



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej**

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz



„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej

pod redakcją
Aleksandry Kłaput-Wiśniewskiej i Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej

Bydgoszcz 2023

Recenzja wydawnicza
dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN

Redakcja
Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

ISBN 978-83-61262-19-0

Wydawnictwo Akademii Muzycznej
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
SAGITTARIA
poz. 123, e-book

Skład:
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72
tel./fax 52 348 62 50
www.tekst.com.pl, e-mail: info@tekst.com.pl

Spis treści

Wprowadzenie	9
--------------------	---

PERSPEKTYWA ESTETYCZNA I METODOLOGICZNA

Izabela Zymer

„W służbie wychowania i podniesienia społeczeństwa” – zadania pieśni masowej w ujęciu Zofii Lissy	13
”In the service of education and the society’s improvement”. Zofia Lissa’s concept of the role of mass song	25

Izabela Zymer

Wkład Zofii Lissy w badania rozwoju muzykalności dzieci jako źródło inspiracji dla twórców muzyki i metodologii wychowania muzycznego	27
Zofia Lissa’s contributions to the study of children’s musical development as a source of inspiration for composers and musical education methodologists	42

FORMY MUZYKI UŻYTKOWEJ

Blake Parham

Functional music and personal identity: A journey of émigré composers	45
Muzyka użytkowa i tożsamość kompozytorów: przypadek twórców emigracyjnych	60

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia	63
Zygmunt Mycielski – musical marginalia	85

Elżbieta Szczurko

Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa	87
Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss	106

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

<i>Na falach Brdy</i> . Piosenki o Bydgoszczy	109
<i>On the waves of the Brda River</i> . Songs about Bydgoszcz	130

W SŁUŻBIE RELIGII

Mariusz Urban

- Problematyka „użytkowości” katolickiej muzyki liturgicznej
w perspektywie twórczości kompozytorów przełomu XVIII
i XIX stulecia 133
- The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective
of the works of composers at the turn of the 18th and 19th centuries 146

Marcin Simela

- Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego.
Polskie Orgelbüchlein? 147
- The Year in Sacred Song* Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish *Orgelbüchlein?* 158

MUZYKA W FILMIE

Małgorzata Lisecka

- „Bash Your Brains In”: o funkcji muzyki awangardowej w budowaniu
pozawerbalnej narracji strachu. Przypadek *Lśnienia* Stanleya Kubricka 161
- “Bash your brains in”: On the function of avant-garde music in constructing
a non-verbal narrative of fear. The case of *The Shining* by Stanley Kubrick 176

Laurentju Beldean

- Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez *soundtrack*:
analiza na przykładzie wybranych scen z *Interstellar* (Christopher Nolan
– Hans Zimmer) 177
- Building with soundtrack audio-visual space in the movie: Analysis on example
of selected scenes of *Interstellar* (Christopher Nolan – Hans Zimmer) 187

MUZYKA DLA DZIECI

Aleksandra Bilińska-Słomkowska

- Muzyka dla dzieci w twórczości kompozytorek polskich.
Wybrane przykłady z lat 1945–2020 191
- Music for children by Polish women composers. Selected examples from
1945–2020 209

Karolina Niebrzegowska

- 20 Piosenek dla dzieci* na głos z fortepianem Stefana Behra.
Aspekty interpretacyjno-wykonawcze w wybranych utworach wokalnych
zapomnianego kompozytora 211
- 20 Songs for children* for voice and piano by Stefan Behr. Interpretation
and performance aspects in selected vocal works by the forgotten composer 217

Olena Berehova

- Między bajką a rzeczywistością: świat dzieciństwa w balecie Iryny Gould
Sekretne życie lalek 219
 Between fairy tale and reality: The world of childhood in Iryna Gould's
 ballet *The Secret Life of Dolls* 227

Anna Kierkosz

- Muzyka współczesna – muzyka tworzona *dla* dzieci czy *z* dziećmi?
 Rola i potencjał muzyki współczesnej oraz postawy kompozytorów
 w kontekście rozwoju i kształtowania percepcji, potrzeb artystycznych
 i kreatywności małego dziecka 229
 Contemporary music – music created *for* children or *with* children?
 The role and potential of contemporary music and the attitudes of composers
 in the context of developing and shaping the perception, artistic needs
 and creativity of a young child 254

Elżbieta Szczurko

- Środki ilustracji muzycznej w *Cyrku Giuseppe* na recytatora i orkiestrę
 Piotra Mossa 255
 Means of musical illustration in *Giuseppe's Circus* for reciter and orchestra
 by Piotr Moss 277

Robert Kaczorowski

- Zaśnij dziecię już...* Trzy kołysanki gdańskiego kompozytora Stanisława
 Kwiatkowskiego w kontekście wybranych zagadnień muzycznych
 i interpretacyjnych 279
Fall asleep now, child... Three lullabies by the Gdańsk composer Stanisław
 Kwiatkowski in the context of selected musical and interpretative issues 289

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

- Koncert wiolonczelowy* i *Symfonia Czasu* Marcina Gumieli
 – sztuka i dydaktyka 291
Cello Concerto and *Symphony of Time* by Marcin Gumiela – art and teaching 312

Alicja Atlak

- „Pomelodiowy koktajl dźwięków” – o twórczości dla dzieci Anny Weber 313
 „Pomelodic cocktail of sounds” – about Anna Weber's work for children 333

AUTOREFLEKSJA KOMPOZYTORSKA**Michał Zieliński**

- Impresje* na głosy i smyczki – klasyka w krzywym zwierciadle 337
Impressions for voices and strings – classics in a distorting mirror 349

Michał Zieliński

- Sonatina na fortepiano* – kompozytorska autorefleksja 351
Sonatina for piano – composer's self-reflection 361

Marcin Kopczyński

Utwory dla młodych wykonawców na 4 ręce – kompozytorska autorefleksja (komunikat)	363
Compositions for young performers for 4 hands – composer’s self-reflection (contribution)	373

Aleksandra Brejza

Moje piosenki dla dzieci w podręczniku <i>120 lekcji muzyki w klasach 1-3</i> Krystyny Stasińskiej – autorefleksja kompozytorska	375
My songs for children in the textbook <i>120 music lessons in grades 1-3</i> by Krystyna Stasińska – composer’s self-reflection	395

WPROWADZENIE

W 1948 roku, przemawiając podczas Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski wypowiedział następujące słowa: „Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać autora. [...] Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. [...] podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy”. Choć odnosiły się one do pieśni masowych, których popularyzacja stała się u schyłku lat czterdziestych XX wieku jednym z elementów polityki kulturalnej państwa, można przenieść je także na inne zakresy twórczości. Poruszone przez Mycielskiego kwestie dotyczą bowiem problemów etycznych – poczucia obowiązku wobec talentu potraktowanego w kategoriach „dobra powierzonego” oraz przekazywania artystycznej prawdy, zagadnień, o których wypowiadał się także Witold Lutosławski.

Przywołany passus stał się mottem obrad dwóch międzynarodowych konferencji zorganizowanych przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw działającą przy Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego („Kompozytorzy a muzyka użytkowa” – 2022 oraz „Muzyka dla dzieci” – 2023). Jednocześnie okazał się na tyle pojemny, by pomieścić szereg zagadnień poruszanych przez autorów tekstów zamieszczonych w niniejszej e-publicacji *„Muzyka ma różne przeznaczenia”. Formy i funkcje muzyki użytkowej*, co doceniła także recenzentka tomu, dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN, która pozytywnie odniosła się do zebrania materiałów z obu konferencji i zaprezentowania ich w ramach sześciu segmentów: 1. Perspektywa estetyczna i metodologiczna, 2. Formy muzyki użytkowej, 3. W służbie religii, 4. Muzyka w filmie, 5. Muzyka dla dzieci. 6. Autorefleksja kompozytorska.

Niechaj rekomendacją do lektury tej wieloautorskiej monografii stanie się fragment recenzji: „Składające się na publikację teksty przynoszą wiele nowych informacji i interpretacji, znacząco wzbogacając dotychczasowy stan wiedzy na temat obecności muzyki użytkowej w twórczości kompozytorskiej oraz jej

rozmaitych funkcji i form. [...] [P]ublikacja będzie niezwykle cennym kompendium wiedzy na temat muzyki użytkowej, z punktem ciężkości położonym na wiek XX i czasy obecne [...] [A]utorzy podejmują tematy dotąd nieobecne w literaturze muzykologicznej lub słabo rozpoznane, także dlatego, że muzyka użytkowa niejako z założenia traktowana jest trochę po macoszemu, pozostając na uboczu głównych nurtów badawczych (podobnie sami kompozytorzy traktują ją zazwyczaj na uboczu twórczości autonomicznej)”.

Oddające w ręce Czytelników niniejszy zbiór tekstów teoretyków muzyki, muzykologów, animatorów kultury i kompozytorów jesteśmy przekonane, że tak odmienne perspektywy badawcze nie tylko odsłaniają różne aspekty funkcjonowania muzyki użytkowej ale też mogą stać się impulsem do podejmowania dalszych badań nad tym niezwykle szerokim obszarem działalności artystycznej.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska



**W SŁUŻBIE
RELIGII**





Mariusz Urban

POZNAŃ, INSTYTUT MUZYKOLOGII UAM

e-mail: mariusz.urban@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0114-9846

***Problematyka „użytkowości”
katolickiej muzyki liturgicznej
w perspektywie twórczości kompozytorów
przełomu XVIII i XIX stulecia***

■ s ł o w a k l u c z o w e : katolicka muzyka liturgiczna,
Kirchenmusik, XVIII wiek

Dyskusja na temat użytkowości muzyki nabiera szczególnego wymiaru w kontekście muzyki liturgicznej, której istota od zarania chrześcijaństwa związana była z pełnieniem określonej roli w sprawowanym kulcie religijnym. Choć na obszarze osiemnastowiecznej teorii muzyki nie sformułowano wyraźnych kryteriów owej funkcjonalności, czytelne są one w ideałach stylu kościelnego (*Kirchenstil*), wyodrębnionego w II połowie XVII stulecia¹. Zgodnie z nimi, utwory pisane na użytek liturgii powinny odznaczać się prostotą i powagą, a zarazem być podniosłe i uroczyste². W celu osiągnięcia tych jakości, ówczesny

¹ W roku 1649 Marco Scacchi wyróżnił trzy odrębne kategorie w zależności od przeznaczenia wykonawczego: *stylus ecclesiasticus* (styl kościelny), *stylus cubicularis* (styl kameralny) oraz *stylus scenicus seu theatralis* (styl sceniczny lub teatralny). [Marco Scacchi], *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna, Di Marco Scacchi Romano Maestro di Capp. del Serenissimo et Potentissimo Giovanni Casimiro Rč di Polonia & Suetia, &c. &c.*, Pietro Elert, Warszawa 1649, [s. 22–23]; Claude Victor Palisca, *Marca Scacchiego obrona nowej muzyki (1649)*, przeł. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Muzyka” 1998 nr 2, s. 131–132.

² Zob. np.: Johann Mattheson, *Das beschützte Orchestre*, Schiller, Hamburg 1717, s. 116; Johann Gottfried Walther, [hasło:] *Musica Ecclesiastica*, w: idem, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Wolfgang Deer, Leipzig 1732, s. 432; Johann Georg Krünitz, *Stylus*,

adept sztuki muzycznej powinien stosować tylko wybrane rozwiązania, najlepiej drogą naśladowania sprawdzonych przykładów uznanych mistrzów. Za najbardziej właściwy dla muzyki prezentowanej w kościołach nadal uznawano dawny nurt *a cappella (stile antico)*, którego opanowanie stanowiło także jedną z wiodących metod dydaktycznych w nauczaniu kompozycji. Ową płynącą ze strony teoretyków muzyki narrację uzupełniał bardziej rygorystyczny głos magisterium Kościoła, przypominający o przestrzeganiu najważniejszych zasad: wierności tekstom liturgicznym, wymogu czasowej zgodności prezentowanej muzyki z przebiegiem świętych obrzędów oraz konieczności eksponowania w niej odpowiednich jakości wyrazowych.

Nieprzypadkowo w niniejszym artykule dla omówienia zagadnienia użyteczności muzyki liturgicznej sięgnięto do okresu przełomu XVIII i XIX wieku. Wówczas to muzyka prezentowana w katolickich kościołach Włoch, Austrii, krajów południowoniemieckich, Czech i Moraw, czy też na terenie Rzeczypospolitej – znajdowała się w okresie krańcowego oderwania od sprawowanego kultu, stając się jedynie zewnętrznym uatrakcyjnieniem akcji liturgicznej w myśl zasady *decoratio*³. Na pełnych blasku i splendoru kompozycjach kościelnych pisanych w nurcie *concertato* coraz wyraźniejszy wpływ zaczął wywierać wywodzący się ze szkół neapolitańskiej i weneckiej styl operowy. Kompozytorzy tacy jak: Johann Adolf Hasse (1699–1783), Domenico Cimarosa (1749–1801), czy też Baltassare Galuppi (1706–1785) z upodobaniem stosowali w twórczości religijnej rozwiązania przejęte bezpośrednio z muzyki teatralnej: popisowe, wirtuozowskie partie wokalne o śpiewnej melodyce, długie wstępy i *ritornelli* w obsadzie orkiestry, a także czasowe rozbudowanie kompozycji. W opinii ówczesnych teoretyków muzyki powyższe rozwiązania, choć popularne i na ogół powszechnie akceptowane, stawały się nadużyciami nie tylko ze względu na łamanie norm liturgicznych (nieodpowiednie teksty, niezgodność czasowa z pełnionymi obrzędami), ale przede wszystkim w świetle

[hasło:] *Kirchen-Music*, w: *Oeconomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*, red. Johann Georg Krünitz i in., tom XXXVIII (*Kinn-Kirch*), Joachim Pauli, Berlin 1786, s. 585–586.

³ Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2004, s. 118–123; Alina Mądry, *Zjawisko „oper w kościele” w polskiej muzyce XVIII wieku na podstawie kameralnych utworów wokalnie-instrumentalnych Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej (Musica Claromontana – Studia 3)*, red. Remigiusz Pośpiech, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 159–175; Mariusz Urban, *Krytyka katolickiej muzyki liturgicznej w polemikach i sprawozdaniach z II połowy XVIII wieku*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2021 t. 27 nr 1, s. 196–197.

obowiązującej teorii o stylach muzycznych. Świadome przenoszenie elementów stylu teatralnego (operowego) do tradycyjnie pojmowanego *Kirchenstil* prowadziło do niemal zupełnego zeświecczenia muzyki liturgicznej, przeczyło jej celom oraz pozbawiało jej indywidualnego charakteru. Stąd w polemikach, artykułach prasowych i recenzjach pisanych w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku coraz częściej podnoszono kwestię cech „prawdziwej muzyki kościelnej” oraz poszukiwano sposobów na naprawę jej kondycji⁴.

Wobec tak złożonej sytuacji rodzi się słuszne pytanie o determinanty „wartościowania” ówczesnego repertuaru muzycznego, to jest określenia, w jakim stopniu dane dzieło realizuje postulaty „wzorcowej” muzyki liturgicznej owego czasu – jeśli kategoria taka jest w ogóle możliwa do zdefiniowania. Wobec faktu współistnienia w owym czasie wielu różnych nurtów, lokalnych tradycji, indywidualnych postaw twórców, a także różnorodnych programów „naprawczych” – samo posługiwanie się kryterium stylu muzycznego jako zbioru zasad komponowania w określony sposób (*Schreibart*) wydaje się niewystarczające. Pomocne może być natomiast sięgnięcie do kryterium *stricte* zewnętrznego, jakie stanowi kategoria użytkowości. Dla wyodrębnienia funkcji, z jakimi wiązano ówczesną muzykę liturgiczną, należałoby wpierw przedstawić – przynajmniej w ogólnym zarysie – postulaty podnoszone przez ówczesne autorytety muzyczne oraz przedstawicieli Kościoła katolickiego.

Johann Joseph Fux (1660–1741) w kluczowej dla teorii kompozycji II połowy XVIII stulecia rozprawie *Gradus ad Parnassum* (1725, wersja niemieckojęzyczna 1742)⁵ głosił, iż „utwory przeznaczone do wykonywania w kościołach powinny służyć pobudzeniu nabożnego skupienia, a środkiem do tego prowadzącym miała być dbałość kompozytora o czytelny przekaz warstwy słownej oraz zastosowanie odpowiedniego dla danego gatunku stylu: *a cappella* bądź

⁴ Por. np. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Joseph Vincenz Degen, Wien 1806, s. 343–348; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, Band 16, 1814 nr 35, s. 577–584; nr 36, s. 593–603; Anton Friedrich Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Jacob Christian, Benjamin Mohr, Heidelberg 1825; Gotfried Weber, *Über das Wesen des Kirchenstils*, „Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt”, Band 3, 1825 nr 9, s. 173–204; Anton Passy, *Kirchengefang und Kirchenmusik. Historisch besprochen von Anton Passy*, Anton Strauss, Wien 1846.

⁵ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem musicae regularum, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux*, Johann Peter van Ghelen, Vienna 1725. Traktat ten został rozpowszechniony na obszarze niemieckojęzycznym w późniejszym przekładzie autorstwa Lorenza Mizlera: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung, an das Licht gebrauchte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux*, przeł. Lorenz Mitzler, Lorenz Mitzler, Leipzig 1742.

stylu mieszanego”⁶. Bardziej subiektywne zdanie na ten temat wyraził Jean-Jacques Rousseau w swym *Dictionnaire de musique* (1768)⁷. Przy okazji charakteryzowania terminu *Mottet* (motet) autor stwierdza, iż „Ogólnie muzyka łaćkańska nie posiada dostatecznej powagi, jaka powinna być z pożytkiem stosowana. [...] Święte melodie nie powinny reprezentować zgiełku ludzkich namiętności, ale jedynie majestat Tego, do którego są adresowane, i wyrzeczenia duszy w tych, którzy je wykonują”⁸. W kwestii omawianej problematyki jedną z najbardziej wyczerpujących ówczesnych rozpraw stanowi *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774) Johanna Georga Sulzera⁹. W opracowaniu hasła *Kirchenmusik* autor stwierdza:

W ogóle każda kompozycja kościelna, bez względu na formę, musi cechować się podniosłym i nabożnym charakterem. Dlatego kompozytor powinien powstrzymać się przed stosowaniem wszystkich sztuczności, figur, ozdób i biegników, które służą wyłącznie kunsztowi śpiewaka, ponadto wszystkich szybkich pasaży i wszelkich innych środków, które raczej zniekształcają niż wzmacniają wyraz muzyczny. Z tego względu muzyka kościelna wymaga nie tylko bardzo zdolnego harmonisty, lecz także zarazem człowieka o głębokiej rozwadze i właściwym wyczuciu, aby miejsca [wymagające] poważnego nastroju nie zastąpił nieuporządkowanym hałasem bez określonego wyrazu, czy też nie pomieszał uroczystego charakteru z wystawnością¹⁰.

Sulzer ostrzega także przed nadużywaniem stylu *concertato*:

Chorał można komponować nie tylko w postaci wielogłosowej, ale nadawać mu także różne inne formy, zaś niektóre spośród jego głosów rozmaicie ozdabiać: stąd pochodzi tak zwany śpiew sfigurowany, który obecnie jest tak nadużywany, że często podczas słuchania takiej muzyki trzeba się zastanawiać, czy się jest w kościele czy też w operze. [...] Byłoby wielce niedorzecznym chcieć przedstawiać w ten sposób ciche uczucia modlitwy¹¹.

Z kolei w wydanym pod koniec stulecia podręczniku do nauki kompozycji *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) Johann Georg Albrechtsberger radzi wszystkim początkującym w sztuce komponowania, aby „w swych utworach kościelnych dążyli do umieszczania myśli wspaniałych, wzniosłych,

⁶ J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung...*, op. cit., s. 182. Wszystkie zamieszczone tłumaczenia tekstów obcojęzycznych – przeł. M. U.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique par J. J. Rousseau*, Chez la Veuve Duchesne, Paris 1768.

⁸ Ibidem, hasło: *Mottet*, s. 302–303.

⁹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer*, tomy I–IV, Moritz Georg Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1771–1774.

¹⁰ J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie...*, op. cit., *Zweyter Theil*, Leipzig 1774, s. 584.

¹¹ Ibidem, s. 582.

poważnych i pobożnych, niekiedy zaś (stosownie do wymogów tekstu) także radosnych”, należy jednak pamiętać, że „muzyka kościelna nie powinna zmierzać do rozrywki, lecz do skupienia i chwały Bożej”¹².

Nieco innej natury postulaty wysuwane były w owym czasie po stronie Magisterium Kościoła. Kluczowy głos w tej kwestii zabrał papież Benedykt XIV (Prospero Lorenzo Lambertini, pontyfikat w latach 1740–1758), formułując w połowie stulecia tekst encykliki *Annus qui* (1749), poświęconej niemal wyłącznie muzyce kościelnej¹³. Choć zalecenia papieskie sformułowane zostały raczej w formie zachęty niż nakazu, reprezentują daleko posunięty utylitaryzm. W opinii papieża¹⁴:

- a) Wielogłosowe opracowania muzyczne tekstów liturgicznych powinny być komponowane w taki sposób, aby treść słowna była czytelna i zrozumiała.
- b) Motety oparte na tekstach pochodzących spoza mszału oraz brewiarza mogą być włączane do liturgii i prezentowane na przykład podczas podniesienia bądź adoracji. Ich treść powinna być jednak wpięty zaakceptowana przez Świętą Kongregację do spraw Świętych Obrzędów.
- c) Muzyka liturgiczna powinna cechować się dostojnością, powagą i godnością, nie należy w niej pod żadnym pozorem eksponować melodii i stylu właściwych kompozycjom teatralnym (operowym).
- d) Podczas liturgii mogą rozbrzmiewać instrumenty służące podtrzymaniu śpiewu: organy, skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy oraz oboje, na zasadzie delikatnego akompaniamentu nie zakłócającego przebiegu narracji słownej. Wykluczeniu powinny natomiast ulec kotły, rogi, trąbki *clarino*, puzony, flety proste i poprzeczne, harfy oraz inne instrumenty stosowane w muzyce teatralnej.
- e) Kompozycje instrumentalne mogą być prezentowane podczas Mszy św. oraz *Officium*, o ile będą służyły modlitwemu skupieniu oraz nie przekroczą wyznaczonych przez akcję liturgiczną ram czasowych.

¹² Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig 1790, s. 378.

¹³ *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV Bullarium. Tomus Tertius, Volumen 7*, Typis P.J. Hanicq, Mechliniae 1827, s. 34–91 (wydanie łacińskie i włoskie); tekst encykliki w języku angielskim: Robert Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music 95 A.D. To 1977 A.D.*, Roman Catholic Books, Collegville 1979, s. 92–108.

¹⁴ Podano tu jedynie zwięzłe streszczenie paragrafów 2–13 encykliki, dotyczących muzyki liturgicznej. *Sanctissimi Domini Nostri...*, op. cit., s. 40–85.

Na początku XIX stulecia pojawiły się także nowe aspekty utylitarnego charakteru muzyki kościelnej. Wraz z dynamicznym rozwojem ruchu koncertowego oraz mody na zakładanie amatorskich zespołów muzycznych (w tym chórów kościelnych) wzrastało zapotrzebowanie na repertuar o lżejszym charakterze, dostosowany do możliwości mniej ambitnych zespołów¹⁵. Toteż w recenzjach świeżo publikowanych kompozycji coraz częściej zwracano uwagę na charakter obsady oraz poziom trudności wykonawczych¹⁶. Nie bez znaczenia w tym względzie pozostawała także możliwość uczestniczenia w wykonaniu utworu przez szersze grono wiernych.

Przytoczone źródła, choć z konieczności ograniczone do nielicznych przykładów, wyraźnie jednak odzwierciedlają główne tendencje w sposobach definiowania ideałów ówczesnej *Kirchenmusik*. Manifestowane wówczas normy i zalecenia formułowano w bardzo podobny sposób zarówno w traktatach muzycznych, jak i w recenzjach prasowych. Do ideałów tych wyraźnie odnoszą się także autorzy polemik i sprawozdań z życia muzycznego w różnych ośrodkach europejskich¹⁷. W oparciu o powyższe i wiele podobnych co do treści relacji,

¹⁵ Joanna Subel, *Wrocławska chóralistyka*, t. I, 1817–1944, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 31–42.

¹⁶ Por. np. recenzje utworów liturgicznych ogłaszane w czołowych niemieckich periodykach muzycznych: „Beide Werke, blos für Singstimmen geschrieben, und dafür ganz zweckmässig möglichst kurz gehalten, gehören unter die jetzt immerhin geringe Zahl wahrhaft gediegener Kirchencompositionen, welche, neben gründlicher Bearbeitung, bei der Aufführung auch manche sehr schöne Effecte darbieten, und daher zum Gebrauche für die Kirche sowohl, als für Gesangsvereine empfohlen zu werden verdienen” (Anonim [G.W.], *Offertoire: Iubilate Deo; pour soprano, alto, tenore et basse, comp. par J.G. Aiblinger*, „Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt”, Band 13, 1831 nr 49, s. 62); „Wir erwähnen diess um so mehr, da eben diess, eines der Hauptmittel der alten Meister zur Erneuerung und Festhaltung des Interesse, und zur Behauptung der Würde und Grösse des Ausdrucks – und welch ein einfaches, Allen verständliches, Alle ansprechendes, vollkommen sicheres Mittel! [...] Die jetzt, zum grossen Vortheil der Tonkunst überhaupt und der Singkunst insbesondere, fast allen grössern und Mittel-Städten Deutschlands zusammentretenden Gesang-Vereine werden Hr. B. für diese Arbeit danken” ([Anonim], *Recension. Salve Regina, a 4 voci pieno, da Antonio Benelli, Virtuoso di Camera di S. M. il Rè di Sassonia*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 24, 1822 nr 2).

¹⁷ Charles Burney, *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*, przeł. Jakub Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2017, s. 250–251, 400–401; Idem, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*, przeł. Jakub Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018, s. 147, 180–181; Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, tom IV, nakład własny autora, Berlin/Stettin 1784, s. 544–546, 548–549; Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*, Johann Andreas Berger/Jacob Boedner, Rostock/Wismar 1753; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten, entworfen von M. Johann Michael Schmidt*.

można wyróżnić trzy podstawowe funkcje, z jakimi w omawianym okresie wiązano użytkowy charakter muzyki wykonywanej w kościołach katolickich¹⁸:

A. Funkcja komunikacyjna. Muzyka pełni rolę służebną wobec tekstu liturgicznego, dlatego sprawą priorytetową jest dbałość o jego czytelny i zrozumiały przekaz. Zgodnie z tym, kompozytor piszący na użytek liturgii powinien respektować podstawowe zasady w tym względzie:

- 1) Teksty powinny być zaczerpnięte z odpowiednich formularzy (*Graduale Romanum, Antiphonale Romanum, Caeremoniale episcoporum* itd.). Nieodpowiednie są zatem niezatwierdzone przez Kongregację do spraw Świętych Obrzędów poetyckie teksty arii, motetów, duetów czy chórów.
- 2) Tekst nie powinien być skrącany, nadmiernie powtarzany, przestawiany bądź zniekształcany. Za niedopuszczalne należy zatem uznać: opuszczenia całych jego partii, stosowanie odcinków politekstowych oraz dowolne przedstawianie słów dla realizacji określonego zamysłu kompozytorskiego.
- 3) Tekst nie powinien być „zagłuszany” przez nieodpowiednią instrumentację, przede wszystkim zbyt masywny akompaniament instrumentalny.
- 4) Znaczenie słów nie powinno być deformowane poprzez nieodpowiednią fakturę i melodykę, w tym wirtuozowskie pasaże, kadencje i koloratury w partiach wokalnych. Tego rodzaju realizacje nie mają na celu podkreślenia znaczenia słów, jak to miało miejsce w barokowej retoryce, lecz czysty popis, wyeksponowanie technicznych możliwości solisty. Za nadużycie należy także zbyt skomplikowane przebiegi polifoniczne w partiach wokalnych, zwłaszcza gdy głosy traktowane są instrumentalnie.
- 5) Tekst powinien być eksponowany w zgodzie z czasowym przebiegiem liturgii. Niedopuszczalne jest zatem przekraczanie określonych ram czasowych (np. trwanie muzyki jeszcze po zakończeniu liturgii).

Bayreuth und Hof bey Johann Gottlieb Vierling, privil. Buchhändler, „Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg” 1755 nr 1 (4), s. 356–357. Szerzej na temat polemik i sprawozdań dotyczących muzyki liturgicznej: M. Urban, op. cit.

¹⁸ Próba zwrócenia uwagi na użytkowy charakter muzyki związanej z kultem religijnym podjęta została także we współczesnym dyskursie naukowym. Książd Ireneusz Pawlak w szerokim studium poświęconym tej problematyce wskazuje na cztery różne funkcje muzyki liturgicznej: wspólnototwórczą, kontemplacyjną, ozdobną oraz kerygmatyczną. Wymienia także dwa cele tejże muzyki, którymi są chwała Boża oraz uświęcenie wiernych. Spełnienie przez daną kompozycję powyższych determinant decyduje o jej przynależności do ścisłego repertuaru liturgicznego, w odróżnieniu od bardziej ogólnych obszarów muzyki religijnej, kościelnej, czy też sakralnej. Ireneusz Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001, s. 51–85.

B. Funkcja wyrazowo-ekspresyjna. Muzyka liturgiczna powinna odpowiadać kontemplacyjnemu duchowi liturgii, zaś celem jej jest oddanie chwały Bogu oraz uświęcenie wiernych. W związku z tym utwory pisane na użytek liturgii powinny się cechować odpowiednimi jakościami wyrazowo-ekspresyjnymi. Można tu wskazać dwa poziomy realizacji tego postulat. Pierwszy z nich dotyczy ogólnie eksponowania w muzyce jakości takich, jak: powaga, szlachetność, podniosłość, wzniosłość, dostojność, godność, wspaniałość, uroczystość. Korespondują one z charakterem świętych obrzędów, miejsca oraz czasu ich sprawowania, a także kontemplacyjnym wymiarem liturgii. Drugi poziom dotyczy posługiwania się wyrazowością dostosowaną do wymowy danego tekstu, co w praktyce oznacza umiejętność wyrażenia podstawowych idiomów związanych z określonymi treściami: idiomu błagalnego (prośba o zmiłowanie, pokuta), dramatycznego (opisy męki Pańskiej, sądu ostatecznego, śmierci, grzechu), pochwalnego (wysławianie, wielbienie, wychwalanie), radosnego (Zmartwychwstanie, zbawienie, nadzieja) oraz pastoralno-sielankowego (Boże Narodzenie, tematyka ludowa, ruralna). Za niestosowne należy zatem uznać te środki, które nie odpowiadają zarówno treści warstwy słownej, jak i ogólnemu charakterowi liturgii. Chodzi tu zarówno o stosowanie niewłaściwych technik kompozytorskich, jak i posługiwanie się nieodpowiednimi instrumentami.

C. Funkcja ozdobna. Muzyka liturgiczna pełni także zadanie ubogacania liturgii poprzez piękno, dlatego winna się cechować wysoką jakością artystyczną oraz być dopasowana do możliwości obsadowych zespołów i należyście wykonana. Stąd na krytykę zasługują zarówno mierna jakość kompozycji, niewystarczająca obsada kapel, źle zestrojone instrumenty, czy też kiepski poziom wykonawczy muzyków.

W kontekście powyższych kryteriów katolicka muzyka liturgiczna przełomu XVIII i XIX stulecia jawi się na ogół w wyrażnie niekorzystnym świetle, i to zarówno w przypadku twórczości wiodących kompozytorów europejskich, jak i „produkcji” lokalnych autorów zgoła mniejszej rangi.

Problem postępującego zeświecczenia muzyki prezentowanej wówczas w kościołach jest zbyt obszerny, aby można było go przedstawić w niniejszym opracowaniu, tym niemniej warto wskazać choćby na najbardziej jaskrawe przykłady tego procesu. Rozluźnianie związków muzyki liturgicznej z jej funkcją komunikacyjną odbywało się na wiele sposobów. Do jednego z nich należało posługiwanie się przez kompozytorów łacińskimi tekstami poetyckimi, opracowywanymi najczęściej w formie motetów, arii, duetów i chórów. Utwory takie wykonywano z reguły w miejsce gradułu bądź offertorium. O ile w pełni akceptowalne są w tym wypadku opracowania o charakterze kontemplacyjnym, o tyle za niedopuszczalne należy uznać występujące w tej postaci kontrafaktury arii i duetów operowych (najczęściej przeróbkom poddawano dzieła sceniczne Baldassare Galuppiego, Carla Heinricha Grauna, Antonia

Salieriego, Leonarda Leo, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johanna Adolfa Hassego, Josepha Haydna, czy Giovanniego Battisty Pergolesiego)¹⁹. Do innego typu praktyk należało skracanie tekstów *ordinarium* bądź pomijanie całych ich partii. Opuszczanie odcinka „crucifixus et sepultus est” nader często stosowano w mszach pastoralnych, przeznaczonych na okres Bożego Narodzenia, celem uniknięcia ekspozycji dramatycznych treści odnoszących się do męki i śmierci Chrystusa (przykład reprezentuje *Missa Pastoritia E-dur* Georga Josepha Voglera z 1775 roku). Należy tu wspomnieć również o zwyczaju praktykowanym w Mannheimie, zgodnie z którym podczas sprawowanej liturgii nie wykonywano *Benedictus*, gdyż bezpośrednio po preistoczeniu następowała solowa improwizacja organisty²⁰. Przykłady zastosowania odcinków politekstowych przedstawiają *Missa brevis F-dur* Hob XII/1 Josepha Haydna, czy też *Missa B-dur* KV 125 Wolfganga Amadeusza Mozarta. W twórczości mszalnej przedstawicieli klasycyzmu wiedeńskiego wskazać można także na przypadki dowolnego operowania tekstem kanonicznym. Do tego rodzaju rozwiązań należą tzw. *Credo*- bądź *Gloria-Messen*, w których wybrane słowo (np. „Credo”) powtarzane jest wielokrotnie w roli zakończenia dłuższych partii tekstu, co ma na celu uzyskanie formalnej zwięzłości kompozycji (*Missa brevis F-dur* KV 192 oraz *Missa C-dur* KV 275 Mozarta).

Najbardziej oczywistym zaprzeczeniem istoty muzyki liturgicznej było eksponowanie w niej zgoła niewłaściwych jakości ekspresyjno-wyrazowych. Przekraczanie wyraźnie wytyczonych granic w tym zakresie odbywało się na trzy sposoby: poprzez stosowanie nieodpowiedniej obsady instrumentalnej (problematyczne było przede wszystkim nadużywanie instrumentów dętych oraz kotłów), niewłaściwych rozwiązań formalno-fakturalnych oraz eksponowanie idiomów sprzecznych z kategorią *Kirchenmusik* (zwłaszcza muzyki operowej, tanecznej bądź militarnej). Warto w tym miejscu zacytować najbardziej wymowne świadectwa. W roku 1823 elbląski teoretyk muzyki i kompozytor Christian Urban (1778–1860) pisał: „Żadna to muzyka kościelna, która ujmuje nas wystawnością dzisiejszych spektakli teatralnych lub hałasem tureckich chórów, albo też taka, która nas zwodzi od pierwszej do ostatniej części tak zwanym podwójnym kontrapunktem z kiepsko pomyślanymi tematami”²¹. Z kolei śląski teoretyk i nauczyciel, Bernhard Kothe (1821–1897) pisał jeszcze w roku 1862:

¹⁹ Undine Wagner, *Vom Drama per Musica zur Kirchenmusikalischen Praxis – geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in Mährischen Klöstern und Kirchen*, „Musikologica Brunensia” 49, 2014 nr 2, s. 141.

²⁰ Eugene Wolf, *The Mannheim Court*, w: *The Classical Era: From The 1740 To The End Of The 18th Century* (Man & Music 5), red. Neal Zaslaw, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1990, s. 224.

²¹ Christian Urban, *Über die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht Zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben*, Friedrich Traugott Hartmann, Elbing 1823, s. 1.

Kapłan, zanim przejdzie do świętych obrzędów, rozpoczyna na stopniach ołtarza recytacją confiteor, wówczas służący do mszy kontynuują: *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*. W tym czasie rozbrzmiewa na chórze stosowny śpiew *Kyrie*. Czy nie wyda się to niewiarygodne, że do takiego tekstu i takich okoliczności może być komponowana szumna, błyskotliwa i wytworna muzyka z kotłami, trąbkami i popisowymi koloraturami? A jednak zbyt często się to zdarza, i nie tylko u bazgraczy takich jak Schiedermayr czy Bühler, ale także u Josepha Haydna, Righiniego i innych. W ulubionej uroczystej mszy Righiniego w *Christe* sopran solo wznosi się jak skowronek, swobodnie i wesoło w eter nieba, bujając z zadowoleniem raz wyżej, raz niżej²².

Powyższe relacje uwidaczniają zakres kryzysu, w jakim znalazła się na przełomie XVIII i XIX stulecia najstarsza dziedzina artystycznej muzyki europejskiej. Podejmowane w latach osiemdziesiątych XVIII stulecia przez władców świeckich (Józefa II²³ na obszarze imperium Habsburgów bądź Arcybiskupa Hieronima Colloredo²⁴ na terenie Księstwa Salzburg) reformy w zakresie liturgii okazały się inicjatywami krótkotrwałymi i nieudanymi²⁵. Postulowane w nich cele zakładały zwiększenie czynnego udziału wiernych w nabożeństwach poprzez zastąpienie łacińskich tekstów liturgicznych pieśniami w języku niemieckim, o skrajnie moralizatorskim charakterze. Owe czysto utylitarne cele stanowiły jednak przykrywkę zgoła innych zamiarów, a mianowicie chęci znacznego ograniczenia nakładów finansowych związanych z utrzymywaniem kapel kościelnych. Przyzwyczajeni do wystawnej muzyki w nurcie *concertato* wierni nie zaakceptowali tego rodzaju zubożenia oprawy muzycznej, nie wspominając o samych muzykach, stąd też po śmierci Józefa II bardzo szybko wrócono do dawnego repertuaru. Jak wiadomo, dopiero ukonstytuowany w roku 1868 ruch cecyliński stworzył możliwości wyjścia z owego impasu, jakkolwiek postulaty jego przedstawicieli z perspektywy czasu wydają się dość surowe (zupełna rezygnacja z instrumentów – nie licząc organów, uznanie stylu palestrinowskiego za jedyny możliwy do zaakceptowania). Tym bardziej na uwagę zasługują postawy tych kompozytorów początku XIX stulecia, którzy w swych utworach potrafili, posługując się ogólnie dostępnymi środkami, zachować cechy użytkowe muzyki liturgicznej. W miejscu tym można wymienić twórczość Petera von Wintera (1754–1825), Antonia Salieriego (1750–1825),

²² Bernhard Kothe, *Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben und den kirchlichen Verordnungen*, Franz Ernst Christoph Leuckart, Breslau 1862, s. 3–4.

²³ Właśc. Josef Benedikt Anton Michael Adame Habsburg (1741–1790).

²⁴ Pełna tytulatura: Hieronymus Joseph Franz de Paula Graf Colloredo von Wallsee und Melz (1732–1812).

²⁵ Szerzej na temat tychże reform, zob. np. Reinhard Pauly, *The Reforms Of Church Music Under Joseph II*, „Musical Quarterly” XLIII, 1957 nr 3, s. 372–382; Cliff Eisen, *Salzburg Under Church Rule*, w: *The Classical Era...*, op. cit., s. 166–187.

a także przedstawicielei tzw. wrocławskiej szkoły katolickiej muzyki kościelnej²⁶: Josepha Ignatza Schnabla (1767–1831), Bernarda Hahna (1780–1852), Moritza Brosiga (1815–1887) i innych. Wokalno-instrumentalną twórczość liturgiczną tych ostatnich cechuje szereg cech reprezentujących ideały *Kirchenmusik*. Należą do nich: rezygnacja z obcych muzyce kościelnej elementów stylu neapolitańskiego, formalna i czasowa zwięzłość kompozycji, podkreślenie paradygmatu czytelności tekstu słownego, a także wyeksponowanie harmoniki i melodyki jako ważnych środków kształtowania „religijnego” wyrazu muzycznego.

Literatura cytowana

Albrechtsberger Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig 1790.

[Anonim], *Recension. Salve Regina, a 4 voci pieno, da Antonio Benelli, Virtuoso di Camera di S. M. il Rè di Sassonia*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 24, 1822 nr 2, s. 30–31.

Anonim [G.W.], *Offertoire: Iubilate Deo; pour soprano, alto, tenore et basse, comp. par J.G. Aiblinger*, „Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt”, Band 13, 1831 nr 49, s. 62.

Blaschke Paul, *Die Breslauer Schule. Kirchenmusikalische Erinnerungen*, „Schlesisches Priesterjahrbuch” 1961 nr 2, s. 55–68.

Burney Charles, *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*, przeł. Jakub Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2017.

Burney Charles, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*, przeł. Jakub Chachulski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2018.

²⁶ Więcej na temat wrocławskiej szkoły katolickiej muzyki kościelnej, zob.: Karl Weinmann, *Geschichte der Kirchenmusik. Mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert*, Josef Kösel, Kempten/München 1913, s. 246–247; Otto Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H, Potsdam 1931, s. 253; Paul Blaschke, *Die Breslauer Schule. Kirchenmusikalische Erinnerungen*, „Schlesisches Priesterjahrbuch” 1961 nr 2, s. 55–68.

- Eisen Cliff, *Salzburg Under Church Rule, w: The Classical Era: From The 1740 To The End Of The 18th Century* (Man & Music 5), red. Neal Zaslaw, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1990, s. 166–187.
- Fux Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux*, Johann Peter van Ghelen, Vienna 1725.
- Fux Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung, an das Licht gebrauchte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux*, przeł. Lorenz Mitzler, Lorenz Mitzler, Leipzig 1742.
- Hayburn Robert, *Papal Legislation On Sacred Music 95 A.D. To 1977 A.D.*, Roman Catholic Books, Collegville 1979.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Alte und neue Kirchenmusik*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, Band 16, 1814 nr 35, s. 577–584; nr 36, S. 593–603.
- Kothe Bernhard, *Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben und den kirchlichen Verordnungen*, F.E.C. Leuckart, Breslau 1862.
- Marpurg Friedrich Wilhelm, *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten, entworfen von M. Johann Michael Schmidt. Bayreuth und Hof bey Johann Gottlieb Vierling, privil. Buchhändler*, „Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg” 1755 nr 1 (4), S. 346–357.
- Mattheson Johann, *Das beschützte Orchestre*, Schiller, Hamburg 1717.
- Mądry Alina, *Zjawisko „opery w kościele” w polskiej muzyce XVIII wieku na podstawie kameralnych utworów wokalnie-instrumentalnych Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej* (Musica Claromontana – Studia 3), red. Remigiusz Pośpiech, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 159–175.
- Nicolai Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, tom IV, nakład własny autora, Berlin/Stettin 1784.
- Oeconomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung*, red. Johann Georg Krünitz i in., tom XXXVIII (Kinn–Kirch), Joachim Pauli, Berlin 1786.
- Palisca Claude Victor, *Marca Scacchiego obrona nowej muzyki (1649)*, przeł. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Muzyka” 1998 nr 2, 129–134.

- Passy Anton, *Kirchengesang und Kirchenmusik. Historisch besprochen von Anton Passy*, A. Strauss, Wien 1846.
- Pauly Reinhard, *The Reforms Of Church Music Under Joseph II*, „Musical Quarterly” 1957 nr 3, s. 372–382.
- Pawlak Ireneusz, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001.
- Pośpiech Remigiusz, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2004.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique par J.J. Rousseau*, Chez la Veuve Duchesne, Paris 1768.
- Ruetz Caspar, *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*, Johann Andreas Berger/Jacob Boedner, Rostock/Wismar 1753.
- Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV Bullarium. Tomus Tertius, Volumen 7*, Typis P. J. Hanicq, Mechliniae 1827.
- [Scacchi Marco], *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna, Di Marco Scacchi Romano Maestro di Capp. del Serenissimo et Potentissimo Giovanni Casimiro Rč di Polonia & Suetia, &c. &c.*, Pietro Elert, Varsavia 1649.
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Wien 1806.
- Subel Joanna, *Wrocławska chóralistyka, t. I, 1817–1944*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2008.
- Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer*, tomy I–IV, M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1771–1774.
- Thibaut Anton Friedrich, *Über Reinheit der Tonkunst*, I.C.B. Mohr, Heidelberg 1825.
- Urban Christian, *Über die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht Zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben*, Friedrich Traugott Hartmann, Elbing 1823.
- Urban Mariusz, *Krytyka katolickiej muzyki liturgicznej w polemikach i sprawozdaniach z II połowy XVIII wieku*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 27, 2021 nr 1, s. 195–216.
- Ursprung Otto, *Die katholische Kirchenmusik*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H, Potsdam 1931.
- Wagner Undine, *Vom Drama per Musica zur Kirchenmusikalischen Praxis – geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in Mährischen Klöstern und Kirchen*, „Musicologica Brunensia” 49, 2014 nr 2, S. 139–167.
- Walther Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Wolffgang Deer, Leipzig 1732.

- Weber Gotfried, *Über das Wesen des Kirchenstyls*, „Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt“, Band 3, 1825 nr 9, S. 173–204.
- Weinmann Karl, *Geschichte der Kirchenmusik. Mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert*, Josef Kösel, Kempten/München 1913.
- Wolf Eugene, *The Mannheim Court, w: The Classical Era: From The 1740 To The End Of The 18th Century* (Man & Music 5), red. Neal Zaslaw, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1990.

ABSTRACT

The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective of the works of composers at the turn of the 18th and 19th centuries

The period described in the title is a unique time in the history of the development of European figural liturgical music. The tradition-based *Kirchenstil* ideals were in force both in the teaching of composition and in the theoretical discourse, setting the standards of contemporary compositional styles. According to them, works written for the liturgy should be characterized by simplicity and solemnity, and at the same time be sublime and grave. Analyzing the development of liturgical music in the second half of the 18th century in Italy, Austria, South German countries, or the Republic of Poland, it is not difficult to notice that the musical practice of that time became more and more openly contradictory to the formulated paradigms, and breaking with the utilitarian dimension of liturgical music was a process purposeful and generally accepted. The leading representatives of Viennese classicism: Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn were not free from the clear influence of secular music in their religious works. Therefore, around 1800, in the face of the growing phenomenon commonly referred today as “opera in the church”, voices of overt criticism raised by theoreticians, aestheticians, publicists and local composers became more and more clear. The paper presents various aspects of the “utility” of liturgical music of that time: from its aesthetic dimension, through the prism of religious values presented in it, to issues related to the impact of material conditions on the quality of music presented in temples. Only a reference to the category of “function” allows us to objectively assess the attitude of contemporary composers towards tradition, binding norms or authoritative directives.