

Świąteczność jako kryterium doboru repertuaru muzyki liturgicznej*

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

studia

* Tekst ten jest zapisem referatu wygłoszonego 26 października 2019 r. w Oddziale Warszawskim Federacji Caecilianum.

¹ Por. KL 112.

Aby mówić o tym, czym jest i jaka być powinna muzyka liturgiczna, trzeba wciąż powracać do tego, czym tak naprawdę jest liturgia. Dopiero uświadomienie sobie tego, z czym tak naprawdę mamy do czynienia w liturgii, daje nam odpowiednią perspektywę do ujrzenia roli i charakteru muzyki jej towarzyszącej. Muzyka liturgiczna nie jest bowiem „tylko” muzyką, nie jest też żadną „oprawą”, lecz jest, jak naucza Sobór Watykański II – integralną częścią liturgii¹.

Liturgię zaś tak definiuje kard. Ratzinger:

Liturgia jest antycypowaną Paruzją, jest wchodzeniem „już” w nasze „jeszcze nie” – jak to przedstawił Jan w opisie wesela w Kanie. Godzina Pana jeszcze nie nadeszła, jeszcze się nie dokonało wszystko to, co ma nadejść, jednak na prośbę Maryi – Kościoła – On już teraz daje nowe wino. Antycypując, już teraz daje dar swej godziny².

² J. Ratzinger, *Teologia muzyki kościelnej*, tłum. W. Szymona OP, w: *Opera omnia*, t. XI, *Teologia liturgii*, Wydawnictwo KUL, 2012, s. 515.

Liturgia jest zatem wejściem wieczności już teraz w naszą doczesność. Kto zaś sprawuje liturgię? Sam Chrystus ją sprawuje i, jak powiada List do Hebrajczyków, wstawia się On nieustannie za nami przed obliczem Ojca:

Chrystus bowiem wszedł nie do świątyni, zbudowanej rękami ludzkimi, będącej odbiciem prawdziwej [świątyni], ale do samego nieba, aby teraz wstawiać się za nami przed obliczem Boga, nie po to, aby się często miał ofiarować jak arcykapłan, który co roku wchodzi do świątyni z krwią cudzą. Inaczej musiałby cierpieć wiele razy od stworzenia świata. A tymczasem raz jeden ukazał się te-

raz na końcu wieków na zgładzenie grzechów przez ofiarę z samego siebie (Hbr 9, 24-26).

A zatem to nie „my sprawujemy liturgię”, tylko Kościół na ziemi uczestniczy w wiecznej niebieskiej liturgii w jedności z Chrystusem, na tej zasadzie, na jakiej Kościół jest Ciałem Chrystusa, a Chrystus jest Głową tego Ciała.

Teraz, gdy zarysowaliśmy pokrótce, czym jest liturgia, skupmy się na tym, czym w tej liturgii jest muzyka i jakie ma ona znaczenie.

Wyjaśnienie znaczenia muzyki w liturgii zacznę jednak od tego, jak jest ono pojmowane w tradycji protestanckiej, a to dlatego, że we współczesnej praktyce muzyki liturgicznej w Kościele katolickim właśnie to rozumienie funkcjonuje najczęściej i błędnie jest pojmowane jako własne ujęcie Kościoła katolickiego.

Mamy więc w protestantyzmie położony bardzo silny akcent na związek muzyki ze Słowem Bożym. Muzyka liturgiczna ma być kerygmatem, ma więc też postawiony jako cel ewangelizowanie. Drugą cechą charakterystyczną protestanckiego rozumienia roli muzyki liturgicznej jest bardzo mocne ukierunkowanie jej przez samego Lutera na ludzkie emocje. Luter bardzo poważnie podszedł do antycznej teorii etosu, mówiącej o tym, że muzyka może nie tylko wyrażać poszczególne ludzkie emocje, ale też na nie wpływać, a nawet je w człowieku wywoływać. Luter rozciąga zatem tę moc oddziaływania muzyki na wszystkie władze duszy i czyni z niej oręż w walce z grzechem. To muzyka będzie mocą daną nam do zwalczania grzechu. Proszę zauważyć, że w ujęciu katolickim to łaska pomaga zwalczyć grzech, a więc Luter postawił muzykę w miejsce łaski. Muzyka staje się w jego ujęciu swego rodzaju kagańcem na ludzkie popędy, środkiem do uśmierzania smutku, środkiem wreszcie do wywoływania radości, do której każdy chrześcijanin jest, według Lutera, absolutnie zobowiązany.

W sytuacji, gdy luteranizm zakwestionował nie tylko katolicką naukę o naturze i łasce, lecz także w ogromnym stopniu katolicką sakramentologię i soteriologię, oczywiste się stało, że muzyka i jej działanie zajęły w dużym stopniu miejsce, które dotychczas zajmowała łaska jako skutek działania sakramentów. Nic zatem dziwnego, że skoro Luter nadał muzyce tak wysokie miejsce

w swoim systemie, a także w liturgii (liturgia protestancka nie była przecież sprawowaniem sakramentów, bo one „nie działają”, tylko raczej zgromadzeniem się wiernych po to, by wesprzeć się muzyką i śpiewem), to cała tradycja protestancka będzie odąd bardzo mocno nastawiona na dbanie o jakość muzyki liturgicznej. Tak wysoka pozycja muzyki w protestantyzmie utrzyma się aż do naszych czasów, niezależnie od tego, jak potoczyły się jej losy w poszczególnych odłamach spadkobierców Lutra, czy dana gmina chrześcijańska będzie dążyć do wykonywania muzyki liturgicznej przez wysoko wyspecjalizowanych muzyków kościelnych, czy raczej będzie dążyć do „egalitaryzmu muzycznego” i kłaść nacisk na konieczny wspólny wkład w śpiew liturgiczny wszystkich uczestników liturgii.

Jak pisze bowiem Albert Schweitzer w swojej sławnej monografii Bacha, analizując sytuację muzyczno-liturgiczną Kościoła luterańskiego, najpierw sam Luter wahał się początkowo, czy muzykę liturgiczną powierzyć raczej wykształconym muzykom, czyli postawić na wysoką jej jakość artystyczną, czy raczej pójść w stronę uczestniczenia całego ludu w wykonywaniu, z konieczności, jak najprostszych pieśni, tak by każdy był w stanie ich się nauczyć. Jak wiemy, Luter nie rozstrzygnął ostatecznie tego dylematu, dostrzegając zalety obydwu rozwiązań³. W dalszej historii Kościoła luterańskiego wydawano zarówno śpiewniki przeznaczone dla wyspecjalizowanych wykonawców, w których melodia chorału protestanckiego była ukryta w głosie tenorowym (a więc były to klasyczne motety), jak i takie, które przeznaczone były do wykonywania przez cały lud. Harmonizacja tych drugich była maksymalnie uproszczona, a znana powszechnie melodia chorałowa znajdowała się w najlepiej słyszalnym głosie górnym, tak by wszyscy mogli się włączyć w śpiew.

Minęło już ponad 500 lat od czasów reformacji, tymczasem w Kościele katolickim widać przeniesienie zarówno protestanckiego rozumienia celów, jak i cech muzyki liturgicznej. Mamy więc muzykę, której nadrzędnym celem jest wzbudzanie emocji, jednocześnie redukując przy tym całą sferę ludzkiej religijności wyłącznie do emocji. Dodatkowo naczelną i obowiązującą powszechnie emocją ma być radość, podczas gdy przecież wierni nie tylko nie mają obowiązku zawsze być rozradowani, jak też

³ Podkreślam często paradoks polegający na tym, że Luter, będąc miłośnikiem muzyki, zwłaszcza talentu Josquina des Prés, postanowił nie ograniczać rozwoju tzw. muzyki wysokiej w swoim Kościele. W ten oto sposób arcykatolicki nadworny muzyk papieski Josquin uratował luteran przed ikonoklazmem muzycznym i uutorował drogę późniejszej działalności Jana Sebastiana Bacha.

– należy to podkreślić – budowanie pobożności na najbardziej zmiennym i nietrwałym fundamencie, jakim są ludzkie emocje, jest pomysłem chybionym.

Mamy też obecnie w Kościele katolickim do czynienia z sytuacją ikonoklazmu muzycznego, którego sam Luter szczęśliwie unikał. Mianowicie traktuje się muzykę liturgiczną wyłącznie jako użytkową, mającą specjalne zadanie do wykonania: ma nas ona właściwie ukierunkować, nawrócić i zewangelizować, ewentualnie dać odpowiedni nastrój do budowania wspólnoty poprzez złączenie głosów w jednej pieśni. Wykluczone jest natomiast i obłożone anatamą jakiegokolwiek „koncertowanie”, mające, w powszechnym przekonaniu, charakter czegoś zbędnego i próżniaczego, bo przecież nieprzyczyniającego się do budowania jakiegoś konkretnego dobra. Jest to podejście zupełnie niepoparte nakazami dokumentów kościelnych, które wskazują jako główny cel muzyki liturgicznej chwałę Bożą i uświęcenie wiernych⁴. Niestety powyższe podejście jest niemal powszechne w sferach kościelnych.

⁴ Por. KL 112.

Pojawiło się ono oczywiście na gruncie niepisanego dogmatu o rzekomych intencjach Soboru Watykańskiego II, który miał chcieć zaktywizować wszystkich wiernych podczas liturgii. Tymczasem, jak zwraca na to uwagę kard. Ratzinger, Sobór Watykański II stawia postulat czynnego uczestnictwa (*participatio actiosa*), a nie powszechnej aktywności czy, jak to ujmuje Orygenes – aktywizmu (*participatio activa*). Czynne uczestnictwo nie oznacza przecież, że wszyscy będą w każdym momencie musieli wykonywać jakieś czynności (np. również śpiewać). Czynna aktywność – to określenie ma oznaczać przede wszystkim zjednoczenie się wewnętrzne z jedyną ofiarą Chrystusa, tak by to Jego akcja w liturgii, czyli ofiarowanie się – stało się naszym, a więc byśmy ostatecznie sami stali się Ciałem Chrystusa. Taki jest najgłębszy sens teologiczny czynnego uczestnictwa⁵.

⁵ Por. J. Ratzinger, dz. cyt., s. 136-141 oraz 645-647.

Narzucenie więc obowiązku na wiernych, by każdy śpiewał wszystko, zabija muzykę, a także często, jak to wprost zauważa kard. Ratzinger, samą modlitwę:

Bądźmy jeszcze bardziej konkretni: faktem jest, że istnieje wiele osób, które mogą lepiej śpiewać „sercem” niż „ustami”, którym jednak śpiew mających dar śpiewania usta-

mi może naprawdę rozśpiewać serce, tak że w duszy sami także śpiewają i to wdzięczne słuchanie staje się razem ze śpiewem kantorów jedną chwałą Bożą. Czy rzeczywiście trzeba zmuszać do śpiewania kogoś, kto nie jest do tego zdolny, i w ten sposób zmuszać do milczenia jego serce i serca innych?⁶

⁶ J. Ratzinger, dz. cyt., s. 491.

Samo milczenie czy słuchanie podczas liturgii nie oznacza przecież braku czynnego uczestnictwa.

Na naszym gruncie niemal dokładnym przeniesieniem tego modelu protestanckiego śpiewania zharmonizowanych w czterogłosie chorałów, gdzie schola dyskretnie dośpiewuje podstawę harmoniczną, a główną melodię ciągnie cały lud, jest coraz popularniejszy śpiewnik *Niepojęta Trójco*. Wpisuje się on w ten eksperyment społeczno-muzyczny polegający na udemokratycznieniu śpiewu kościelnego i zatarciu różnicy pomiędzy śpiewem chóru i śpiewem ludu. Podczas gdy w tradycji Kościoła jasna była przez wieki zasada ścisłego i hierarchicznego podziału ról podczas liturgii, gdzie oczywistym było, które fragmenty śpiewa kapłan, które zaś kantor, które chór, a które lud. Chór był zawsze pojmowany jako reprezentacja całego ludu Bożego.

Przejdźmy teraz do zarysowania pokrótce, jaka jest katolicka koncepcja muzyki liturgicznej. Święty Augustyn również podejmuje wątek antycznej teorii etosu, czyli nauki o wpływie muzyki na ludzką duszę, ale przekształca ją w duchu chrześcijańskim i ujmuje w teologicznych kategoriach. Otóż dusza ludzka poddana jest skutkom grzechu pierworodnego, które polegają m.in. na tym, że człowiek odwrócony jest od Boga, a zwrócony całym sobą ku rzeczom stworzonym. Do tego sprowadza się grzeszność człowieka⁷. Nie dlatego, że świat i rzeczy stworzone miałyby być same w sobie złe, tylko dlatego, że człowiek zaczyna pragnąć tych rzeczy w sposób nieuporządkowany, oddalając się jednocześnie od Boga, podczas gdy właściwą koleją rzeczy byłoby pragnąć rzeczy ze względu na to, że stanowią one środek do osiągnięcia celu ostatecznego. Przykładowo pożywienie nie stanowi celu samego w sobie, lecz jest środkiem do podtrzymywania życia, a to z kolei stanowi środek do tego, by na koniec osiągnąć cel ostateczny, którym jest zjednoczenie z Bogiem. Tymczasem człowiek odwraca się

⁷ „Wszystkie grzechy zawierają się w tym jednym rodzaju zła: w odwróceniu się od dóbr Boskich, prawdziwie trwałych, ku zmiennym i niepewnym. Wprawdzie i te dobra mają miejsce właściwe w ogólnym porządku i osiągają pewne swoiste piękno. Ale duch zepsuty i nieuporządkowany podąża za nimi niewolniczo. A tymczasem Boski porządek i Boskie prawo postanowiły, aby raczej przewodził im według własnej woli jak zwierzechnik”. *De libero arbitrio*, I, 16, 35 (PL 32, 1240); tłum. polskie: *O wolnej woli*, w: *Dialogi filozoficzne*, tłum. A. Trombala, Kraków 1999, s. 525.

od celu ostatecznego, którym jest Bóg, a całkowicie zwraca się ku rzeczom stworzonym. Rolą zaś muzyki, zdaniem św. Augustyna, jest wsparcie nas w odwróceniu się od rzeczy stworzonych i zwróceniu nas ku samemu Stwórcy. Taki jest właśnie chrześcijański etos muzyki. Ta jej moc bierze się stąd, że ona sama, wskazując na porządek w niej zawarty, ukazuje i odzwierciedla porządek znajdujący się w harmonii stworzenia, a więc wskazuje na logos zawarty w świecie i całym dziele stworzenia, czyli w jakimś sensie odzwierciedla samego Boga.

Kardynał Ratzinger rozwija dalej teologię muzyki liturgicznej, wychodząc od podziału sztuk, dokonanego przez Fryderyka Nietzschego, na dionizyjskie i apollińskie. Muzyka dionizyjska to ta, która ma dokonać oderwania człowieka od zmysłów i doprowadzić go do ekstazy, czyli zjednoczenia z bóstwem. Muzyka apollińska to taka, której działanie polega na scalaniu władz człowieka i harmonizowaniu ich, a więc w jakimś stopniu porządkowaniu ludzkiej natury. Jaka zatem powinna być katolicka muzyka liturgiczna? Otóż powinna wziąć to, co najlepsze, z obu tych rodzajów sztuki, czyli z jednej strony winna odpowiadać rozumnej naturze człowieka, na podobieństwo określenia ukutego przez św. Pawła – *logike latreia* – rozumnej służby Bożej⁸, a z drugiej – ułatwiać człowiekowi przekraczanie tej jego natury. Powinna zatem zarówno rządzić się rozumnymi zasadami kompozycji, które z kolei odzwierciedlają Boży logos zawarty w stworzeniu (sztuka apollińska), i jednocześnie umożliwiać wzniesienie się ludzkiej natury ponad jej własną kondycję, w myśl zawołania *sursum corda* (sztuka dionizyjska)⁹.

Wreszcie najszczytniejszym, zdaniem kard. Ratzingera, celem muzyki liturgicznej jest ucieleśnienie liturgii. Liturgia jest rzeczywistością Bosko-ludzką, niebiańsko-ziemską; podobnie muzyka, posiada naturę fizyczno-duchową, bo przecież składa się z fizycznych dźwięków, ale już porządek, który w sobie zawiera, i liczbowa struktura zakorzenione są w samym Boskim umyśle. Stanowi więc ona doskonałe ucieleśnienie i szatę kultu, który sprawujemy na ziemi, a także kontynuację samego Wcielenia. Wcielenie bowiem dokonało się nie tylko raz jeden w historii, w „pełni czasów”, ale dokonuje się cały czas w posłudze i liturgii Kościoła.

⁸ Por. Rz 12, 1.

⁹ Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 193-197.

Kolejnym zagadnieniem pomagającym nam zrozumieć sens i znaczenie muzyki liturgicznej jest kwestia opozycji *sacrum–profanum*. Warto pamiętać, że pojęcia *sacrum* i *profanum*, w rozumieniu dwóch absolutnie wykluczających się wzajemnie sfer, nie są pojęciami chrześcijańskimi. Jeśli przejrzy się dokumenty kościelne, to Kościół nigdy nie wypowiadał się, używając tych kategorii w takim właśnie rozumieniu. Skąd zatem znalazły się one zarówno w języku potocznym, jak i języku teologicznym? Opozycja *sacrum–profanum* powstała w kręgu myślicieli takich jak Émile Durkheim, Rudolf Otto i Mircea Eliade i stąd została zaszczerpiona na grunt katolicki. Jest zatem w teologii katolickiej ciałem obcym.

Jak zatem Kościół pojmował i pojmuje wzajemne relacje pomiędzy *sacrum* i *profanum*? Dla katolików opozycja świecki–święty jest fałszywa, bo to, co świeckie, nie oznacza bowiem – nieświęty. Samo słowo *pro-fanum* nie zawiera żadnego pejoratywnego wydźwięku, oznacza jedynie pewne oddzielenie, „to, co znajduje się przed świętością, przed jej progiem”. Opozycja *sacrum–profanum* zakłada, że to, co jest świeckie, jest jednocześnie opuszczone przez Boga, a nawet w jakimś sensie Jemu się przeciwstawia. Tymczasem wszystko to, co znajduje się przed progiem świętości, jest dobre już z tego względu, że jest stworzone.

Pamiętając zatem o tym uporządkowaniu rozumienia pojęć *sacrum* i *profanum*, możemy dopiero przejść dalej do ewentualnej oceny przydatności danej muzyki do liturgii. Kardynał Ratzinger posługuje się oczywiście pojęciami *sacrum* i *profanum* w ocenie muzyki, ale równocześnie proponuje zastąpić je opozycją świąteczny–powszedni, gdyż ono w bardziej zrozumiały sposób opisuje charakter danej muzyki, bez tych niekatolickich konotacji.

Jednocześnie analizując przyczyny obecnego kryzysu muzyki liturgicznej, kard. Ratzinger dochodzi do wniosku, że mamy aktualnie do czynienia z ikonoklazmem muzycznym w Kościele. Pozwolę sobie w tym miejscu zacytować obszerniejszy fragment jego rozważań:

Wewnętrzny kryzys współczesnego chrześcijaństwa polega na tym, iż stracono z oczu „prawowierność”, rozumianą w myśl tej definicji, którą sformułował Sobór Nicej-

ski II, a ikonoklazm uznano za rdzennie chrześcijański. Wydawać się może, że w obliczu zaistniałej sytuacji pozostała nam jedynie rozpaczliwa schizofrenia radości ze szczęśliwego dziejowego nieporozumienia albo narodziny nowego obrazoburstwa. Jak doszło do tak jednomyślnego uznania przez współczesnych ekspertów wrogości wobec sztuki i purytańskiego funkcjonalizmu za pierwotnie chrześcijański? Dostrzegam dwa źródła tego rodzaju poglądów. Pierwszym jest fakt, że przejściu od Starego Testamentu do Wspólnoty Jezusa Chrystusa towarzyszyło porzucenie świątyni i uznanie przestrzeni codzienności za najwłaściwsze miejsce dla sprawowania nabożeństw. Krytyka kultu, rozpoczęta przez proroków Izraela, została przez Jezusa nie tylko podjęta, ale wyostrzona: wypędzając ze świątyni handlujących w niej kupców, Chrystus doprowadził bowiem do jej symbolicznego zburzenia. Nic dziwnego, że ukrzyżowanie Jezusa „poza miastem” (Hbr 13, 12) zostało przez jego uczniów zinterpretowane jako początek nowego kultu i jednocześnie zerwanie ze starym. Stąd wnioskuje się dziś, że chrześcijaństwo, chcąc być wiernym Chrystusowi, musi przeciwstawiać się świątyni, kultowi i kapłaństwu, że poza przestrzenią codzienności nie istnieje w nim żadna inna świętość ani żadne święte miejsce, i wreszcie że chrześcijańskie nabożeństwa mają być włączone w sferę profanum, w sferę powszedniości. Gdzie natomiast ponownie pojawia się kult i kapłaństwo, tam mamy do czynienia z powrotem do tego, co przedchrześcijańskie. Takie sprofanowane rozumienie specyfiki chrześcijaństwa pociąga za sobą doskonale nam już znane konsekwencje. Pierwszą z nich jest negacja świątecznego charakteru chrześcijańskiego nabożeństwa oraz odrzucenie tradycyjnej, zbyt „sakralnej” muzyki kościelnej. Drugą natomiast jest wymóg zwykłości i powszedniości chrześcijańskiego nabożeństwa oraz warunek przynależenia towarzyszącej mu muzyki do sfery profanum¹⁰.

¹⁰ J. Ratzinger, *Sakrament i misterium*, tłum. A. Głos, Kraków 2018, s. 164-165.

Przyznam się, że dopiero znalazłszy ten fragment rozważań kard. Ratzingera, doznałam prawdziwej ulgi, bo oto ktoś wresz-

cie nazwał po imieniu to zjawisko, którego jesteśmy świadkami w naszych kościołach, a które trudno było właściwie do tej pory zdiagnozować. Powszechnym bowiem doświadczanym zjawiskiem w naszych kościołach jest jakiś niepisany wstyd dotyczący zbyt uroczystej muzyki liturgicznej, która bywa traktowana jako zbędny balast i rozrzutność. Przypomina to ewangeliczną scenę, w której Maria rozbiła flakon z drogocennym olejkiem, by namaścić Jezusa, a Judasz zgorszony mówi na to: *Czemu to nie sprzedano tego olejku za trzysta denarów i nie rozdano ich ubogim?*¹¹

¹¹ J 12, 3-8.

Dodatkowo do utrwalenia tej sytuacji przyczynia się także język kościelny, który np. w kalendarzu liturgicznym wprowadził pojęcie „okres zwykły”, podczas gdy wiemy, że życie chrześcijanina powinno być nieustannym świętowaniem. Potwierdza to intuicja zawarta w dawnych łacińskich nazwach dni tygodnia, które brzmiały: *feria prima*, *feria secunda* itd. Szczególnie zaś dotyczy to liturgii katolickiej, która, jak o tym wspominałam wyżej, jest włączeniem się w wieczne niebiańskie świętowanie.

Jeśli zatem w ten sposób spojrzymy na liturgię i muzykę liturgiczną, to współczesne piosenki, tworzone chyba od razu z założeniem, aby być „zwykłymi” i „codziennymi”, niczym nieróżniące się od piosenek śpiewanych przy ognisku, stanowią w liturgii obrazę Boską.

Również dzieje reformacji odnotowują podobne przypadki, gdy chciano koniecznie piosenki zwykłe, świeckie, powszednie, przekształcić w pieśni religijne, tak by zatrzeć różnicę pomiędzy świątecznością a powszedniością. Schweitzer w ww. biografii Bacha cytuje tytuł zbioru wydanego w roku 1571: *Piosnki uliczne, żołnierskie i góralskie, na chrześcijańską, moralną i obyczajną modłę przekształcone, żeby zły a gorszący sposób śpiewania lichych i bezwstydných piosnek na ulicach, polach i w domach zanikł z czasem, gdy znajdą się pośród nich duchowe, dobre a pożyteczne teksty i słowa*¹².

Odrębnym problemem, choć o zbliżonej tematyce, jest sprawa inkulturacji. Konstytucja o Liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*¹³ oraz Instrukcja Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów pt. *Liturgia rzymska i inkulturacja*¹⁴ określają inkulturację jako dostosowanie śpiewów liturgicznych do tradycji

¹² A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, t. 1, Warszawa 2011, s. 32.

¹³ KL 119.

¹⁴ https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/de_liturgia_romana_25011994.html.

i ducha tych ludów, plemion i narodów, które mają swoje własne, odrębne tradycje muzyki religijnej.

Tymczasem obecnie mamy do czynienia z tendencją do zmiany zakresu znaczenia tego pojęcia. Przez inkulturację zaczyna się rozumieć również przemianę muzyki kościelnej krajów z wielowiekową tradycją katolicką i muzyczną, tak by upodobnić ją do „muzyki świata”. Muzyka kościelna i śpiew liturgiczny mają być „inkulturowane” we współczesne języki artystyczne i muzyczne. Problem polega przede wszystkim na tym, że współczesny język muzyczny nie nadaje się zupełnie do liturgii katolickiej. Nawet skądinąd pobożni katoliccy kompozytorzy, piszący współczesną muzykę sakralną, tworzą ją w takim kształcie, który przeczy zasadom dotyczącym muzyki liturgicznej.

Warto nieustannie powracać do tego, co o muzyce kościelnej i liturgicznej napisał św. Pius X w swoim motu proprio *Tra le Sollecitudini*. Dokument ten, tak jak wszystkie dokumenty zawierające prawdziwą naukę Kościoła, charakteryzuje się tym, że zawsze jest aktualny:

Ponieważ jednak muzyka nowoczesna wyrosła na służbie u świata, dlatego tym bardziej trzeba uważać na to, by kompozycje, na których wykonywanie w kościele się pozwala, nie były przesiąknięte duchem tego świata ani też przeplatane reminiscencjami z teatru i nie wzorowały się, nawet w zewnętrznych swych formach, na światowych kompozycjach¹⁵. ■

¹⁵ Motu proprio *Tra le Sollecitudini* 5. W określeniu „reminiscencje z teatru” zawiera się problem współczesny Piusowi X, z którym walczył, niestety nieskutecznie – mianowicie z manierą operową, która bezkarnie wdarła się do wszystkich kościołów i trwała w nim bardzo długo, właściwie do dziś gdzieśgdzie można się z nią w niektórych kościołach jeszcze spotkać. Można jednak rozumieć, że świętemu Papieżowi chodziło przede wszystkim o naśladowanie języka muzyki świeckiej wraz z jej zmiennymi modami i pretensjami; ot, dzisiaj moglibyśmy mówić np. o manierze papowej czy rockowej, która również zawładnęła wieloma kościołami.