

Beata Kamińska-Kłos¹

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Wydział Edukacji Muzycznej

ROLA I ZNACZENIE PIEŚNI RELIGIJNYCH W UPOWSZECHNIANIU KULTURY MUZYCZNEJ W ŚRODOWISKU PARAFIALNYM

WSTĘP

Muzyka sakralna wraz z jej nierozzerwalną częścią – pieśnią religijną przez wieki oddziaływała na cały kulturalny dorobek ludzkości. Stanowiła i stanowi część tej kultury, aczkolwiek potrafiła zachować swoją odrębność, która ulega coraz większemu zatarciu, przynajmniej jeśli chodzi o jej formę. Udział muzyki sakralnej w kulturze ogólnej z biegiem czasu ciągle malał. Nie wynika to z mniejszego zainteresowania tą muzyką, ale przede wszystkim z niebywałego wprost rozwoju i zainteresowania muzyką tzw. świecką. Wielki skok techniczny i technologiczny, jaki dokonał się w czasach współczesnych, spowodował, że osoby, które nie posiadają żadnego lub bardzo niewielkie przygotowanie muzyczne, które pozbawione są znajomości podstaw teoretycznych z zakresu muzyki, a posiadają jedynie odrobinę intuicji i wycucia, mogą tworzyć muzykę i trafić nią w gusta określonego, specyficznego środowiska, dla którego stają się artystami. Podobne tendencje

¹ Beata Kamińska-Kłos, dr nauk humanistycznych w zakresie historii. Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Edukacji Muzycznej, Katedra Edukacji i Animacji Kultury Muzycznej. Monografia: *Śpiewnik *Szczeble do nieba* – studium źródłoznawczo-muzykologiczne*, Lublin 2009. Liczne artykuły dotyczące obszaru zainteresowań naukowych skoncentrowanych wokół szeroko pojętej problematyki powszechnej edukacji muzycznej w Polsce oraz pieśni religijnej, muzyki organowej i XIX-wiecznych śpiewników.

– moim zdaniem – można zaobserwować, analizując współczesne pieśni religijne. Jednak zanim do tego doszło, muzyka sakralna (a raczej muzyka kościelna, gdyż rozważać będziemy muzykę Kościoła rzymskokatolickiego) przez dwa tysiące lat ewoluowała razem z całym Kościołem rzymskokatolickim. „«Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki, przede wszystkim przez to, że śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii»². Kompozycja i śpiew natchnionych psalmów, często z towarzyszeniem instrumentów muzycznych, były ściśle związane już z obrzędami liturgicznymi Starego Przymierza. Kościół kontynuuje i rozwija tę tradycję: Przemawiajcie «do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach» (Ef 5,19)³.

„Śpiew i muzyka kościelna spełniają swoją funkcję tym wymowniej, «im ściślej zwiążą się z czynnością liturgiczną»⁴, według trzech podstawowych kryteriów: pełne wyrazu piękno modlitwy, jednomyślne uczestniczenie zgromadzenia w przewidzianych momentach i uroczysty charakter celebracji. Uczestniczą one w ten sposób w tym, co stanowi cel słów i czynności liturgicznych, a którym jest chwala Boża i uświęcenie wiernych»⁵.

Aby podnieść skuteczność modlitw i działań liturgicznych nieodzowny wydaje się odpowiedni stan emocjonalny wiernych, a dobrze dobrana muzyka stanowi doskonały środek do jego osiągnięcia. „Liturgia i muzyka były od samego początku ze sobą związane. Tam gdzie człowiek wysławia Boga, samo słowo nie wystarcza. Rozmowa z Bogiem przekracza granice ludzkiej mowy. Dlatego już z samej swojej istoty zawsze przyzywała ona na pomoc muzykę, śpiew i głosy stworzenia wyrażone przez dźwięki instrumentów»⁶.

EKSPLIKACJA TERMINU KULTURA

Mały słownik języka polskiego definiuje kulturę jako całokształt dorobku ludzkości wytworzonego w ogólnym rozwoju historycznym lub w jego określonej epoce⁷. *Popularny słownik języka polskiego* nazywa kulturę ogółem duchowego i materialnego dorobku ludzkości wytworzonego na kolejnych etapach rozwoju

² Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* [dalej: KL] 112; cyt. za: *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, nr 1156 [dalej: KKK].

³ Por. Kol 3, 16-17; cyt. za: KKK 1156.

⁴ KL 112; cyt. za: KKK 1157.

⁵ Por. j.w.

⁶ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 175.

⁷ Por. *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, s. 326 (Biblioteka domowa PWN).

historycznego⁸. W Polsce pojęcie kultury, bardzo szeroko i nowocześnie rozumiane, występuje w dziele Joachima Lelewela *Wykład dziejów powszechnych*. Kultura, według Lelewela, obejmuje: religię, moralność, obyczaje, organizację społeczną, pracę fizyczną i umysłową, nauki i sztuki. Uczeń Lelewela, Mickiewicz, często używa słowa „kultura”, zwłaszcza gdy mówi o postępie i doskonaleniu społeczeństwa⁹. We współczesnej etnologii i antropologii jako główny czynnik tworzący kulturę przyjmuje się ludzkie działania, pojęte w sposób bardzo ogólny. Ralf Linton, amerykański socjolog, pisze, że kultura jest konfiguracją wyuczonych zachowań i ich rezultatów, których elementy są podzielane i przekazywane przez członków danego społeczeństwa¹⁰. Filozoficzne ujęcie kultury opisuje ją jako świat zjawisk metafizycznych, „bogactwo duchowe” człowieka, odkrywane w zachowaniach jednostki czy grupy¹¹.

Socjolog Antonina Kłoskowska podsumowuje istotę kultury, twierdząc, że polega ona na „swoistym porządku ludzkiego życia, na jego sposobie określonym bezpośrednio nie na drodze genetycznej, ale ukształtowanym w drodze historycznych doświadczeń ludzkich grup. Jest to więc ład ludzkich działań zbiorowych, różny jednak w różnych społeczeństwach o odmiennym historycznym doświadczeniu”¹².

MUZYKA W PRZESTRZENI SAKRALNEJ

Badaniem uczestnictwa w kulturze zajmuje się wiele dziedzin nauki, między innymi socjologia, psychologia i pedagogika. Zjawisko uczestnictwa ma ogromne znaczenie wychowawcze i społeczne, jest bowiem aktywnym stosunkiem człowieka do dóbr kultury. Kontakt z kulturą rzutuje na pracę zawodową człowieka, ale szczególnie silnie wiąże się z jego czasem wolnym i w obu przypadkach wywiera wpływ na kształtowanie osobowości¹³. Uczestnictwo w kulturze nazywane jest w pedagogice i psychologii aktywnością kulturalną. W socjologii uczestnictwo w kulturze ujmowane jest przede wszystkim jako „składnik społecznego działania ludzi i przejaw funkcjonowania grup”¹⁴. Uczestnictwo w kulturze analizowane

⁸ Por. *Popularny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1999, s. 263.

⁹ Tamże, s. 18.

¹⁰ Por. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 20.

¹¹ Por. Dz. Jankowski, *Pedagogika kultury*, Kraków 2006, s. 55.

¹² *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 21.

¹³ Por. *Orientacja w aktualnym życiu muzycznym środowiska jako przejaw uczestnictwa młodzieży w kulturze*, w: *Kultura muzyczna w świetle badań historycznych i pedagogicznych*, red. E. Szubertowska, Bydgoszcz 2005 (Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Prace Komisji Sztuki, nr 8), s. 70.

¹⁴ Dz. Jankowski, *Pedagogika...*, s. 49.

jest przede wszystkim jako aktywność jednostki, składnik życia psychicznego, przejaw recepcji, ekspresji, twórczości oraz czynnik rozwoju osobowościowego.

Humanista Dzierżymir Jankowski uważa, że pojęcia: „uczestnictwo w kulturze” i „aktywność kulturalna” dotyczą sfery zachowań ludzi, którą można określić jako sferę komunikacyjno-percepcyjno-eksplikacyjno-ekspresyjną. Należy do niej aktywność poznawcza, religia oraz inne zachowania światopoglądowe, a także sztuka i wszelka działalność estetyczno-artystyczna i literacka, obyczaje, zwyczaje oraz aktywność zabawowo-rozrywkowa¹⁵.

Instytucje kultury formują społeczne ramy umożliwiające zachowywanie i pielęgnowanie wartości, służące wytwarzaniu, udostępnianiu, propagowaniu, a niekiedy też uprzystępnianiu określonych treści i wartości kultury. Istnieje także sfera pozainstytucjonalnego uczestnictwa w kulturze. Stanowi ją obszar spontanicznie uruchamianych aktów wymiany myśli, komunikowania przekonań, idei, wrażeń, uczuć, twórczości, pobudzania działań w ramach interakcji dwojga lub większej liczby osób tworzących grupę rodzinną, sąsiedzka, rówieśniczą, koleżeńską lub też poprzez całkowicie indywidualne, pozbawione społecznego kontekstu formy aktywności, nazywane często zamiłowaniem lub ulubionymi zajęciami, czyli czynności niezależne od zewnętrznych uwarunkowań¹⁶. Za Stefanem Szumanem można wyróżnić trzy cechy aktywności indywidualnej: „skłonność i zdolność zainteresowanego do żywego i czynnego reagowania uwagą, uczuciem i myślą na rozmaite bodźce; przejawianie się zainteresowań w aktywności zewnętrznej; moment pewnej samorzutności i samodzielności działania”¹⁷.

Uczestnictwo w kulturze jest zdeterminowane przez wiele czynników, między innymi przez czynniki społeczne (które wykazują powiązania ze strukturą gospodarczo-techniczną i ustrojową społeczeństwa), kulturowe (systemy wartości, wzory, środki kulturalne, obyczaje, wpływy instytucji kultury), edukacyjne (wyznaczające kompetencje kulturalne, potrzeby i zakres doświadczeń człowieka)¹⁸.

MUZYKA JAKO KULTURA

Kultura muzyczna to pojęcie bardzo szerokie. Stefan Szuman mówi, że muzyka zrodziła się z człowieka. Kultura muzyczna to stosunek społeczeństwa do muzyki; rola, jaką odgrywa ona w jego życiu; społeczne zainteresowanie jej przejawami; potrzeba przeżyć muzycznych tkwiąca w każdym człowieku i w zbiorowisku ludzi¹⁹. Upowszechnianie kultury muzycznej jest ściśle związane z upowszechnianiem sztuki, gdyż jedną z dziedzin sztuki jest muzyka i chyba żadna ze sztuk

¹⁵ Dz. Jankowski, *Pedagogika...*, s. 56.

¹⁶ Tamże, s. 58.

¹⁷ S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962, s. 72.

¹⁸ Por. Dz. Jankowski, *Pedagogika...*, s. 62.

¹⁹ Por. S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu...*, s. 71.

nie zajmuje tak znaczącego jak ona miejsca w życiu człowieka. Muzyka jest nie tylko treścią najgłębszych przeżyć, może być wykorzystywana jako środek własnej ekspresji, sposób wyrażania uczuć, zainteresowań, pragnień i dążeń. Upowszechnianie kultury muzycznej pełni bardzo ważną funkcję w życiu każdego społeczeństwa.

Muzyka jest sztuką przeznaczoną dla słuchu. Nie wykracza ona w swej istocie poza sferę brzmień muzycznych. Muzykę trzeba zagrać, by ją usłyszeć, a zatem w rezultacie „grający gra po to, aby usłyszeć doskonale brzmienie utworu”²⁰. Kultura, czyli „uprawianie”, gra na instrumencie – jako tworzenie muzyki – to często powolne dążenie do doskonałości wykonania. Kultura to dorobek ludzkości, zaś muzyka to przejaw kultury. Słuchając muzyki, uczestniczymy w kulturze.

Każdy człowiek o zdrowym narządzie słuchu słyszy utwór, ale nie każdy potrafi usłyszeć wszystko, co w utworze „gra”, co się w nim zestraja i łączy, wyodrębnia i oddzielnie kształtuje. Słuchanie muzyki to umiejętność, która się rozwija wraz z doświadczeniem. Ponadto „jest ono sztuką, która się doskonali i pogłębia w swej istocie w miarę tego, jak wzrasta poziom artystycznej wrażliwości i estetycznego smaku słuchacza”²¹. Muzyki słuchamy po to, by doświadczyć estetycznych przeżyć. Jest to bardzo ważne w kształtowaniu osobowości człowieka. Muzyka uczy wrażliwości, uspokaja, ale i pobudza. Słuchanie muzyki jest najczęstszym sposobem obcowania z kulturą. Muzyka nas otacza, a najprostszy utwór jest dziełem kultury. Na utwory muzyczne reagujemy często emocjonalnie, budzą one w nas często rozmaite uczucia i wzruszenia. Muzyka nie tylko wprowadza nas w stany napięć i oczekiwań, z których nas z kolei wyzwala, ale wywołuje w nas reakcje w formie budzących się przy muzyce uczuć, odczuć i wzruszeń²².

Muzyka jest bardzo precyzyjnym dziełem człowieka. Człowiek „uprawia” kulturę, „uprawia” więc i muzykę. Stefan Szuman mówi, że muzyka zrodziła się z człowieka. Człowiek stworzył instrumenty i gamy muzyczne. Powoławszy do życia muzykę, w dalszym ciągu ją tworzył i rozwijał. I nadal to czyni. Dzieła muzyczne zachowują „piętno” tworu ludzkiego, a nawet piętno indywidualności i osobowości samego twórcy. Szuman ponadto mówi, że twórca nie odzwierciedla w utworze całego siebie. Stwarza on bowiem dzieła obiektywne, w których słuchacz niekiedy odnajduje siebie – mimo że utwory kompozytora nie są kierowane do niego osobiście, lecz do ogólnoludzkiej potrzeby piękna istniejącej w każdym człowieku oraz do tego, co w każdym człowieku jest w swej istocie ludzkie, a nie tylko piękne²³.

Wyznacznikiem kultury muzycznej danego społeczeństwa są szerokie masy odbiorców. Wychowanie muzyczne nie zajmuje się tylko kształceniem wykonawców i kompozytorów. Muzyka jako zjawisko kulturalne opiera się na producentach,

²⁰ Tamże, s. 361.

²¹ Tamże, s. 362.

²² Tamże, s. 362.

²³ Tamże, s. 387.

to jest na tych, którzy ją tworzą, jak i na konsumentach, czyli tych, którzy słuchają muzyki i znajdują w niej upodobanie²⁴.

POLSKA PIEŚŃ RELIGIJNA

Geneza polskich pieśni religijnych sięga XIII w. Znaczący kultury muzycznej polskiego średniowiecza przyczynę jej powstania widzą w konieczności wynikającej z potrzeby uaktywnienia ludu biorącego udział w sprawowanej liturgii²⁵. „Językowe i obyczajowe zderzenie łacińskiej kultury z językiem i obyczajem poszczególnych grup etnicznych stworzyło z czasem zapotrzebowanie na religijną twórczość poetycką zrozumiałą dla szerszych mas ludności”²⁶.

W stwierdzeniu tym nie ma niczego odkrywczego i w tym artykule niejednokrotnie będziemy używać argumentu zrozumiałości treści. „Koniec XIII wieku można więc uznać za początek polskiej pieśni religijnej. W tym czasie z pewnością zaczęły się pojawiać już pierwsze pieśni religijne w języku polskim. Za takim przypuszczeniem zdaje się przemawiać przede wszystkim pochodząca z drugiej połowy XIII wieku pieśń *Bogurodzica*. Jest ona najstarszą zachowaną polską pieśnią, a zarazem najstarszym dotąd znanym zabytkiem literatury polskiej”²⁷. Jako pierwsza pieśń hymniczna w języku polskim jest jednocześnie pieśnią religijną²⁸.

W XIV w. śpiewano w Polsce nie tylko pacierz. Ze średniowiecznych kazań wynika, że znane były też inne pieśni śpiewane podczas mszy świętych²⁹. Od miejsca zastosowania ich w liturgii nazwano je „pieśniami kazaniowymi”³⁰. Kazanie głoszone po wyznaniu wiary, a kaznodzieja zaczynał je od wezwania wiernych do wspólnego odśpiewania pieśni *Pozdrowienie Maryi*, zaczynającej się od słów: „Marya czysta dziewica”. Najstarszy zapis tej pieśni pochodzi z początku XV w., ale znana była już zapewne w wieku XIV³¹.

Oprócz potrzeby uaktywnienia ludu podczas liturgii, w XIII w. powstały odpowiednie warunki do powstania pieśni religijnej w języku polskim. „Walka Polaków z naporem germanizacji ze strony niemieckich kolonizatorów przyczyniła się do obudzenia pełniejszej świadomości narodowej, a także do rozwoju języka

²⁴ Tamże, s. 408.

²⁵ A. Zoła, *Pieśni religijne w Polsce – geneza, źródła, żywa tradycja*, w: „*Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*”. *Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce 100 lat od wydania motu proprio papieża Piusa X*, red. S. Dąbek, I. Pawlak, Lublin 2004, s. 132.

²⁶ M. Korolko, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 2005, s. V.

²⁷ E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 258.

²⁸ W. Panek, *Hymny polskie*, Warszawa 1997, s. 16.

²⁹ B. Bielawska, *Polska pieśń mszalna do 1914 roku*, w: „*Studia z dziejów liturgii w Polsce*” III, Lublin 1980, s. 122–123.

³⁰ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 147.

³¹ Tamże, s. 147–148.

polskiego i jego szerszego zastosowania. Język ojczysty znalazł zastosowanie również w Kościele w ramach obrzędów liturgicznych. Stało się to głównie dzięki zarządzeniom synodu wrocławskiego z 1248 roku, a zwłaszcza synodów łęczyckich (1285, 1287) zwołanych przez arcybiskupa Jakuba Świnkę, które nakazywały duchownym, by po *Credo* mszalnym uczyli lud odmawiać *Wierzę w Boga, Ojczy nasz i Zdrowaś, Maryjo*³². Arcybiskup zalecał, aby – jeśli znajdzie się ktoś przygotowany – również Ewangelię wyjaśniać po polsku³³. Zalecenia te były w większości kościołów realizowane. Dzięki temu recytowane modlitwy stały się dla wiernych zrozumiałe. „Nastąpiło to prawdopodobnie w XIV w., gdyż w połowie XV w. spotykamy teksty pieśni, nawet świeckich, zapisane bez nut z notatką, że należy je śpiewać na melodię dekalogu”³⁴.

Pieśń religijna pojawiła się w Polsce dopiero wtedy, gdy chorał przestał być zjawiskiem elitarnym. Wtedy to właśnie niższe warstwy ludności zaczęły brać czynny udział w nabożeństwach i prawie od razu melodie religijne zyskały u nas dużą popularność. Powstało ich wiele, choć niewiele zachowało się do dziś. Były tak powszechnie znane w XIV w., że notowanie ich zupełnie nie było potrzebne. Były one najczęściej tłumaczeniem tekstów łacińskich oraz tych, które zostały przyswojone przez Niemców czy Czechów, skąd pewna ich liczba, głównie w XV w., doszła do Polski. Melodie czerpano z tych samych źródeł³⁵.

Na dalszy rozwój pieśni nabożnej wpływ wywarł renesans. W renesansie zaczęto uważać muzykę za sztukę – wynik wiedzy, umiejętności i talentu. Głównymi gatunkami muzyki religijnej pozostawały: msza, oficjum (magnificat, hymn, antyfony) oraz motet. „W muzyce i pieśni nawiązuje on do pierwiastka ludowego i wielki nacisk kładzie na język ojczysty”³⁶. W połowie XVI w. język polski staje się językiem literackim i artystycznym, co ma również swoje odbicie w pieśni nabożnej stosowanej w liturgii³⁷. Zauważa się znaczny rozwój twórczości pieśni kościelnych, łacińskich i polskich, zarówno jednogłosowych, jak i w opracowaniu wielogłosowym. Z pierwszej połowy XVI w. znamy około sto sześćdziesiąt sześć pieśni polskich, co niewątpliwie wiąże się z charakterystycznym dla epoki renesansu rozwojem języka ojczystego³⁸.

Przełom w rozwoju pieśni nastąpił w okresie reformacji. Upowszechniano pieśni przez wydawanie ich drukiem i znacznie poszerzono ich repertuar, który obejmował cały rok liturgiczny. Dzięki wielkiemu zapotrzebowaniu na pieśni zwrotkowe w języku polskim, dokonano licznych przekładów tekstów łacińskich (hymnów, sekwencji, psalmów), adaptując do ich wykonywania już istniejące

³² E. Hinz, *Zarys historii muzyki...*, s. 256.

³³ *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, oprac. A. Jelicz, Warszawa 1987, s. 8.

³⁴ Por. B. Bielawska, *Polska pieśń mszalna...*, s. 122.

³⁵ Por. M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 71.

³⁶ B. Bielawska, *Polska pieśń mszalna...*, s. 126.

³⁷ Por. tamże.

³⁸ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki...*, s. 264.

melodie lub tworząc nowe. Taka praktyka, rozpowszechniona w XVI w., trwała do końca wieku XVII³⁹.

Wspomniany okres reformacji, który również przyczynił się do rozwoju pieśni nabożnej i pomógł w dostrzeżeniu znaczenia śpiewu w życiu człowieka, spowodował, że zaistniała konieczność podania ludowi zdrowej nauki w przystępnej formie⁴⁰.

Pewne zahamowanie w powstawaniu nowych pieśni kościelnych można zauważyć w okresie polskiego oświecenia. Widoczne jest jednak przenikanie do nich elementów polskiego folkloru. W tym okresie pojawiły się nowe tendencje w polskiej pieśni nabożnej. Teologowie i liturgiści, występując przeciwko barokowemu wybijaniu i teatralnemu charakterowi obrzędów liturgicznych, zmierzali do ich uproszczenia. Istotnym zjawiskiem było dążenie do wprowadzenia pieśni nabożnej w języku ojczystym oraz włączenia ludu do czynnego udziału w liturgii. Pojawiły się więc tendencje do ograniczania muzyki instrumentalnej oraz do propagowania nowego typu twórczości pieśniowej. Pieśni mają charakter pouczający i umoralniający, co można zauważyć w zbiorze Franciszka Karpińskiego *Śpiewy nabożne*. Szczególny nacisk kładziono na cykle pieśni dostosowanych do mszy świętej. Miały one stopniowo zastąpić śpiewy chorałowe. Wzrost liczby tych pieśni, zwanych z czasem „mszami polskimi”, przypada na koniec wieku XVIII⁴¹.

Pomimo niezaprzeczalnego postępu w rozwoju polskiej pieśni kościelnej można odnieść wrażenie, że nie w pełni w okresie baroku wykorzystano szansę (a przynajmniej nie wszędzie ją wykorzystano). Wpływ oświecenia w Polsce nie był tak silny jak na Zachodzie, za czym przemawia fakt, że z końcem XVIII w., a nawet jeszcze w pierwszym ćwierćwieczu XIX stulecia forma nabożeństw w niektórych kościołach warszawskich nosiła cechy barokowe⁴². Nie były to praktyki powszechne, ale świadczą o istniejącym oporze w polskim Kościele katolickim. „W latach od 1822–1825 zaprowadzono śpiew pieśni polskich w czasie sumy we wszystkie niedziele i święta roku w niektórych kościołach warszawskich”⁴³.

Na przełomie epoki oświecenia i romantyzmu „zrodziła się idea upowszechnienia śpiewu kościelnego o charakterze narodowym wśród szerokich warstw ludności. Zarówno ówcześni poeci (K. Brodziński, A. Feliński), jak i kompozytorzy (J. Elsner, K. Kurpiński) starają się powiększyć repertuar pieśni kościelnych (także mszalnych) o cechach narodowych, utrzymanych w prostej i przystępnej formie. Wyrazem tych dążeń jest zbiór pieśni Karola Kurpińskiego pt. *Pienia nabożne* z 1825 r.”⁴⁴.

³⁹ Por. A. Zoła, *Pieśni religijne w Polsce...*, s. 133.

⁴⁰ Por. B. Bielawska, *Polska pieśń mszalna...*, s. 127.

⁴¹ Por. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domine. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 67–68

⁴² Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 24–26.

⁴³ K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna...*, s. 26.

⁴⁴ E. Hinz, *Zarys historii muzyki...*, s. 271.

Kościół polskie na przełomie wieków XIX i XX w odniesieniu do śpiewu podczas liturgii były podzielone na dwie grupy. Jedna przedstawiała kierunek umiarkowany, trzymając się tradycji stosowania pieśni nabożnej podczas mszy śpiewanej i dążyła do czynnego udziału ludu w liturgii. Druga, reprezentująca bardzo radykalny kierunek, głosiła, że podczas czynności liturgicznych można używać tylko tekstów znajdujących się w mszale lub brewiarzu na odpowiednią uroczystość, co ograniczało udział ludu do biernej obecności. Kierunek ten w pełni został zatwierdzony orzeczeniem motu proprio Piusa X, które nakazywało, że „podczas uroczystości sprawowanej liturgii nie wolno śpiewać w języku ludowym tak stałych, jak i zmiennych części mszy lub oficjum”⁴⁵. Polska, tak bardzo silnie przywiązana do rodzinnych tradycji, niechętnie przyjęła orzeczenie Stolicy Apostolskiej. Z zalem należy stwierdzić, że Polska nie zdołała uratować i zalegalizować tradycji śpiewu ludowego w liturgii, lecz kierując się sztywną literą prawa, poszła za orzeczeniem Stolicy Apostolskiej. Jak się jednak wydaje, papieżowi chodziło przede wszystkim o wyrugowanie z liturgii nadużyć, a nie udziału ludu⁴⁶.

Po Soborze Watykańskim II zrozumiano, że pieśni religijnych nie można traktować bez związku z ich historią, która warunkuje i stymuluje ich rozwój. Zaczęto spoglądać na pieśń religijną w aspekcie historii związanej z przemianami, jakie następowały w dziejach Kościoła. Wprowadzenie nowych ksiąg liturgicznych pomogło dostrzec konieczność nowego repertuaru, a jednocześnie wytworzyło świadomość ścisłych związków pomiędzy muzyką a liturgią oraz wpłynęło na inną wizję udziału ludu w śpiewach liturgicznych⁴⁷. Odpowiedzią na zapotrzebowanie na śpiew liturgiczny zgodny z normami odnowionej liturgii sprawowanej w języku narodowym była masowa twórczość, która zaowocowała wydaniem licznych śpiewników i zbiorów pieśni, najczęściej poza zasięgiem kościelnego imprimatur. Spowodowało to masowe wypieranie nie tylko tradycji chorałowej, ale i tradycyjnych pieśni. Nowe pieśni w wielu przypadkach nie przedstawiały żadnej wartości ani pod względem treści, ani walorów muzycznych. Nastąpiło gwałtowne zaniekanie pieśni tradycyjnych, nawet tych, których melodiami przez wieki rozbrzmiewały polskie kościoły. Spowodowało to również zmianę postawy uczestników liturgii, którzy stali się biernymi odbiorcami i obserwatorami⁴⁸.

„Pewien przełom nastąpił w latach 90-tych, kiedy minęła fascynacja nowością. Dużą rolę odegrał tu *Śpiewnik Liturgiczny*, w którym dokonano próby przywrócenia równowagi pomiędzy tym, co tradycyjne, a tym, co nowe. Wyboru pieśni, stanowiących zawartość śpiewnika, dokonano w oparciu o kryterium wartości samych pieśni oraz ich przydatności w liturgii. Rola tego śpiewnika polegała przede

⁴⁵ Z. Witt, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: „Studia z dziejów liturgii w Polsce” III, Lublin 1980, s. 320.

⁴⁶ Por. tamże, s. 321.

⁴⁷ Por. A. Zoła, *Pieśni religijne w Polsce...*, s. 136.

⁴⁸ Por. tamże, s. 136–137.

wszystkim na utrwaleniu pewnej wizji muzyki kościelnej bliskiej tej, jaka wynika z idei posoborowej odnowy⁴⁹.

Historia kształtowania się repertuaru śpiewów wykonywanych przez lud podczas liturgii liczy sobie wiele stuleci. W tym czasie śpiew w języku polskim powoli i z oporami torował sobie drogę do obrzędów liturgicznych. Tłumaczono liturgiczną poezję łacińską na język polski, pisano pieśni w języku polskim, wydawano mniejsze i większe zbiory pieśni, dopracowano się śpiewnika kościelnego, wydanego w różnych opracowaniach szczególnie w XIX i XX w., ale liturgiczne pozostały nadal śpiewy łacińskie. Repertuar pieśniowy w języku polskim był w liturgii tylko tolerowany, choć jego zastosowanie stawało się z upływem czasu coraz powszechniejsze. Dopiero reforma wprowadzona przez Sobór Watykański II nadała pieśniom polskim rangę śpiewów liturgicznych⁵⁰.

Cieszy również fakt, że w ostatnich latach pojawiła się wyraźna tendencja nawrotu do ludowych pieśni tradycyjnych. Uświadomiono sobie, że odrzucając tradycyjne pieśni, utracono wartości, których daremnie próbowano poszukiwać w przemijających wraz z modą piosenkach. Powrót do utrwalonych tradycją wartości jest trudny, ale sama chęć powrotu budzi pewne nadzieje⁵¹.

PIEŚŃ RELIGIJNA A KULTURA MUZYCZNA W ŚRODOWISKU PARAFIALNYM

Rozważając dzieje polskiej pieśni religijnej, odwoływaliśmy się do jej relacji ze środowiskiem wiernych. Powstanie państwa polskiego związane było ściśle z przyjęciem chrześcijaństwa. Zarówno państwowość, jak i religia potrzebowały czasu, aby spowszednieć i wejść na trwałe do świadomości społecznej. Powstające miejsca kultu religijnego obsadzone były duchownymi – cudzoziemcami, co ze względu na bariery językowe było czynnikiem utrudniającym zrozumienie idei propagowanej przez Kościół. Z biegiem czasu, w miarę rozprzestrzeniania się religii rzymskokatolickiej dostępność do miejsc kultu stawała się łatwiejsza. Powstawały nowe ośrodki wiary, a w konsekwencji jednostki administracyjne Kościoła terytorialnie stawały się mniejsze, co sprzyjało lepszej integracji wiernych. Wspólnoty parafialne osiągały większe możliwości współpracy i rozwoju relacji społecznych. Język narodowy zastępował łacinę, co ułatwiało zrozumienie treści liturgicznych. Rósł również udział świeckich w sprawowaniu liturgii, co

⁴⁹ Tamże, s. 137–138.

⁵⁰ Por. B. Bartkowski, *Różne oblicza religijnej, ludowej kultury muzycznej we współczesnej Polsce*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze*, (Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.), red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992, s. 79.

⁵¹ Por. A. Zoła, *Pieśni religijne w Polsce...*, s. 138.

przejawiało się najczęściej w obecności organisty oraz w zaangażowaniu wiernych w chórach i kapelach kościelnych. W miarę rozwoju, a następnie dominacji muzyki świeckiej osoby te bardzo często prowadziły równolegle swoją aktywność muzyczną świecką i kościelną. Odbywające się liczne festiwale i konkursy mobilizowały i nadal mobilizują amatorów muzyki do podnoszenia swojego kunsztu i konfrontowania go z innymi.

Ogromne zadanie stoi przed animatorami kultury, a muzyki w szczególności, w różnych ośrodkach społecznych. W parafiach taką rolę najczęściej spełniają organiści. To na nich spoczywa zadanie integracji środowiska wokół wspólnych planów i celów artystycznych. Wraz z rozwojem edukacji muzycznej, wzrostem dostępu do repertuaru rosną wymagania stawiane organistom. Nie ograniczają się one tylko do umiejętności gry i śpiewu. Istotna jest również zdolność doboru repertuaru, przekonanie do niego wiernych, rozpowszechnianie pieśni za pomocą śpiewników lub broszur. Postęp techniczny w zakresie multimediiów ułatwił wiernym dostęp do tekstu pieśni, który można wyświetlać na monitorach i ekranach podczas liturgii.

WNIOSKI

Śpiew i muzyka liturgiczna mają wielkie znaczenie dla liturgii Kościoła rzymskokatolickiego⁵². Do osiągnięcia tego celu miały w pewnej mierze przyczynić się śpiewniki kościelne zawierające pieśni przeznaczone do śpiewu podczas nabożeństw w Kościele. Istotnie, były one (i są nadal) bardzo ważnym narzędziem ułatwiającym naukę i wykonywanie śpiewu kościelnego.

Przeprowadzone dotychczas badania dotyczące roli i znaczenia pieśni religijnej w upowszechnianiu kultury muzycznej w środowisku parafialnym pozwalają na wyciągnięcie wniosków dotyczących dalszych działań i zadań stawianych osobom za to odpowiedzialnym.

Śpiew jest potrzebny liturgii i trzeba zrobić wszystko, by był on na jak najwyższym poziomie. Ojciec święty Jan Paweł II w liście do artystów w 2000 r. pisał: „Śpiew pozwala przeżywać wiarę jako żywołową radość i miłość, jako ufne oczekiwanie na zbawczą interwencję Bożą”⁵³.

Dokumenty kościelne potwierdzają wysunięte wnioski. Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* Soboru Watykańskiego II poświęca muzyce liturgicznej cały swój szósty rozdział, nadając muzyce rangę integralnej części uroczystej liturgii. W dokumencie tym zauważona została potrzeba liturgii jako całości, w której muzyka i śpiew stanowią jeden z elementów.

⁵² Por. S. Zięba, *Wpływ muzyki na psychikę człowieka*, Pelplin 2003, s. 43.

⁵³ *List Ojca świętego Jana Pawła II do artystów*, Poznań 2000, s. 30.

Parafie, prowadząc liczne formy edukacji kulturalnej⁵⁴, winny z wielką troską zaspokajać również te potrzeby kulturalne wiernych, jakie wiążą się z profesjonalnym przygotowaniem liturgii, której istotnym elementem są muzyka i śpiew. Winny one zawsze być na najwyższym poziomie. Funkcja wychowawcza realizowana przez księży⁵⁵ powinna przejawiać się między innymi w wielkiej trosce o obecność wykształconego pod względem muzycznym organisty, który we właściwy sposób nie tylko przybliży wiernym odpowiednie i wartościowe pieśni religijne, ale jednocześnie przyczyni się do ich przyswojenia. Działania te powinny stanowić stałą praktykę w pracy organistów.

Każda wspólnota parafialna powinna podczas mszy i nabożeństw posługiwać się odpowiednimi śpiewnikami, które pod względem zarówno repertuaru, jak i formy staną się bardzo praktyczną pomocą w świadomym przeżywaniu liturgii. Pieśni zawarte w śpiewnikach winny być dostosowane do skali głosu organisty i jego możliwości wykonawczych.

Organiści powinni mieć do dyspozycji odpowiednie śpiewniki, umożliwiające z jednej strony właściwy dobór znanych i popularnych pieśni na poszczególne okresy roku liturgicznego, z drugiej zaś odznaczać się profesjonalnym opracowaniem zawartych w nich towarzyszeń organowych, uwzględniających charakter danej pieśni, oraz zawierać praktyczne wskazówki od strony wykonawczej. Śpiewniki te powinny stanowić stałą praktykę w zastosowaniu ich podczas nabożeństw i mszy w poszczególnych parafiach.

W kształceniu organistów winno się szczególną uwagę zwracać na umiejętność właściwego doboru pieśni, jak również transpozycji własnej z właściwie użytą harmonią, odpowiadającą charakterowi śpiewanych pieśni.

Jak podaje Antoni Zoła, „nastąpiło gwałtowne zanikanie pieśni tradycyjnych, nawet tych, których melodiami przez wieki rozbrzmiewały polskie kościoły”⁵⁶. Stwierdza również, że „estradowy sposób prezentowania muzyki w kościele z natury rzeczy nastawiony na zainteresowanie odbiorcy przewartościował skalę ocen: straciło wartość to, co trwałe, powtarzalne, tradycyjne, a zyskało na wartości to, co nowe i zaskakujące”⁵⁷.

Natomiast Jan Wierszyłowski zauważa, że „słuchacze na ogół szybko nudzą się nowinkami moderny i chętnie powracają do słuchania starych dzieł, komunikatywnych i poruszających”⁵⁸. Praktyka wskazuje, że przede wszystkim młodzi ludzie chętnie powracają do dzieł tradycyjnych, traktując je jako czynnik ułatwiający zapamiętywanie prawd religijnych. Dlatego rozwój polskiej pieśni kościelnej, wszystkie innowacje mające swoje odbicie w zbiorach pieśni, śpiewnikach litur-

⁵⁴ Por. *Edukacja kulturalna w środowisku wsi i małego miasta*, red. W. Pielasiński, Warszawa 1997, s. 144.

⁵⁵ Por. tamże, s. 144.

⁵⁶ A. Zoła, *Pieśni religijne w Polsce...*, s. 137.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979, s. 305.

gicznych zmierzają do ujednoczenia śpiewu w trakcie sprawowanej liturgii oraz podczas obchodzenia różnych uroczystości kościelnych.

THE ROLE AND MEANING OF ECCLESIAL SONGS IN MAKING MUSICAL CULTURE IN PARISH COMMUNITY MORE WIDESPREAD

Summary

Musical tradition of a whole church is invaluable, dominating over other artistic forms, mainly because church singing is connected with words (lyrics) and is an integral part of a solemn liturgy. Sacral music has evaluated together with the whole Roman Catholic Church for over two thousand years. To enhance the effectiveness of prayers and liturgic activities an emotional state of its faithful is essential and a perfect goal to achieve it is to choose a suitable music. Polish dictionary defines culture as a whole achievement of humanity created in historic development or in one particular epoch. In modern ethnology and anthropology as a main factor making a culture is human activity in a general context. Ecclesial song appeared in Poland only when chorale stopped being considered as an elite phenomenon. It was then that the lower classes started to participate actively in a church mess and ecclesial music gained a huge popularity. Singing in Polish slowly and with difficulty made its way to a liturgy. Parishes, running different forms of cultural education, should provide for their believers' needs, by professional preparations for liturgy where music and singing is an integral and inseparable part.

Słowa kluczowe: muzyka sakralna, kultura, polska pieśń religijna, wspólnota parafialna, liturgia

Keywords: sacral music, culture, Polish ecclesial song, parish community, liturgy

BIBLIOGRAFIA

Bartkowski B., *Różne oblicza religijnej, ludowej kultury muzycznej we współczesnej Polsce*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, Zakres pojęciowy, możliwości badawcze*, Lublin 1992 (Materiały z symposium zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r., red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła).

Bielawska B., *Polska pieśń mszalna do 1914 roku*, w: „Studia z dziejów liturgii w Polsce” III, Lublin 1980.

Popularny słownik języka polskiego, red. B. Dunaj, Warszawa 1999.

Hinz E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.

Jankowski Dz., *Pedagogika kultury*, Kraków 2006.

- Toć jest dziwne a nowe, Antologia literatury polskiego średniowiecza*, oprac. A. Jelicz, Warszawa 1987.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991.
- Korolko M., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 2005.
- List Ojca świętego Jana Pawła II do artystów*, Poznań 2000.
- Mrowiec K., *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964.
- Panek W., *Hymny polskie*, Warszawa 1997.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Pielasiński W. red., *Edukacja kulturalna w środowisku wsi i małego miasta*, Warszawa 1997.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, Kraków 2005.
- Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, s. 326 (Biblioteka domowa PWN).
- Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*.
- Szczepankiewicz M., *Cantate Domine. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005.
- Orientacja w aktualnym życiu muzycznym środowiska jako przejaw uczestnictwa młodzieży w kulturze*, w: *Kultura muzyczna w świetle badań historycznych i pedagogicznych*, red. E. Szubertowska, Bydgoszcz 2005, s. 70 (Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Prace Komisji Sztuki, nr 8).
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962.
- Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979.
- Witt Z., *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: *Studia z dziejów liturgii w Polsce III*, Lublin 1980.
- Wozaczyńska M., *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998.
- Zięba St., *Wpływ muzyki na psychikę człowieka*, Pelplin 2003.
- Zoła A., *Pieśni religijne w Polsce – geneza, źródła, żywa tradycja*, w: „*Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*”. *Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce 100 lat od wydania motu proprio papieża Piusa X*, red. S. Dąbek, I. Pawlak, Lublin 2004.