

Baranowski, Tomasz

Kontemplacja, interpretacja, stylizacja. Refleksje o przemianach gatunku mszy w dziejach muzyki europejskiej

Rocznik Teologii Katolickiej 3, 95-104

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz Baranowski

Uniwersytet Warszawski

**KONTEMPLACJA, INTERPRETACJA, STYLIZACJA.
REFLEKSJE O PRZEMIANACH GATUNKU MSZY
W DZIEJACH MUZYKI EUROPEJSKIEJ.**

**CONTEMPLATION, INTERPRETATION AND STYLIZATION: REFLECTIONS
ON THE TRANSFORMATIONS OF THE MASS IN THE HISTORY OF
EUROPEAN MUSIC**

The purpose of this work is presenting a short history of the Mass based on selected examples of musical works from various periods. The presentation is carried out with an interdisciplinary perspective, taking into account the religious dogma on one hand, and its artistic interpretation on the other. The thesis of this work is focused on the problem of the changes of the kind of Mass in the dialectic connection of the sphere of *sacrum*, i.e. that which is divine, supernatural, offered, universal- with the sphere of *profanum*, comprising that which is human, natural, worked out, and individual. The leitmotif of this work is the idea of the dialogue of the man-creator, acting either as an individual or as a member of a community- with God, the only author of all creation.

W historii muzyki europejskiej gatunek mszy należy – obok szeroko rozumianej pieśni – do gatunków najtrwalszych i najżywotniejszych. Zrodzona w ścisłym związku z liturgią eucharystyczną łacińska *missa* była przez wieki obecna w praktyce muzycznej; pozostawała pierwszoplanową domeną twórczości muzycznej średniowiecza i renesansu, istotnym wyzwaniem dla kompozytorów epok baroku i klasycyzmu, wreszcie – mniej lub bardziej znaczącym – obiektem zainteresowania dla wielu twórców muzyki dziewiętnastego i dwudziestego stulecia. Fakt tej wielowiekowej tradycji, będącej niewątpliwie potwierdzeniem ciągłości kultury chrześcijańskiej, czyni problem przemian gatunku mszy jako formy liturgiczno-muzycznej niezwykle frapującym przedmiotem badań – zarówno dla historyka muzyki, jak i dla religioznawcy. Z muzykologicznego punktu widzenia zasadnicze pytanie, na jakie winna dać

odpowiedź analiza interesującego nas problemu, dotyczy artystycznego *modus* muzyki sakralnej w ogóle, a gatunkowej tożsamości *missa* – przy zmieniających się „z pokolenia na pokolenie” środkach języka muzycznego i wyrazu – w szczególności. Muzykolog staje tu więc wobec kwestii – najogólniej rzecz ujmując – poszukiwania jedności w wielości. Inaczej rzecz się ma w przypadku teologa. Ów w punkcie wyjścia może oprzeć się o stały grunt, wyznaczony przez niewzruszoną od wieków – przynajmniej w sensie dogmatycznym – treść i formę liturgicznego obrzędu. W perspektywie dziejów religii (dla których historia kultury, sztuki i muzyki wreszcie stanowi cenne dopełnienie) kwestia mszy jako gatunku muzycznego sprowadza się przede wszystkim do tropienia różnorodności przejawów twórczego (resp. ludzkiego) doświadczenia w przeżywaniu *sacrum*; innymi słowy jest pytaniem, w jaki sposób muzyka kolejnych epok chrześcijańskiego świata **interpretuje** treść mistycznej tajemnicy ofiary Chrystusa. Z punktu widzenia historii religii mamy tu zatem do czynienia z poszukiwaniem wielości w jedności.

Celem naszych rozważań będzie próba przedstawienia krótkiej historii mszy – w oparciu o wybrane przykłady dzieł muzycznych z różnych epok na tle estetycznym i stylistyczno-muzycznym – w perspektywie interdyscyplinarnej, uwzględniającej z jednej strony religijny dogmat, z drugiej zaś jego artystyczną interpretację. Teza referatu sprowadza się więc do ujęcia problemu przemian gatunku w dialektycznym związku sfery *sacrum* – czyli tego, co boskie, nadprzyrodzone, ofiarowane, powszechne – ze sferą *profanum*, obejmującą to, co ludzkie, przyrodzone, wypracowane, indywidualne. Wątkiem przewodnim będzie dla nas idea dialogu człowieka – twórcy, występującego jako jednostka lub członek wspólnoty, z Bogiem – jedynym autorem wszelkiego stworzenia.

Konstrukcję formy mszy gregoriańskiej, która legła u podstaw rozwoju gatunku, wyznacza pięć części składających się na tzw. *ordinarium missae*, czyli zespół stałych fragmentów liturgii eucharystycznej: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Benedictus oraz Agnus Dei. Niekiedy dołączano też do nich wieńczące liturgię *Ite missa est*. Obok tego schematu w praktyce liturgiczno-muzycznej funkcjonowało również *proprium missae*, zawierające pozostałe części mszy, uzależnione od porządku roku kościelnego, jak np. prefacje, graduale, psalmy, epistoły, ewangelie, czy też śpiewy towarzyszące ofiarowaniu i komunii. Msze złożone zarówno z części *ordinarium i proprium*, czyli tzw. *missae plenae*, w twórczości dawnych mistrzów należały raczej do rzadkości i dość wcześnie – z perspektywy historii gatunku – popadły w zapomnienie; ostatnie tego rodzaju dzieła powstały w epoce renesansu. Z dzisiejszego punktu widzenia nietrudno zrozumieć fakt, że to właśnie stałe części mszy określiły ramy jej rozwoju jako formy artystycznej. O ile bowiem czytania bądź śpiewy *proprium missae* tworzą dramatyczny aspekt liturgii – stanowiącej wszak replikę dramatu Ostatniej Wieczerzy – o tyle śpiewy *ordinarium* wprowadzają do obrzędu element liryczny; wyhamowują jego „akcję”, ukazują istotę (a jest nią sytuacja człowieka wobec nieskończoności Boga), tworzą

moment uświadomienia tajemnic wiary. To przede wszystkim w tych częściach mszy człowiek przemawia do Stwórcy (w *proprium* jest z zasady odwrotnie), błagając o zmiłowanie (Kyrie, Agnus Dei), głosząc Jego chwałę (Gloria, Sanctus) czy wreszcie przyjmując i wyznając treść objawienia (Credo).

Kolebką mszy gregoriańskiej była już we wczesnym średniowieczu rzymska *Schola Cantorum*, zreformowana przez papieża Grzegorza Wielkiego, a w ślad za nią liczne klasztory, zwłaszcza benedyktyńskie i cysterskie. Jak stwierdza Georges Duby, w swojej fundamentalnej dla dziejów kultury średniowiecza pracy pt. *Czasy katedr*, muzyka ściśle zespolona z liturgią stanowiła wówczas najskuteczniejszy instrument poznania dzieła stworzenia: „Przez swoją symbolikę i przez skojarzenia, jakie ich zestawienia budzą w umyśle, słowa pozwalają intuicyjnie zgłębiać tajemnice świata. Prowadzą do Boga. Melodia prowadzi do Niego jeszcze bardziej bezpośrednio, bo dzięki niej dostrzegamy harmonijne akordy stworzenia, a serce ludzkie może zaznać doskonałości zamysłów bożych”¹. Owo zespolenie logosu i muzyki stanowiło więc nieodzowny warunek wszelkiej prawdziwej modlitwy pojmowanej jako kontemplacja wspaniałości wiekuistej.

Zgłębianiu boskiej tajemnicy – określanej też przez badaczy mianem Wielkiej Teorii – w pełni służył ascetyczny język muzyczny monodii gregoriańskiej. Kościół rzymski bardzo dbał o czystość stylu śpiewów mszy i oficjów, respektując i interpretując na swój sposób pitagorejski wątek rozumienia muzyki w kategoriach harmonii wszechświata. Melodie towarzyszące liturgii poddane więc były ścisłym regułom, takim jak przede wszystkim:

1. chóralne *unisono* wyrażające identyfikację jednostki ze wspólnotą wiernych wielbiących Boga;
2. dostosowanie melodii i rytmu (tj. frazowania) do prozodii tekstu liturgii;
3. powtarzalność formuł melodycznych, która – jak obecnie np. w litanii – miała ułatwić osiągnięcie stanu transu mistycznego;
4. przestrzeganie porządku siedmiostopniowych skal diatonicznych (zwanym dzisiaj skalami kościelnymi lub modalnymi), mających odniesienie do porządku kosmicznego – siedem stopni skali odpowiadało siedmiu znanym wówczas planetom układu słonecznego.

Ostatni z wymienionych postulatów okazał się w dziejach średniowiecznej muzyki sakralnej szczególnie istotny; gdy do modlitw śpiewanych w świątyniach z czasem zaczęły przenikać z muzyki świeckiej chromatyczne zmiany dźwięków, tony te łacińska teoria muzyki napiętnowała mianem *musica ficta*, tj. muzyka „nieistniejąca”, bo obca Bogu i prawom niebieskich harmonii.

Jednogłosowa msza chorałowa wczesnego średniowiecza oznaczała zatem – zarówno z liturgicznego, jak i artystycznego punktu widzenia – moment całkowitego pogrążenia się w sferze *sacrum*; jako czysta kontemplacja była w większym stopniu egzystencją niż sztuką, była bezpośrednią **drogą** do Boga,

¹ G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, przełożyła Krystyna Dolatowska, Warszawa 1986, s. 90.

nie zaś jej poszukiwaniem. Gdy w słowach prefacji poprzedzających *Sanctus* celebrans mówił (i mówi to także dzisiaj): „Dlatego z aniołami i wszystkimi świętymi wysławiamy Ciebie, razem z nimi wołając...”, miał na myśli fakt rzeczywistego włączenia się wiernych w śpiew chórów anielskich; stąd też nie wolno było zaśpiewać fałszywie ani jednej nuty...

Przykład muzyczny nr 1

Pierwsza msza gregoriańska na Boże Narodzenie, *Kyrie*

Punkt zwrotny w historii muzyki sakralnej średniowiecza wyznacza przejście od sztuki romańskiej do gotyku. O ile pojęcie „muzyki romańskiej” nie znalazło miejsca w historiografii muzycznej, o tyle odniesienia muzyki do sztuki gotyckiej przykuwają w ostatnim czasie coraz większą uwagę muzykologów; wielu autorów zwraca uwagę na problem równoległości przemian stylistyczno-estetycznych w muzyce, architekturze i rzeźbie dwunastego, trzynastego i czternastego stulecia². Ideową (resp. teologiczną) podstawę nowego stylu odnajdujemy m.in. w traktacie *Theologia mystica*, przypisywanym św. Dionizemu – męczennikowi i pierwszemu biskupowi Paryża, otaczanemu w XII wieku szczególną czcią w opactwie Saint-Denis-en-France³. Jądrzem tego dzieła była myśl, że Bóg jest światłością i wszelki kontakt pomiędzy Nim a człowiekiem – najpełniej ucieleśniony w liturgii eucharystycznej – sprowadza się do pielgrzymowania światła. Jeśli zatem – według św. Dionizego – wywiedziony ze światła wszechświat wysłał potoki jasności ku stworzeniu, to również to, co stworzone ma być tego światła odbłaskiem, promieniującym ku górze. W ten sposób świetlisty akt kreacji sam z siebie ustanawia ruch powrotny, który po stopniach wiedzy znów do Istoty Najwyższej, z której się wywodzi.

Symboliczne odzwierciedlenie tych wątków – idei wszechogarniającego światła i pionowo zorientowanego ruchu – odnajdujemy zarówno w architektonicznej bryle gotyckiej katedry, jak też w rozbrzmiewającej w jej murach muzyce interesującego nas okresu. Msza, a także pokrewny temu gatunkowi motet religijny, to w epoce gotyku kompozycje wielogłosowe, w których poszczególne głosy (rejstry) zdają się odpowiadać kolejnym „stopniom wtajemniczenia” w nadprzyrodzoną rzeczywistość; wyróżniają niejako poziomy kontemplacji *sacrum*. Ta polifoniczna konstrukcja wspiera się na utrzymanym w długich wartościach rytmicznych tenorze *cantus firmus* – melodii zaczerpniętej z uświęconych tradycją ksiąg chorału gregoriańskiego, warstwę pośrednią tworzą dwa głosy wyższe – zwane różnie: zrazu duplum i triplum, potem motetus (contratenor) i discantus, wieńczy ją zaś głos najwyższy i najbardziej pod względem muzycznym urozmaicony – *cantus*. Z teologicznego punktu widzenia tę ukrytą w hierarchii biegunowość głosów skrajnych można –

² Por. K. Fangorowa, *Zarys historii muzyki, cz. 1. Od muzyki ludów pierwotnych do klasycyzmu*, Kraków 2001.

³ Chodzi tu oczywiście o dzieło Dionizego Aeropagity – ucznia św. Pawła, z którym opaci Saint-Denis mylnie utożsamiali francuskiego męczennika.

jak się wydaje – interpretować w kategoriach przeciwstawienia: uosabiająca świat romański ascetyczna pokora *versus* właściwa dla gotyku aspiracja do poznania boskiego świata, a wraz z nim bogactwa przyobiecanego raju...

Rozbudowanej do czterech głosów fakturze „mszy gotyckiej” towarzyszyły stopniowe przemiany jej struktury rytmicznej. Oparty na równych wartościach i dostosowany do prozodii tekstu śpiew monodii chorałowej, w XII wieku przyjął regularność wzorowanych na prawidłach wersyfikacji *modi* (rytmika modalna), aby wreszcie – dwa stulecia później – wyzwolić się z praw ścisłej zależności muzyki od słowa. Na początku XIV wieku, uznanym przez ówczesnych teoretyków muzyki za przełom *artis novae musicae*, powstała tzw. rytmika menzuralna operująca szeroką skalą wartości rytmicznych w podziale trójdzielnym (*tempus perfectum*, tj. takt doskonały symbolizujący dogmat o Trójcy Świętej) lub dwudzielnym (*tempus imperfectum*). Zróznicowanie przebiegu rytmicznego niewątpliwie potęgowało – tak charakterystyczne dla sztuki gotyku – wrażenie ruchu i przestrzenności.

Za największe dzieło mszalne epoki gotyku uważana jest powstała w latach 1349–1364 *La Messe de Nostre Dame* Guillaume’a de Machaut – najwybitniejszego przedstawiciela francuskiej *Artis Novae*, kanonika katedry w Reims. Kompozycja ta, będąca pierwszym wielogłosowym opracowaniem pełnego cyklu *ordinarium missae* dokonany przez jednego twórcę, stała się wzorem gatunku mszy polifonicznej dla mistrzów burgundzkich, angielskich i flamandzkich wczesnego renesansu.

Przykład muzyczny nr 2

Guillaume de Machaut, *La Messe de Nostre Dame, Gloria*

Muzyka sakralna doby odrodzenia w istocie – pod względem warsztatu kompozytorskiego – stanowiła bezpośrednią kontynuację średniowiecznej tradycji. Mistrzowie szkół niderlandzkich wypracowali styl *a cappella* (oznaczający śpiew chóru bez towarzyszenia instrumentów), rozwinęli fakturę polifoniczną w kierunku imitacyjnego prowadzenia głosów, respektowali wreszcie zastane formy i style wykonawcze poszczególnych części *ordinarium missae*. Elementy zdecydowanie nowatorskie odnajdujemy natomiast w sferze estetyczno-filozoficznej ich twórczości. Renesansowa laicyzacja egzystencji człowieka w wymiarze indywidualnym i społecznym, oznaczająca gruntowne prze wartościowanie relacji: *sacrum-profanum* nie pozostała bez wpływu na kulturę, a więc i muzykę tego okresu. W epoce renesansu żywiły: religijny i świecki rozkwitały w harmonijnej symbiozie, dostarczając sobie wzajemnych inspiracji. Ekspansja muzyki świeckiej, dorównującej rangą utworom religijnym, zdeterminowała w szerokim zakresie przemianę gatunku mszy, pozostającej jednak nadal pierwszoplanową (a zatem „najambitniejszą”) formą wypowiedzi artystyczno-muzycznej. Wyrazem tej tendencji były przede wszystkim takie zjawiska, jak:

1. częste zastępowanie chorałowego *cantus firmus* melodią pochodzącą z repertuaru popularnej muzyki świeckiej⁴ lub też z inwencji kompozytora;
2. komponowanie tzw. *missae parodiae*, czyli mszy będących „przeróbkami” istniejących już wielogłosowych utworów świeckich, np. pieśni czy madrygałów;
3. stosowanie tzw. aluzji melodycznych, polegających na cytowaniu w jednym lub kilku głosach mszy melodii skomponowanych wcześniej i – co ważne – powszechnie znanych pieśni świeckich.

Ostatnia z wyróżnionych procedur wydaje się szczególnie symptomatyczna z punktu widzenia interesującego nas problemu, tj. dialogu człowieka–artysty z Bogiem, prowadzonego za pośrednictwem muzyki sakralnej. Aluzje melodyczne wskazują bowiem na próbę „interpretacji” liturgicznego przesłania poprzez odwołanie się do treści doczesnego doświadczenia człowieka, danego „tu i teraz” w realnej, indywidualnej egzystencji. I tak na przykład: wielki flamandzki mistrz renesansu, Josquin des Pres (kompozytor cieszący się w swoim czasie wielką sławą, nazywany „księciem muzyki”), w *cantus firmus* jednej ze swoich mszy (*Di Dadi*) umieścił motyw z pieśni współczesnego mu Roberta Mortona, opowiadającej o przeżyciach kobiety wyglądającej powrotu ukochanego mężczyzny (*N'aray je jamais mieulx que j'ai?*). Przeniesiona w sferę *sacrum* – przez dzieło Josquina – ta blaha z pozoru historia miała symbolizować mistyczną tęsknotę duszy ludzkiej za zbawieniem i życiem wiecznym⁵.

W aspekcie cech języka muzycznego mszę renesansową cechuje przede wszystkim wokalizacja głosów chóranych; melodyka układa się w śpiewne, zaokrąglone i harmonijnie spletające się w fakturze polifonicznej frazy, dostosowane zarówno do gramatycznej, jak i semantycznej struktury tekstu słownego. Pojawiają się w niej – począwszy od Josquina – tzw. figury retoryczno-muzyczne, czyli określone zestawienia jakości muzycznych, mające ilustrować treść tekstu (jak np. kontrastowanie niskiego i wysokiego rejestru przy przeciwstawieniu słów: „ziemia” i „niebiosy”). Dzięki tym zjawiskom muzyka sakralna tamtej epoki – w pewnej opozycji do abstrakcyjnych, surowych konstrukcji polifonicznych gotyku – stawała się coraz bardziej eufoniczna i w coraz większym stopniu odwoływała się wprost do wyobraźni wiernych uczestniczących w nabożeństwie. Moment ten możemy interpretować jako wyraźne przesunięcie akcentu ze sfery mistycznej i zbiorowej kontemplacji w sferę estetycznej i indywidualnej (zarówno w odniesieniu do twórcy i odbiorcy dzieła) interpretacji, tj. przeżycia estetycznego.

Najdoskonalszym ucieleśnieniem ideałów muzyki kościelnej XVI wieku stała się twórczość związanego z Kaplicą Sykstyńską włoskiego kompozytora

⁴ Jednym z najczęściej wykorzystywanych przez kompozytorów mszy XV i XVI wieku źródłem *cantus firmus* była XII-wieczna piosenka francuska pt. *L'homme arme* (*Człowiek zbrojny*).

⁵ Por. A. Leszczyńska, *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*, Warszawa 1997, s. 153–156.

Giovaniego Pierluigiego da Palestriny, autora ponad 90 mszy i wielu innych utworów religijnych, jak również świeckich. Styl tego kompozytora, uznany przez Sobór Trydencki (1545–1563) za oficjalny wzorzec muzyki służącej liturgii, okazał się orężem katolickiej kontrreformacji na wiele następnych dziesięcioleci (stworzona przez Palestrinę szkoła zachowała żywotność aż po drugą połowę XVII stulecia, promieniując z Rzymu na inne główne ośrodki ówczesnej kultury europejskiej). Msze Palestriny, z których najbardziej znana dziś jest *Missa Papae Marcelli*, dedykowana papieżowi Marcelemu II, stanowią ostatni wielki pomnik muzyki religijnej podporządkowanej liturgii i tworzonej w myśl zasady *ad maiorem Dei gloriam*. Z perspektywy dalszych dziejów kultury wyznaczają one granicę pomiędzy *opus Dei* a *opus auctoris*, pomiędzy sztuką rozumianą wprost jako plon boskiego natchnienia a sztuką, w której człowiek-artysta pragnie przemówić – do bliźnich i do Boga – we własnym imieniu...

Przykład muzyczny nr 3

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, *Credo*

Wiek XVII – okres krystalizacji i rozkwitu nowej, barokowej estetyki w architekturze, rzeźbie, malarstwie, a w ślad za nimi także w poezji i muzyce – przyniósł zasadnicze przewartościowanie roli muzyki sakralnej, wynikające w głównej mierze z faktu coraz wyraźniejszego podziału na styl świecki i religijny. Msza przestała być dla kompozytorów pierwszoplanowym i niejako oczywistym żywiołem ich artystycznej kreatywności (w poprzednich stuleciach gatunek ten uprawiali niemal wszyscy liczący się muzycy), stała się natomiast jedną z wielu – jakże różnych – możliwości twórczego spełnienia. Nie oznaczało to bynajmniej osłabienia żywotności muzyki sakralnej, wskazywało jednak na istotną przemianę estetycznego kontekstu tej dziedziny ze sfery tego, co zastane, konwencjonalne i powszechne w sferę tego, co wybrane, umotywowane i indywidualne. Począwszy od epoki baroku twórczość muzyczno-liturgiczna zdawała się stopniowo odchodzić od głoszenia **uniwersalnej** prawdy liturgicznego przesłania na rzecz jego **jednostkowej** interpretacji – wewnętrznie przez twórcę uświadomionej, podjętej jako wyzwanie i zmanifestowanej w konkretnym dziele.

Msza barokowa, a wraz z nią cała twórczość religijna tego okresu, weszła w mariaż z nowymi technikami kompozytorskimi (przełom ów w historii muzyki sakralnej określano jako przeciwstawienie: *stile nuovo* versus *stile antico*), przejmując środki form zarówno instrumentalnych, tj. przede wszystkim barokowego *concerto*, jak i wokально-instrumentalnych, głównie oratorium i kantaty, a także opery. W efekcie nie stanowiła już stylistycznego monolitu, jakim była wcześniej; miejsce spójnej, imitacyjnej konstrukcji chóralnej zajęły mniej lub bardziej rozbudowane, samodzielne kantaty – odpowiadające poszczególnym częściom *ordinarium missae* – złożone z partii chóralnych (najczęściej w technice fugowanej), zespołowych (duetów, tercetów bądź kwartetów wokalnych) i wreszcie solowych (w formie arii lub ariosa). Nowe oblicze

stylistyczne mszy barokowej znalazło wyraz w terminologii tego gatunku, określanego wówczas bądź jako msza koncertująca (*missa concertata*), bądź też msza kantatowa.

Ukoronowaniem tego rodzaju formy liturgiczno-muzycznej była *Msza h-moll* Jana Sebastiana Bacha – utwór stanowiący z jednej strony wielką sumę muzyki religijnej swojej epoki, z drugiej zaś podsumowanie całej twórczości największego jej geniusza. Dzieło to niejako dokumentuje niemal całą drogę twórczą lipskiego kantora: pierwsze fragmenty *Mszy* datowane są na rok 1724 (*Sanctus*), kolejne (szczególnie istotne jako bachowskie polonicum) na rok 1733 (*Kyrie i Gloria*)⁶, ostatni zaś (*Credo*) – powstał dopiero w roku 1749, tj. tuż przed śmiercią kompozytora. Było to zatem *opus vitae* Bacha – kompozytora określanego mianem piątego ewangelisty, który całym swoim życiem, jako człowiek i artysta, złożył najwspanialsze bodaj w dziejach całego chrześcijańskiego świata wyznanie wiary. Skomponowane u schyłku życia kompozytora *Credo* (*Symbolum Nicenum*) można bowiem ujmować w kategoriach osobistego wyznania chrześcijanina doświadczonego cierpieniem (Bach był już wówczas całkowicie porażony ślepotą), rozumianym nie jako „zrządzenie losu”, lecz jako „wola boża”.

Najwznioślejsze fragmenty *Mszy h-moll* naznaczone są takim właśnie, głęboko przeżytym i przepuszczonym przez filtr indywidualnej wrażliwości, doświadczeniem osobistego spotkania z Chrystusem. Należą do nich stanowiące trzon *Credo*, jak i całej *Mszy*, chóralne części: *Et incarnatus*, w której retoryce odnajdujemy zapowiedź losu Boga-Człowieka, *Crucifixus*, oparta na chromatycznie opadającym basie symbolizującym sytuację ukrzyżowania i wreszcie *Et resurrexit*, przynosząca wybuch długo oczekiwanej radości. Jest to już w pełni muzyka, która pragnie **interpretować**, a nie tylko przekazywać tekst *ordinarium missae*.

Przykład muzyczny nr 4

Johann Sebastian Bach, *Msza h-moll, Credo: Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit*

Msza h-moll była pierwszym w dziejach muzyki sakralnej dziełem, w którym zamiar artystyczny przekroczył ramy liturgicznego obrzędu. Rozbudowana konstrukcja formalna w połączeniu z szeroką skalą środków wyrazu artystycznego zdeterminowały dalszy rozwój gatunku, będącego w coraz większym stopniu indywidualnym potwierdzeniem umiejętności człowieka-artysty, w mniejszym natomiast li tylko oznaką przynależności do wspólnoty wiernych człowieka-sługi bożego. Msza jako gatunek muzyczny oddzieliła się tym samym od liturgii rozumianej jako źródło artystycznych poszukiwań; relacja ta uległa odwróceniu, tj. liturgia stała się celem kompozytorskiej kreacji. Po

⁶ W roku 1733 Bach przesłał manuskrypt *Kyrie i Głorii* z *Mszy h-moll* Augustowi III, królowi Polski i elektorowi saskiemu, starając się o stanowisko nadwornego kompozytora tego władcy.

symbolicznym, bo znaczoną datą śmierci J. S. Bacha, roku 1750 (wszak Bach był zwany – jak wspomniano – piątym, a więc ostatnim ewangelistą), sfera *sacrum* stała się dla kompozytorów przede wszystkim wyzwaniem (tj. próbą, doświadczeniem, bojaźnią, pytaniem), nie zaś już tylko afirmacją (tj. zgodą, uwielbieniem, radością, śpiewaniem). Od tego momentu w dziejach muzyki sakralnej mamy do czynienia z poszukiwaniem Boga przez człowieka, z indywidualnym określeniem się artysty wobec tradycji i utożsamianych z nią wartości zastanego świata kultury chrześcijańskiej.

W tym kierunku rozwijała się twórczość religijna kompozytorów XIX i XX wieku. Msza okresu klasycyzmu – z punktu widzenia środków techniki kompozytorskiej – wkroczyła na grunt najszerszej pojętego symfonizmu; w niej zamiast dawnego chóralnego *unisono* prym wiodą instrumenty orkiestry, które zdają się „rozgrywać prawdziwy dramat sumienia twórcy-artysty”. To właśnie w warstwie instrumentalnej mszy klasyczno-romantycznej leży główny punkt ciężkości jej artystycznego przesłania; styl muzyczny góruje tu nad liturgicznym tekstem. Najpełniejsze odzwierciedlenie tych tendencji odnajdujemy w *Missa solemnis* L. van Beethovena – największym dziele wokально-instrumentalnym kompozytora, zwanym niekiedy jego dziesiątą symfonią. We wstępie do partytury *Mszy uroczystej* odnajdujemy bardzo osobiste wyznanie: „Z serca – niech znowu do serc powraca”.

Przykład muzyczny nr 5

Ludwig van Beethoven, *Missa solemnis D-dur op. 123, Sanctus*

Beethovenowskie przesłanie wskazuje na estetyczny aspekt muzyki sakralnej doby romantyzmu, tj. jej subiektywizm, sprowadzający się do indywidualnej refleksji nad prawdami wiary, towarzyszącej próbom artystycznego ujęcia tekstu liturgii. W epoce romantycznej – w myśl faustowskiego, bajronicznego, czy mickiewiczowskiego wreszcie buntu przeciwko Stwórcy – człowiek często stawiał się w sytuacji prawodawcy własnego świata, uzurpując sobie prawo do stanowienia o jego losach. Muzyka – wyniesiona wówczas przez filozofów do rangi sztuki absolutnej, tj. najbardziej sprzyjającej poznaniu Istoty Najwyższej – aspirowała również do własnych rozstrzygnięć.

Za najbardziej wymowny przejaw tej tendencji można uznać *Ein Deutes Requiem* Johanna Brahmsa – utwór stanowiący przykład na wskroś subiektywnej interpretacji liturgii mszy za zmarłych. Kompozytor zastąpił w nim tradycyjny łaciński tekst *requiem* swobodną kompilacją różnych fragmentów Biblii w przekładzie niemieckim. Z treści tak pomyślanego dzieła zupełnie zniknęła – stanowiąca centralny punkt łacińskiej liturgii – apokaliptyczna wizja sądu ostatecznego (*Dies irae*); zastąpiły ją liryczne medytacje nad kruchością życia ludzkiego, wspomnienia tych, którzy odeszli czy wreszcie wizja wiecznej szczęśliwości. Przepojone pieśnią, zespoloną z idiomem symfonicznym, *Niemieckie requiem* Brahmsa jest zatem świadectwem bardzo indywidualnej, odchodzącej od religijnego dogmatu, interpretacji kanonu liturgii.

Przykład muzyczny nr 6

Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem* op. 45, część VII, *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben (Błogo tym umarłym, co zasypiają w Panu)*

W dwudziestym wieku, mimo licznych zawirowań biegu dziejów Europy i świata, ekspansji ateistycznych ideologii i – w konsekwencji – głębokich przewartościowań w sferze celów i funkcji sztuki, zainteresowanie gatunkiem mszy bynajmniej nie zmalało. Powstało wiele znakomitych dzieł muzyki sakralnej, będących opracowaniami cyklu *ordinarium missae* lub poszczególnych fragmentów liturgii, żeby wymienić np. *Symfonię psalmów* i *Mszę* Igora Strawińskiego, *Glorię* Francisca Poulenca czy *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego. Twórczość religijna XX wieku wyrastała głównie na gruncie tych nurtów artystycznych, które akcentowały więź z tradycją, jak przede wszystkim neoklasycyzm i – kilka dziesiątków lat później – postmodernizm. Z punktu widzenia znamiennej dla minionego stulecia dychotomii awangardy i tradycji, postępu i ucieczki, utwory sakralne tej epoki można interpretować w kategoriach poszukiwania zagubionych wartości, coraz boleśniej uświadamianej tęsknoty za życiem w pierwotnej harmonii między człowiekiem a Bogiem. Odnowienie związku sztuki i moralności, utożsamianej z systemem wartości chrześcijańskiego świata, uważano niejednokrotnie za najważniejszą misję artysty. I tak na przykład Igor Strawiński – największy „stylista” wśród dwudziestowiecznych muzyków, twórca neoklasycyzmu – z zapalem neofity wyznał w jednym z pism, że: „jedynie powrót do chrześcijańskiej wizji rzeczywistości umożliwi człowiekowi przetrwanie współczesnych zagrożeń; inaczej grozi mu unicestwienie m.in. przez społeczny potop – katastrofę nuklearną”⁷. W podobnym duchu wypowiedział się u schyłku stulecia twórca *Polskiego Requiem*, Krzysztof Penderecki: „Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka, strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka”⁸. W tym kontekście dzieła religijne obu zacytowanych kompozytorów, jak też wielu im współczesnych, jawią się jako wyraz znamiennego dla naszych czasów poszukiwania Boga przez człowieka-twórcę, artystę pragnącego odnaleźć siebie i swych bliźnich w liturgii poprzez muzykę.

⁷ Cyt. za: A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002, s. 215.

⁸ K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 68.