

Muzyka religijna w Polsce. Znaczenie – badania – promocja

Szkic do dyskusji

prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech

Kościół od początku swojej działalności przywiązywał dużą wagę do muzyki. Przez wiele stuleci był głównym, a nierzadko nawet jedynym (np. w okresie średniowiecza) jej mecenasem. Kościół doceniał także ogromną rolę muzyki w różnych aspektach: od jej właściwości w podkreślaniu treści emocjonalnej tekstu liturgicznego, poprzez funkcję ozdobną (swoiste *decorum*), aż po jej „wspólnotowo twórcze” oddziaływanie. Powyższe stwierdzenia dotyczą z jednej strony całego Kościoła powszechnego, z drugiej natomiast również poszczególnych (późniejszych) wyznań (np. prawosławie czy wspólnoty ewangeliczne), a w równej mierze także partykularnego Kościoła w Polsce. We wszystkich tych środowiskach przez wieki powstała niezliczona liczba muzycznych arcydzieł, stworzonych z szeroko rozumianej inspiracji religijnej, których głównym celem była – jak to określa Konstytucja o Liturgii *Vaticanum II* – „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (KL 112). Do tego „skarbcza nieocenionej wartości”, który „z największą troskliwością należy zachowywać i otaczać opieką” (*tamże*), znaczący wkład wnieśli kompozytorzy polscy, których twórczość będzie przedmiotem niniejszego referatu.

W roku, w którym obchodzimy 100-lecie urodzin naszego papieża – św. Jana Pawła II, chciałbym rozpocząć moje rozważania od przytoczenia fragmentu jego encykliki *Ecclesia de Eucharistia* z 17 kwietnia 2003 roku, w której stwierdza m.in.: „W ramach przestrzeni liturgicznych rozwinęły się formy ołtarzy i tabernakulów, odzwierciedlając nie tylko motywy ludzkiej fantazji, lecz także reguły wyływające z jasnego pojmowania tajemnicy. Podobnie można powiedzieć o *muzyce kościelnej*; wystarczy pomyśleć o natchnionych melodiach gregoriańskich, o wielu wielkich kompozytorach, którzy zmierzali się z tekstami liturgicznymi Mszy św. Czy wśród przedmiotów kultu i parametrów stosowanych w celebracji Eucharystii nie dostrzegamy olbrzymiej ilości wytworów artystycznych, *wyrobów rzemiosła i prawdziwych dzieł sztuki*? Można zatem powiedzieć, że Eucharystia kształtowała Kościół i duchowość, i wywarła mocny wpływ na «kulturę», szczególnie w sferze estetyki” (n. 49).

Z kolei jego bliski współpracownik i następca – kard. Joseph Ratzinger, dziś emerytowany papież Benedykt XVI, już w końcu ubiegłego stulecia zauważył, że „Muzyka kościelna jako wyraz wiary, który stał się elementem kultury, należy z natury rzeczy do dzisiejszej problematyki stosunku między Kościołem a kulturą”¹.

Muzyka religijna w perspektywie historycznej

Najwcześniejsze źródła profesjonalnej twórczości muzycznej związane są przede wszystkim z rozwojem liturgii eucharystycznej, która od początku tworzyła jeden z podstawowych elementów życia Kościoła i spełniała równocześnie znaczącą rolę kulturotwórczą². Ponadto, jak wyżej wspomniałem, przez wiele stuleci stanowiła zarazem dla jej uczestników jedną z nielicznych możliwości bezpośredniego obcowania z muzyką artystyczną. Dzięki temu można ją postrzegać również jako istotne medium popularyzowania wśród stosunkowo szerokich i różnorodnych warstw społecznych nowych prądów i gatunków muzycznych. Liturgia inspirowała ponadto nieustannie różnego rodzaju artystów, w tym również kompozytorów, do tworzenia wspaniałych dzieł sztuki, spośród których dzieła muzyczne były najściślej związane ze sprawowaniem kultu. Stwierdzenia te dotyczą zarówno podstawowej dla liturgii Kościoła rzymskokatolickiego monodii liturgicznej, nazywanej powszechnie chorałem gregoriańskim, jak i rodzącej się od ok. X stulecia muzyki wielogłosowej, na czele z tworzonymi we wszystkich epokach kompozycjami mszalnymi, powstającymi zarówno do tekstów łacińskich, jak i w językach narodowych.

Poszukując powstałych w ciągu wieków wytworów sztuki muzycznej, przy pomocy których ich twórcy dążyli do wyrażenia istoty kultu Bożego i oddania głębi jego tajemnicy, należy uwzględnić zarówno dzieła o charakterze typowo użytkowym, które w sposób ścisły związane są z celebracją eucharystyczną i dla niej od początku zamysłu twórczego zostały przeznaczone, jak również te, dla których kult Eucharystii (najczęściej eucharystyczne teksty)

¹ Kard. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 150.

² Por. J.A. Jungmann, *Liturgisches Erbe und pastorale Gegenwart*, Innsbruck i in. 1960, s. 87-107; B. Neunheuser, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, Roma 1983, passim; H.J. Sobeczko, *Wpływ liturgii Kościoła na kształtowanie się kultury i szkolnictwa w średniowiecznej Polsce ze szczególnym uwzględnieniem Śląska*, w: B. Cioch (red.), *Rola chrystianizacji w kształtowaniu się państwowości polskiej*, Opole 1996, s. 35-49; H. Unverricht, *Wielogłosowa muzyka kościelna i jej związki z liturgią eucharystyczną w mijającym stuleciu*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 6 (2000), nr 2, s. 295-302.

stanowiły pierwotne źródło inspiracji. Wymieńmy, by zobrazować skalę zależności pomiędzy liturgią a rozwojem gatunków i form profesjonalnej sztuki muzycznej, najważniejsze z nich, odnosząc je każdorazowo do dziejów kultury muzycznej w Polsce:

1) wszystkie podstawowe formy wczesnej europejskiej wielogłosowości, z różnorodnymi typami organum, *clausul* oraz motetu. Stosunkowo wczesną obecność tych form na terenach dzisiejszej Polski ilustrują zachowane źródła liturgiczno-muzyczne konwentu klarysek w Starym Sączu czy klasztoru kanoników regularnych w Żaganiu na Dolnym Śląsku³, pochodzące z XIV i XV wieku;

2) fundamentalny dla rozwoju muzyki religijnej gatunek mszy (msza jako forma muzyczna), należący bez wątpienia do najbardziej cenionych gatunków muzycznych, określanymi jako *cantus magnus*⁴, wykorzystujący niezmiennie stałe teksty liturgiczne (co stanowi o jego ponadczasowym fenomenie), wraz ze wszystkimi jego rodzajami, uwarunkowanymi rangą liturgii (np. *Missa ferialis*, *Missa dominicalis*), kontekstem roku liturgicznego (np. *Missa pastoralis*, *Missa paschalis*), przeznaczeniem liturgicznym (np. *Missa Requiem*, z całą jej odrębnością gatunkową), czy wreszcie strukturą muzyczną (np. *Missa brevis*, *Missa solemnis*). Należy podkreślić, że twórczość kompozytorów polskich w tym gatunku jest szczególnie bogata i zróżnicowana, od pojedynczych części (par) mszalnych Mikołaja z Radomia z 1 poł. XV wieku i renesansowej *Missa Paschalis* Marcina Leopolda (1537-1584), poprzez barokowe cykle Marcina Mielczewskiego (zm. 1651), Bartłomieja Pękiela (zm. ok. 1666), Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (ok. 1665-1734), Marcina Józefa Żebrowskiego (zm. 1792) i Wojciecha Dankowskiego (ok. 1760-po 1814), łacińskie oraz polskie msze Józefa Elsnera (1769-1854) i Stanisława Moniuszki (1819-1872), aż po XX-wieczne kompozycje Feliksa Nowowiejskiego (1877-1946), Juliusza Łuciuka (1927-2020), Józefa Świdra (1930-2014), Wojciecha Kilara (1932-2013), Krzysztofa Pendereckiego (1933-2020), Stanisława Moryty (1947-2018) czy Pawła Łukaszewskiego (ur. 1968);

3) ukształtowania motetowe, a w okresie baroku dodatkowo szeroko rozumianego koncertu kościelnego w stylu koncertującym, jakie powstawały przez wieki do tekstów *proprium missae*

³ Warto w tym miejscu przypomnieć, że diecezja wrocławska od momentu powstania w roku 1000 do początku XIX wieku (formalnie do 1821 r.) była częścią archidiecezji gnieźnieńskiej.

⁴ Określenie to znajdujemy w pochodzącym z 1472/73 roku *Terminorum Musicae Diffinitionum* Johanna Tintoris (ok. 1435-1511). Autor określa tu cykl mszalny jako: Cyt. za: F. Körndle, *Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400*, w: H. Leuchtman, S. Mauser (red.), *Messe und Motette*, Laaber 1998, s. 155.

(głównie *graduale* i *offertorium*), aklamacji mszalnych (np. *Asperges me* czy *Vidi aquam*), jak również antyfon, ze szczególnym uwzględnieniem antyfon maryjnych. Spośród najwartościowszych opracowań z kręgu muzyki polskiej warto wskazać przede wszystkim motety Wacława z Szamotuł (ok. 1520-ok. 1560) oraz *Offertoria et Communiones* Mikołaja Zieleńskiego (zm. po 1615), a także kompozycje Jacka Różyckiego (1635-1703), Damiana Stachowicza (1658-1699), Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (2 poł. XVII wieku) oraz wymienionych wyżej: Leopoldy, Mielczewskiego, Pękiela, Górczyckiego, Elsnera, Łuciuka, Świdra czy Łukaszewskiego;

4) przyjmujące cechy gatunkowe, reprezentujące nurt muzyki kantatowo-oratoryjnej opracowania sekwencji, szczególnie *Stabat Mater*⁵. Krąg muzyki polskiej reprezentują tu, przykładowo, maryjne kompozycje Jana Engela (zm. 1788) i Józefa Zeidlera (ok. 1744-1806), a przede wszystkim oryginalne, polskojęzyczne *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego (1882-1937);

5) związane głównie z *officium divinum* gatunki psalmodyczne i hymniczne, z formami cyklicznymi nieszporów (*Vesperae*) oraz komplety (*Completorium*), rzadziej jutrzni (*Matutinum*), z licznymi opracowaniami (wręcz odrębnymi gatunkami) kantyku *Magnificat* i hymnu *Te Deum*. Z wymienionych form cyklicznych autorstwa kompozytorów polskich należy wymienić przede wszystkim *Vesperae Dominicales* Mielczewskiego – jeden z wcześniejszych (obok Claudia Monteverdiego i jego weneckich uczniów) wielogłosowych cykli nieszpornych w muzyce europejskiej, a ponadto nieszpory Eryka Briknera OSPPE (1705-1760), Stachowicza, Żebrowskiego, Dankowskiego czy Elsnera oraz wartościowe opracowania *Completorium* Briknera, Szarzyńskiego, a przede wszystkim Górczyckiego. Z kolei muzyczne wersje tekstu *Magnificat* zawdzięczamy już wymienionemu Mikołajowi z Radomia, zaś do jego kontynuatorów należeli między innymi: Zieleński (12-głosowe!), Mielczewski, Różycki, Żebrowski, a z twórców współczesnych Łuciuk, Kilar, Penderecki, Łukaszewski czy Grażyna Pstrokońska-Nawratil (ur. 1947). Wreszcie należy wymienić kompozycje do tekstu *Te Deum*, takich twórców, jak np. Elsner, Karol Kurpiński (1785-1857), Świder czy Penderecki;

⁵ Znamienne, iż po ponownym włączeniu sekwencji *Stabat Mater* do kanonu liturgicznego (została z niego usunięta w wyniku uchwał Soboru Trydenckiego) w roku 1727 (w związku z ustanowieniem święta Siedmiu Boleści NMP), liczba wielogłosowych opracowań tego tekstu znacząco wzrosła.

6) opracowania tekstów liturgii Wielkiego Tygodnia, ze specyficznymi w dziejach muzyki pasjami (chorałowymi i wielogłosowymi), lamentacjami czy tzw. Ciemnymi Jutrzniami. Z kręgu kultury polskiej, obok zachowanych fragmentarycznie *Lamentacji* Wacława z Szamotuł oraz XVIII-wiecznych anonimowych planktów i pasji wielogłosowych, należy wymienić przede wszystkim wielkie dzieła oratoryjne: *Passio Domini nostri Jesu Christi* Elsnera, *Pasję wg. Św. Łukasza* Pendereckiego, *Pasję wg św. Marka* Pawła Mykietyna (ur. 1971), a także *Via Crucis* Mariana Sawy (1937-2005) i Łukaszewskiego.

Wymieniłem jedynie najważniejsze spośród niezliczonej ilości ukształtowań muzycznych, jakie w dziejach muzyki powstały w ścisłym związku z liturgią Kościoła rzymskokatolickiego⁶. Do tego należy dodać szereg innych dzieł religijnych, jak na przykład litanie, kantaty czy oratoria, które funkcjonowały poza ścisłymi celebracjami eucharystycznymi oraz *Officium divinum*. Tu także możemy odnotować znaczącą liczbę dzieł kompozytorów polskich, jak litanie Jana Wańskiego (1756-ok. 1830), Zeidlera, Moniuszki (*Litanie ostrobramskie*), Szymanowskiego (*Litania do Marii Panny*), Łuciuka (*Litania Polska i Litania do Matki Bożej Supraskiej*), a także oryginalne kompozycje kantatowo-oratoryjne Franciszka Lessela (ok. 1780-1838) – np. *Kantata do Świętej Cecylii*, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1807-1866) – np. *Suplikacje Święty Boże*, Henryka Mikołaja Góreckiego (1933-2010) – *Beatus vir, Sanctus Adalbertus* i *Salve, Sidus Polonorum* oraz Marka Jasińskiego (1949-2010) – m.in. *Da Pacem Domine, Psalm 150* i *Dona nobis pacem*. Dla pełności obrazu warto wskazać ponadto liczne i różnorodne treściowo utwory chóralne do tekstów religijnych takich kompozytorów, jak: Andrzej Koszewski (1922-2015), Romuald Twardowski (1930), Marian Borkowski (ur. 1934), Jacek Glenc (ur. 1967) oraz wymienieni wyżej: Świder, Górecki, Łuciuk, Jasiński i Łukaszewski, czy wreszcie kompozycje organowe M. Sawy inspirowane melodiami polskich pieśni kościelnych.

Przedstawiona wyżej szeroka panorama muzycznej twórczości religijnej (ze szczególnym uwzględnieniem kompozytorów polskich) pozwala nam uświadomić sobie jak ważną rolę kulturotwórczą pełniła, i nadal pełni, muzyka obecna w liturgicznych celebracjach, integralnie z liturgią związana. Dlatego też należy pamiętać, że analiza wymienionych wyżej gatunków i form muzycznych musi być zawsze rozpatrywana równocześnie w kontekście ich

⁶ Warto tu zauważyć, że niektóre teksty, np. psalmów czy kantyków, wykorzystywane są również w innych wyznaniach, szczególnie protestanckich. Zob. np.: J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tł. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 173-206.

liturgicznej funkcji (która jest, mimo wszystko, decydująca) i estetycznego (muzycznego) wyrazu. Dopiero bowiem uwzględnienie szerokiego spojrzenia liturgicznego na zachowany repertuar muzyki sakralnej pozwala we właściwym świetle zobaczyć badane kompozycje, dla których właśnie celebrowanie eucharystyczne było naturalnym i – podkreślmy – pierwotnym, a przez wiele stuleci wręcz jedynym środowiskiem ich funkcjonowania.

Zagadnienie kulturotwórczej roli muzyki religijnej dotyczy właściwie wszystkich epok dziejów kultury muzycznej, dlatego też nie sposób ich omówić szerzej, nawet syntetycznie, w ramach niniejszej prezentacji. W kontekście jednak głównego tematu oraz w nawiązaniu do ciągle jeszcze wybrzmiewającego Roku Moniuszkowskiego, chciałbym zatrzymać się krótko przy wizji muzyki kościelnej autora *Litanii ostrobramskich*, gdyż ta sfera jego działalności należy do mniej znanych i – podkreślmy – niedocenianych. Wiadomo wprawdzie, iż Moniuszko był człowiekiem głęboko religijnym i przez znaczną część swojego życia bezpośrednio związanym – poprzez posługę organistowską w kościele Św. Jana w Wilnie – ze środowiskiem kościelnym, to jednak jego poglądy na temat *musica sacra* rzadziej są przywoływane w naukowych dyskursach. Tymczasem religijność Moniuszki stanowiła istotną inspirację dla twórczości muzycznej i zaowocowała wartościowymi dziełami, które nie doczekały się dotąd, niestety, pełnej edycji źródłowej (tu uderzam się także we własne piersi...). Godna przypomnienia jest ponadto troska kompozytora o właściwy rozwój i poziom ówczesnej muzyki kościelnej. Potwierdzają to jego słowa spisane w rękopiśmiennej notatce, sporządzonej około 1860 roku, w której czytamy między innymi: „Celem kościelnej muzyki jest wznowienie ducha modlących się i jedynie jako pomoc do wyzwolenia jego z więzów ziemskich uważana i traktowana być powinna. [...] O! śpieszmy każdy, jako kto może, na wydzwignienie [sic!] jej z ostatecznego upadku. [...] Pierwszym i najstosowniejszym krokiem do uporządkowania muzyki naszych kościołów zdają się być ich własne piosenki, wyrażone w sposób do wykonania przystępny, a środki sztuki nie na upiększenie prostego śpiewu, ale przeciwnie – na wykazanie jego piękności użyte być mają”⁷. Najważniejszym jednak niewątpliwie wkładem twórcy do skarbcza muzyki sakralnej były jego własne kompozycje, stosunkowo liczne i różnorodne gatunkowo, w których

⁷ Witold Rudziński uważa, że notatka ta powstała albo przed rokiem 1859 i miała stanowić wprowadzenie do zainicjowanej w tym roku serii *Muzyka Kościelna*, albo też do siódmego zeszytu tej serii (*Pieśni naszego Kościoła z harmonią ułożoną na organy, do grania przy mszy świętej czytanej przeznaczone*), który ukazał się w Warszawie w roku 1862. Zob. S. Moniuszko, *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, Kraków 1969, s. 619-620.

możemy zaobserwować zarówno odniesienia do tradycji *musica sacra*, jak i odzwierciedlenie ówczesnych tendencji oraz – co szczególnie godne uwagi – nowych idei jej odnowy.

Priorytety badawcze

Guido Adler (1855-1941) – twórcy muzykologii jako dyscypliny uniwersyteckiej, zaleca w badaniach twórczości muzycznej uwzględnienie m.in. historii liturgii (*Geschichte der Liturgien*). Ten znamieny dla naszych rozważań fakt podkreśla między innymi ks. Piotr Tarlinski, stwierdzając, że: „historia poszczególnych liturgii, do której w badaniach muzyki religijnej należało się odwoływać, miała służyć uchwyceniu rozwoju samej muzyki. Znaczenie naczelne zyskiwał czasowy związek faktu muzycznego z liturgią; wpływ rozwoju liturgii na rozwój muzyki”. Autor ten podkreśla ponadto, że „bez teologii nie obejdzie się badacz zbiorów muzycznych zachowanych w klasztorach, w kościołach katedralnych czy kolegiatach, gdyż są one uporządkowane według gatunków muzycznych możliwych do wykonania w liturgii, a opisanie wszystkich związków wykonawczo-receptywnych domaga się w miarę obiektywnego wglądu w przeszłość. Liturgika i historia Kościoła są w takich przypadkach nie do ominięcia”⁸. Należy ponadto zauważyć, iż Adler, rozpoczynając niejako naukową refleksję nad muzyką, także muzyką religijną, nie tylko wprowadził muzykologię – jako dziedzinę nauki w kręgi uniwersyteckie, ale powołał do życia także źródłową serię wydawnictw nutowych (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*⁹) oraz specjalistyczne czasopismo (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*). Zdawał sobie bowiem doskonale sprawę z tego, że aby prowadzić szeroko zakrojone badania nad twórczością muzyczną, potrzebne są odpowiednie edycje zachowanych źródeł, jak i odpowiednie miejsce do publikowania osiągniętych wyników badań.

Adlerowski model badań różnych aspektów kultury muzycznej przejęli także twórcy muzykologii polskiej: Adolf Chybiński (1880-1952) we Lwowie oraz Zdzisław Jachimecki w Krakowie (1882-1953)¹⁰, którzy w swojej działalności badawczej wiele miejsca poświęcili także polskiej muzyce religijnej. Chybiński powołał ponadto do życia – wzorem Adlera – źródłową serię wydawniczą (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*) oraz dwa specjalistyczne

⁸ P. Tarlinski, *Obecność teologii w analizach muzykologicznych. Refleksje metodologiczne*, w: J. Cichoń (red.), *Ratio et revelatio. Z refleksji filozoficzno-teologicznych. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Józefowi Herbutowi z okazji 65. rocznicy urodzin*, Opole 1998, s. 412-413, 417.

⁹ Seria wydawana do dziś, w sumie ukazało się już 161 tomów.

¹⁰ Obydwaj byli zresztą uczniami Adlera i przygotowywali pod jego kierunkiem swoje rozprawy habilitacyjne, a Jachimecki pisał u niego także doktorat.

periodyki muzyczne (*Kwartalnik Muzyczny* i *Polski Rocznik Muzykologiczny*). Największe jednak zasługi w badaniach religijnej twórczości muzycznej kompozytorów polskich posiada uczeń Chybińskiego – ks. Hieronim Feicht (1894-1967)¹¹, który znacząco rozwinął badania dawnej muzyki polskiej, stworzył podstawy polskiej choralistyki i hymnologii, zapoczątkował na szeroką skalę akcję inwentaryzacji źródeł muzycznych na terenie całej Polski, a przede wszystkim wykształcił wielu znakomitych badaczy muzyki sakralnej w Polsce w odniesieniu do różnych epok, gatunków czy nurtów twórczości. Istotną rolę w realizacji tych procesów odegrało niewątpliwie reaktywowanie przez niego ośrodków muzykologicznych w powojennym Wrocławiu (1946) czy na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1956) oraz jego wkład w rozwój muzykologii warszawskiej (od 1952). Powołał ponadto kolejne serie wydawnicze (np. *Antiquitates Musicae in Polonia* czy kontynuacja WDMP, przejęta później przez Zygmunta M. Szweykowskiego), w ramach których publikowane były przede wszystkim (nawet w ponad 90%) dzieła religijne kompozytorów polskich dawnych wieków, podobnie jak w zainicjowanej w roku 1964 przez Józefa M. Chomińskiego (1906-1994), wychodzącej do dzisiaj (pod red. Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej) serii *Monumenta Musicae in Polonia*, czy w założonej w 1960 roku i redagowanej przez Zygmunta M. Szweykowskiego (ur. 1929) serii *Źródła do historii muzyki polskiej* (tutaj dominacja nurtu sakralnego). Warto tu zauważyć, iż pierwsza tego typu inicjatywa w Polsce – założona przez Józefa Surzyńskiego (1851-1919) seria *Monumenta Musices Sacrae in Polonia* (Poznań 1885-96) miała na celu publikację wyłącznie dzieł religijnych kompozytorów polskich. W kolejnych, wyżej wymienionych edycjach cyklicznych przyjęty priorytet dotyczył głównie dawnej muzyki polskiej, która jednakże w większości należała do nurtu religijnego. Analogiczną dominację dzieł sakralnych możemy także zaobserwować w seriach wydawniczych, powstających współcześnie, spośród których należy wymienić: *Sub Sole Sarmatiae* (red. Zygmunt M. Szweykowski, Aleksandra Patalas), *Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana* (red. Remigiusz Pośpiech i zespół), *Muzyka na nowo odkryta* (red. Alina Mądry), *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* (red. Piotr Poźniak) i *Fontes Musicae in Polonia* (red. Tomasz Jeż i Maciej Jochymczyk).

Z powyższego zestawienia można odnieść wrażenie, że posiadamy znaczną liczbę fachowo opublikowanych źródeł muzyki religijnej autorstwa kompozytorów polskich dawnych

¹¹ Ks. Feicht doskonale łączył w swojej naukowej działalności wykształcenie muzykologiczne z teologicznym (głównie w zakresie historii Kościoła i liturgii), co owocowało łączeniem analiz typowo muzykologicznych z szerokim kontekstem religijno-społecznym oraz liturgicznym.

wieków, choć z drugiej strony wiadomo, że nadal istnieje wiele wartościowych dzieł, które dotąd nie były wydane. Trzeba jednak przyznać, że w ostatnim okresie znacząco nadrabiane są zaległości w tym zakresie. Największe zaniedbania dotyczą twórców z XVIII wieku, a w większym jeszcze stopniu XIX wieku (np. Wański, Zeidler, Dankowski, a przede wszystkim Elsner i Moniuszko!), choć i tu możemy zaobserwować podejmowane konkretne działania. Podobne spostrzeżenia dotyczą ogólnego stanu badań w wymiarze naukowym, który jest o wiele bardziej kompletny w stosunku do dawnych epok (szczególnie do połowy XVIII wieku) niż późniejszych. Nie jest moim celem opisywanie niewątpliwie znaczących osiągnięć w tym zakresie. Chciałbym jedynie – mając na uwadze planowaną dyskusję – zwrócić uwagę na brak monograficznych opracowań twórczości religijnej tak zasłużonych twórców, jak np.: Wacław z Szamotuł, Bartłomiej Pękiel, Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Józef Elsner, Stanisław Moniuszko, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki, Józef Świder czy Juliusz Łuciuk. Podobnie nie zostały podjęte kompleksowe badania nad rozwojem podstawowych gatunków muzyki religijnej w dziejach muzyki polskiej, jak: msza, motet, koncert kościelny czy litania (nieliczne ujęcia syntetyczne z ostatnich lat dotyczą głównie XX stulecia).

Sposoby promocji

Kluczowym zagadnieniem dla recepcji oraz znajomości polskiej twórczości religijnej jest kwestia jej odpowiedniej promocji. Podstawę działań w tym zakresie stanowią bez wątpienia odpowiednie publikacje dzieł, o których wspomniałem w poprzednim punkcie. Czy jednak istniejący już potencjał w tym względzie jest odpowiednio wykorzystywany? Obserwując muzykę wykonywaną w kościołach, wydaje się, że ciągle zbyt rzadko dzieła twórców polskich (choćby te najwybitniejsze), zarówno dawnych, jak i współczesnych, obecne są podczas celebracji liturgicznych, przynajmniej tych uroczystych (rzecz jasna z zachowaniem odpowiednich przepisów i norm prawodawstwa kościelnego). Podobne zastrzeżenia można sformułować odnośnie do repertuaru wykonywanego w salach koncertowych, choćby w ramach różnorodnych festiwali. Znamienne, że jedna z bardziej wartościowych inicjatyw w tym względzie – Festiwal „Gauda Mater” w Częstochowie, została po ponad 20 latach aktywnej i niezwykle owocnej działalności zlikwidowana z przyczyn przede wszystkim politycznych i ekonomicznych. Ponadto koncertowe prezentacje dzieł sakralnych, jakie

odbywają się od czasu do czasu w kościołach z inicjatywy poszczególnych parafii czy nawet na szczeblu diecezjalnym, częściej skupiają się na twórczości obcej niż kompozytorów polskich.

Nie jestem w stanie przeprowadzić tu szczegółowej analizy wykonywanego repertuaru, gdyż brak odpowiednich badań w tym zakresie, dlatego też ograniczę się do powyższych zastrzeżeń będących wynikiem własnych doświadczeń oraz obserwacji. Warto ponadto przypomnieć w tym miejscu, iż posoborowe prawodawstwo kościelne zachęca, a wręcz zaleca, organizowanie także pozaliturgicznych prezentacji twórczości muzycznej. Wspomniana już na początku moich rozważań Konstytucja o Liturgii Świętej *Sacrosanctum concilium* Soboru Watykańskiego II, w rozdziale VI, w całości poświęconym muzyce sakralnej, wskazuje, że „muzyczna tradycja całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości” (n. 112), który „z największą troskliwością należy zachowywać i otaczać opieką” (n. 114). Z kolei *Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce w świętej Liturgii „Musicam sacram”* z 5 III 1967 roku dostrzega potrzebę organizacji nabożeństw słowa Bożego, połączonych z prezentacjami muzycznymi. Znamienne są tu następujące stwierdzenia: „Muzyka sakralna jest w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla ożywienia pobożności wiernych także w nabożeństwach słowa Bożego i świętych ćwiczeniach pobożnych”, w których „dużą przysługę oddadzą psalmy, utwory muzyczne tak dawne jak i nowe, ludowe pieśni kościelne, a także gra na organach, czy innych instrumentach, dopuszczonych do użytku w kościele, przy czym w nabożeństwach słowa Bożego dopuszczalne są z wielkim pożytkiem niektóre utwory muzyczne, które choć straciły już miejsce w Liturgii, są jednak zdolne rozbudować ducha religijnego i ułatwiać rozważanie świętych tajemnic” (n. 46). Podobne zalecenia spotykamy w *Instrukcji Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* z 8 II 1979 roku, w której czytamy m.in.: „Ponieważ muzyka religijna jest w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla ożywienia pobożności wiernych, dlatego w nabożeństwach odprawianych poza liturgią można wykorzystać te utwory muzyczne, które utraciły już wprawdzie miejsce w liturgii, ale ze względu na swoją wartość artystyczną i duszpasterską nie powinny popaść w zapomnienie. Jedną z form takich nabożeństw mogą być godziny lub koncerty muzyki religijnej” (n. 27). Szczegółowo kwestie organizacji tego rodzaju nabożeństw i prezentacji koncertowych omawia instrukcja Kongregacji Kultu Bożego zatytułowana *Koncerty w kościołach*, opublikowana 5 XI 1987 roku. Problematykę tę porusza także najnowsza *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* z 14 X 2017 roku,

w której – obok przypomnienia dotychczasowego prawodawstwa w tym względzie – czytamy m.in.: „Każde wielkie dzieło sztuki w swojej inspiracji i w swych korzeniach jest religijne. Autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary. Zachwyt nad pięknem może prowadzić do doświadczenia religijnego. Kościół musi być ojczyzną piękna. Pasterze Kościoła w Polsce zachęcają do takich prezentacji muzyki, które będą rozbudzać poczucie duchowego wymiaru piękna. Piękno wraz z blaskiem prawdy i siłą dobra jest przymiotem samego Boga” (n. 44b).

Na koniec moich szkiców do dyskusji nad polską muzyką religijną chciałbym wskazać na podejmowane od kilkunastu co najmniej lat cenne inicjatywy oraz aktywność różnych środowisk muzycznych, które sprawiają m.in., że nieustannie poszerzana jest znajomość dzieł znanych już kompozytorów, odkrywani są na nowo nieznani dotąd twórcy, są wydawane zapomniane dzieła, publikowane dawne inwentarze i katalogi zachowanych źródeł rękopiśmiennych, a to wszystko przyczynia się do promocji tej interesującej poznawczo i niewątpliwie wartościowej twórczości. Przede wszystkim należy tu wskazać niezwykle prężną od prawie dwudziestu już lat działalność Stowarzyszenia *Kapela Jasnogórska* (pod kierownictwem o. Nikodema Kilnara OSPPE), która w zakresie naukowo-badawczym współpracuje ściśle z powołanym 20 lutego 2004 roku przez władze Zakonu Paulinów Zespołem Naukowo-Redakcyjnym Jasnogórskich Muzykaliów, któremu mam zaszczyt przewodniczyć¹². Godne przywołania są tu również: niedawno zakończony (w roku 2016) projekt dotyczący kultury muzycznej klasztorów dominikańskich w Polsce (pod kierownictwem Aleksandry Patalas), aktualnie realizowany projekt dotyczący kultury muzycznej pielęgnowanej w środowiskach jezuickich na terenie dzisiejszej Polski (pod kierownictwem Tomasza Jeża), czy rozpoczęte w bieżącym roku prace nad słownikiem muzyków polskich XVIII wieku (w znacznej mierze także twórców muzyki religijnej), którym przewodniczy Irena Bieńkowska. To tylko przykłady potwierdzające wspomniane wyżej ożywienie prac badawczych i promocyjnych w omawianym zakresie.

Głównym celem zespołu jasnogórskiego, z którym jestem bezpośrednio związany, jest przywracanie do życia zachowanych dzieł (w formie rękopiśmiennych i drukowanych

¹² Oficjalnie Zespół, wraz z Komitetem Honorowym Redakcji Jasnogórskich Muzykaliów, został zatwierdzony dekretem Generała Zakonu o. Izydora Matuszewskiego z dnia 15.04.2004 roku (L.dz. 124/05).

muzykaliów), świadczących o niezwykle bogatym i różnorodnym dziedzictwie muzycznym klasztoru na Jasnej Górze, a także szerzej – w odniesieniu do całego zakonu oo. paulinów. Projekt ten rozpoczął się, co oczywiste, od kompozytorów jasnogórskich oraz twórców szczególnie związanych z Jasną Górą. W kolejnych latach został poszerzony o inne klasztory paulińskie w Polsce i poza jej granicami, a także o badania nad średniowieczną monodią liturgiczną (od 2009 roku). W ramach prowadzonego projektu dotychczas odbyło się już prawie 100 koncertów (większość w Bazylice Jasnogórskiej, a także w Krakowie, Opolu, Łodzi, Poznaniu, Warszawie, Włodawie, Wrocławiu, jak również w Budapeszcie, Lwowie, Wiedniu czy Zagrzebiu) promujących także religijną twórczość kompozytorów polskich (głównie Marcina Józefa Żebrowskiego i innych twórców jasnogórskich¹³, a także Józefa Elsnera, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Jakuba Gołębka, Jana Ruty, Mateusza Zwierzchowskiego, Wojciecha Dankowskiego, Jana Engela, Wojciecha Dankowskiego, Józefa Zeidlera, Konstantego Czajkowskiego, Wawrzyńca Neumanna, Jana Namieyskiego, Wawrzyńca Piecha, Dominika Nuna). Widzimy, że są tu zarówno nazwiska powszechnie znanych twórców, jak i tych mniej znanych, a ponadto muzycy, o których działalności nie posiadamy – poza zachowanymi dziełami – prawie żadnych informacji. Wymiernym owocem omawianego projektu są nagrania w formie płyt CD oraz wydawnictwa nutowe, a także monografie naukowe. Dotychczas ukazało się już ponad 60 płyt w serii *Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana* (zrealizowanych głównie przez warszawską firmę „Musicon”, a także wydawnictwa DUX i Acte Préalable), 11 zeszytów nutowej serii źródłowej *Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana* (wydawanej przez PWM w Krakowie wraz z Klasztorem Paulinów na Jasnej Górze), a także 7 tomów monografii naukowych w serii *Musica Claromontana – Studia* (realizowanej przez Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego wraz z Klasztorem Paulinów na Jasnej Górze). Zorganizowano ponadto kilkanaście konferencji naukowych, w tym 5 o zasięgu międzynarodowym.

Podsumowując, w ciągu prawie 20-letniej działalności Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów opracowano i zaprezentowano w formie koncertowej prawie 300 utworów autorstwa ponad 40 kompozytorów, a ponadto niespełna 100 anonimowych melodii

¹³ Np. Jana Ponikowskiego, o. Władysława Leszczyńskiego, o. Eryka Briknera, Józefa Kobierkowicza, Franciszka Perneckhera, Ignacego Rygalla, Franciszka Kottritscha, Ludwika Maadera, Michała Orłowskiego, Filipa Gotschalka, o. Michała Zygmuntowskiego, o. Cyryla Gieczyńskiego, br. Zachariasza Gelity, Karola Fertnera

gregoriańskich. Warto podkreślić, iż znacząca część tego repertuaru to dzieła twórców polskich bądź blisko związanych z kulturą muzyczną Polski.