznań.
- Lissa, Z. i Chomiński, J. (1953). *Muzyka polskiego odrodzenia*. Warszawa.
- Łaś, J. (1965). *Tonalność melodii gregoriańskich*. Kraków.

- Machura, M. (1987). Organy w służbie liturgii. *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 3, 1, 257-261.
- Michalak, J. (1939). *Zarys liturgiki*. Płock.
- Mizgalski, G. (1958a). Chorał gregoriański. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 94.
- Mizgalski, G. (1958b). Guido z Arezzo. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 191-192.
- Mizgalski, G. (1958c). Karpiński Franciszek. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, s. 237.
- Mizgalski, G. (1958d). Klonowski Teofil. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 245.
- Mizgalski, G. (1958e). Lachmann Waclaw. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 259-260.
- Mizgalski, G. (1958f). Mocquereau dom Andre. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 307.
- Mizgalski, G. (1958g). Organy. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 343.
- Mizgalski, G. (1958h). Palestrina G.P. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 356.
- Mizgalski, G. (1958i). Pothier dom, Józef. W: tegoż, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań, 386.
- Nadolski, B. (1989). *Liturgika. Liturgika fundamentalna*, t. I. Poznań.
- Nadolski, B. (2013). *Liturgika. Liturgia i czas*, t. II. Poznań.
- Nikodemowicz, A. (1995). Muzyka instrumentalna w liturgii w oczach kompozytora. *Liturgia Sacra*, 1, 3-4, 191-196.
- Nowak, J. (1998). *Uwielbienie po Komunii św.* Anamnesis.
- Nowak-Dłużewski, J. (red.) (1977). *Polskie pieśni pasyjne*, t. I. Warszawa.
- Olszewski, D. (1983). *Dzieje chrześcijaństwa w zarysie*. Katowice.
- Pawlak, I. (1978). Śpiew na przygotowanie darów. *Msza Święta*, 5, 113-114.
- Pawlak, I. (1979). Śpiew na zakończenie Mszy. *Msza Święta*, 6, 18-21.
- Pawlak, I. (1985). Z dziejów organów, organisty i wykonywania muzyki organowej. W: R. Rak (red.), *Służba ołtarza*, Katowice, 9-22.
- Pawlak, I. (1989). Chorał gregoriański. Źródła. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 3. Lublin.
- Pawlak, I. (1993). *Śpiewy uwielbienia*. Lublin.
- Pawlak, I. (1995). Gra na instrumentach – muzyką liturgiczną? *Liturgia Sacra*, 1, 3-4, 185-190.
- Pawlak, I. (1996). Organy – instrument liturgiczny. *Liturgia Sacra* 1996, 2, nr 1-2, 80.
- Pawlak, I. (1997). Instrumenty muzyczne. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 7. Lublin, kol. 285.
- Pierrard, P. (1984). *Historia Kościoła Katolickiego*. Warszawa.

- Pikulik, J. (1980). Śpiew i muzyka w historii liturgii. *Ateneum Kapłańskie*, 72, z. 427, 198-199.
- Pikulik, J. (1992). Wykonywanie chorału gregoriańskiego. *Canor*, II, 3.
- Pikulik, J. (1998). Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej. W: J. Masłowska (red.), *Muzyka sakralna*. Warszawa, 17-24.
- Pohorecki, E. (1987). Godzinki o Niepokalanym Poczęciu NMP. W: *Mały słownik maryjny*. Niepokalanów, 24-26.
- Radó, P. (1961). *Enchiridion liturgicum*, t. II. Romae.
- Ratzinger, J. (1999). *Nowa Pieśń dla Pana*. Kraków.
- Raugel, F., *La musique polyphonique dans le cadre de l'office liturgique*, EPCL.
- Reiss, J. (1958). *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*. Kraków.
- Sablayrolles, M. (1947). *Le chant gregorien*. W: *Encyclopedie populaire de connaissances liturgiques*. Paris.
- Sapalski, A. (1880). *Przewodnik dla organistów*. Kraków.
- Saulnier, D. (1979). *Le chant gregorien, quelque jalons*. Solesmens.
- Saulnier, D. (1995). *Requientes modos musicos, a Dom Jean Claire*. Solesmes.
- Sczaniecki, P. (1962). *Służba Boża w dawnej Polsce*, t. 1. Poznań.
- Sczaniecki, P. (1976). Barok w liturgii. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin.
- Siekierka, I. (1999). Najstarsze świadectwa notacji chorału gregoriańskiego. *Liturgia Sacra*, 3, 1, 105-119.
- Sinka, T. (1983). Polska pieśń w liturgii. *Nasza Przeszłość*, 60, z. 4, 257.
- Skop, G.M. (1982). Uwagi na temat doboru śpiewów mszalnych. *Ateneum Kapłańskie*, 98, 101-105.
- Surzyński, J. (1891a). *Polskie pieśni Kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*. Poznań.
- Szymanowicz, M. (1985). Propozycje doboru śpiewów mszalnych na cały rok liturgiczny. W: R. Rak (red.), *Służba ołtarza*. Katowice, 79-98.
- Tarliński, P. (1993). Zaśpiewajmy Panu pieśń nową – czyli jaką? W: R. Pośpiech i P. Tarliński (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*. Opole, 41n.
- Tarliński, P. (1996). Organy elektroniczne w liturgii – tak czy nie? *Liturgia Sacra*, 2, s. 81-92.
- Tarliński, P. (1997). Religijny śpiew ludowy w liturgii Eucharystycznej Dnia Pańskiego. *Liturgia Sacra*, 3, 2, 59-83.
- Turco, A. (1996). *Il canto gregoriano, toni e modi*. Roma.
- Tüchle, H. i Bouman C.A. (1986). *Historia Kościoła*, t. III. Warszawa.
- Tyrała, R. (2000). *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*. Kraków.
- Tyrała, R. (2001). Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła. *Anamnesis*, 26(3), s. 49-60.
- Tyrała, R. (2011). *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich (1869-1939)*. Kraków.
- Tyrawa, J. (1989). Eucharystia – czasy nowożytne. W: *Encyklopedia katolicka*, t. 4. Lublin.

Wiara, modlitwa i życie w Kościele kątowickim. Uchwały I Synodu diecezji kątowickiej. (1976). Katowice–Rzym, 5.1.5-5.1.6, s. 79.

Winniczuk, L. (red.) (1976). *Mały słownik kultury antycznej.* Warszawa.

Woronzak, J. (1952). Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku. *Pamiętnik Literacki*, 43, 335-345.

Zawitkowski, J. (1980). Polska pieśń liturgiczna. *Ateneum Kapłańskie*, 72, z. 427, 236.



Robert Tyrła – profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. W 1990 r. został magistrem teologii, a w 1997 r. magistrem historii sztuki. W 1996 r. uzyskał tytuł licencjata teologii (po mgr) na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W 2000 r. uzyskał doktorat z liturgiki na Wydziale Teologicznym Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W 2010 r. habilitował się z nauk humanistycznych na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Od 2016 r. jest profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Od 1997 r. pracuje na Akademii Muzycznej w Krakowie (w latach 2005-2019 był kierownikiem Katedry Muzyki Religijnej). Od 2000 r. pracuje na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie (od 2018 r. jest prorektorem ds. dydaktycznych i studenckich Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, od 2019 r. kierownikiem katedry Historii Liturgii na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego). Od 2005 przewodniczący Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie. Od 2006 r. członek Zespołu ds. Telewizyjnych Transmisji Konferencji Episkopatu Polski. Od 2012 r. jest konsultorem Podkomisji ds. Muzyki Kościelnej Konferencji Episkopatu Polski. W latach 2009-2017 był prezydentem Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores. Zasiada w Radzie Programowej Festiwalu Festival Zelioli w Lecco we Włoszech. Zasiada w radzie naukowej czasopism: „Studia Hildegardiana Sariansia” wydawanego w Żorach, „Musica Ecclesiastica” wydawanego w Opolu, rocznika „Thesaurus Musicae Sacrae” wydawanego na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest redaktorem naczelnym czasopisma naukowego „Pro Musica Sacra” wydawanego przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie (od 2004 r.).

