

MARIUSZ URBAN

UAM Poznań, Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0003-0114-9846

**Krytyka katolickiej muzyki liturgicznej
w polemikach i sprawozdaniach z II połowy XVIII wieku**

**Criticism of the Catholic Liturgical Music
in Polemics and Reports from the Second Half of the 18th Century**

Abstract

The process of secularization of music written for the needs of the Catholic Church intensified throughout the eighteenth century, reaching its culmination at the end of it. Particularly susceptible to the influence of secular music was the concertato trend, in which composers very often emphasized elements of the Neapolitan and Venetian styles. Adopting the patterns, which were unfamiliar for sacred spaces, led in consequence to the loosening of the relationship between music and both the significance and the time course of the liturgical action. The escalating crisis of Catholic music provoked a reaction from both the Magisterium of the Church and the secular rulers who were guided by Enlightenment ideas. However, the managed reforms did not contribute to the improvement of the situation; numerous statements by outsiders: publicists, press editors, music theorists and composers are proof of it. They expressed their observations in various types of documents: polemical publications, satires, reports and journals from travels around the countries of Europe at that time. Reading these sources provides valuable information on the real state of Catholic liturgical music at the end of the eighteenth century.

Keywords: Catholic Church Music, Liturgical Music, Secularisation, 18th century, Josephism.

Abstrakt

Proces zeświecczenia muzyki pisanej na potrzeby Kościoła katolickiego nasilał się przez cały XVIII w., osiągając swą kulminację pod koniec stulecia. Szczególnie podatny na wpływy muzyki świeckiej był nurt *concertato*, w ramach którego kompozytorzy nader często eksponowali elementy stylu neapolitańskiego i weneckiego. Przejmowanie wzorców obcych przestrzeni *sacrum* doprowadziło w konsekwencji do rozluźnienia związków między muzyką a wymową i przebiegiem czasowym akcji liturgicznej. Nasilający się kryzys muzyki katolickiej wywołał reakcję zarówno ze strony Magisterium Kościoła, jak i kierujących się ideami oświeceniowymi władców świeckich. Zarządzane reformy nie przyczyniły się jednak do poprawy sytuacji, o czym świadczą liczne wypowiedzi osób postronnych: publicystów, redaktorów prasowych, teoretyków muzyki oraz kompozytorów. Swoje obserwacje wyrażali oni w różnego rodzaju dokumentach: publikacjach polemicznych, satyrach, sprawozdaniach i dziennikach z podróży po krajach ówczesnej Europy. Lektura tych źródeł dostarcza cennych informacji na temat rzeczywistego stanu, w jakim pod koniec XVIII stulecia znajdowała się katolicka muzyka liturgiczna.

Słowa kluczowe: muzyka Kościoła katolickiego, muzyka liturgiczna, zeświecczenie, wiek XVIII, józefinizm.

W XVIII stuleciu twórczość liturgiczna kompozytorów katolickich znajdowała się pod wyraźnym wpływem przemian stylistycznych obecnych w muzyce europejskiej, czego najwymowniejszy dowód stanowiła dominacja nurtu koncertującego w takich gatunkach, jak msza czy nieszpory. Zarówno we Włoszech, jak i na północ od Alp popularny stał się przede wszystkim typ kompozycji utrzymanych w stylu neapolitańskim, cechujących się rozbudowaną strukturą formalną, obecnością elementów wirtuozerii wokalne i usamodzielnieniem się partii instrumentalnych. Zastosowanie w opracowaniach tekstów liturgicznych takich rozwiązań, jak: koloratura, śpiewna melodyka, oparta na krokach sekundowych i rozłożonych trójdźwiękach, czy też forma arii *da capo* sprawiało, że różnice między idiomem muzyki kościelnej (*Kirchenmusik*) a operowej (*Theatermusik*) stawały się coraz mniej czytelne. Kompozycje zdradzające wyraźne wpływy muzyki świeckiej zyskiwały wprawdzie na brzmieniowym urozmaiceniu, coraz mniej jednak spełniały swą służebną wobec liturgii rolę, stając się czysto zewnętrznym uatrakcyjnieniem sprawowanych rytów w myśl kategorii *decoratio*¹. Niemalą rolę

¹ Remigiusz Pośpiech. 2004. *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 118–122.

w procesie pozbawiania cech *sacrum* muzyki pisanej na użytek Kościoła katolickiego odegrało środowisko dworskie. W licznych rezydencjach cesarskich, książęcych i magnackich rozsianych po całej Europie pełna przepychu i wystawności oprawa muzyczna liturgii stanowiła nie tylko wyraz idei kontrreformacyjnych, ale pełniła także funkcję reprezentacyjną, świadcząc o splendorze i kulturalnym prestiżu poszczególnych ośrodków. Forma celebrowania nabożeństw, jaką posługiwano się około połowy XVIII w. w siedzibie Habsburgów w Wiedniu, Sasów w Dreźnie czy elektorów Palatynatu w Monachium, stanowi wymowny dowód na zupełne zdezaktualizowanie się ideału *Kirchenmusik*, jaki został zdefiniowany podczas obrad Soboru Trydenckiego.

Taki stan rzeczy nie pozostawał oczywiście bez reakcji. Po stronie Magisterium Kościoła próba zaradzenia sytuacji podjęta została w połowie stulecia przez papieża Benedykta XIV (Prospero Lorenzo Lambertini, pontyfikat w latach 1740–1758). 19 lutego 1749 r., w związku ze zbliżającym się jubileuszowym Świętym Rokiem 1750, ogłosił on dość jasno i precyzyjnie sformułowaną encyklikę *Annus qui*, której tematyka została poświęcona niemal wyłącznie zagadnieniom związanym z muzyką wykonywaną w kościołach². Zalecenia papieskie dotyczyły najbardziej aktualnych kwestii, takich jak: przestrzeganie kanonu tekstów liturgicznych, dbałość o odpowiedni wyraz muzyczny kompozycji, dobór instrumentów czy też paradygmat czytelności warstwy słownej utworów. Postulaty te jednak zostały sformułowane raczej w formie zachęty niż nakazu, co więcej – w niektórych kwestiach propozycje papieża wydają się dość ugodowe³. Nie dziwi zatem fakt zgoła niewielkiego wpływu, jaki dokument papieski wywarł na rozwój wielogłosowej muzyki katolickiej w II połowie XVIII w. W niektórych ośrodkach (Rzym, Wenecja, Wiedeń), zgodnie z tradycją trydencką, sumiennie przestrzegano zakazu używania instrumentów w okresach Adwentu i Wielkiego Postu⁴. Za dość spóźnioną reakcją na treści wyrażone w encyklice można uznać także zarządzenia podjęte w 1752 r.

² Benedykt XIV [Prospero Lorenzo Lambertini]. 1827. *De Ecclesiarum Cultu*. W *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV. Bullarium. Tomus Tertius, in quo continentur constitutiones, epistolae, aliaque edita ab exitu anni MDCCXLVIII. usque ad totum pontificatus annum XII. Volumen 7*, 34–91, Mechliniae: P.J. Haniq; Robert Hayburn. 1979. *Papal Legislation On Sacred Music 95 A.D. To 1997 A.D.*, Collegville: The Liturgical Press, 92–108; Karl Gustav Fellerer. 1976. *Die Enzyklika „Agnus qui” des Papstes Benedikt XIV. W Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Red. Karl Gustav Fellerer, 149–152. Kassel i in.: Bärenreiter Verlag.

³ Papież zezwolił np. na wykonywanie motetów opartych na tekstach pochodzących spoza mszału oraz brewiarza, dopuszczał także możliwość prezentowania w ramach Mszy św. oraz *Officium* utworów instrumentalnych pod warunkiem, że będą służyły modlitewnemu skupieniu oraz nie przekroczą wyznaczonych przez akcję liturgiczną ram czasowych. Por. Hayburn. 1979. *Papal Legislation On Sacred Music 95 A.D. To 1997 A.D.*, 100, 104–105.

⁴ Świadczy o tym przede wszystkim zachowany repertuar tych ośrodków. Kompozycje przeznaczone na okresy Adwentu oraz Wielkiego Postu charakteryzowały się obsadą *a cappella*, często również oznaczane były odpowiednimi terminami, np. *adventuales*, *quadragesimales*, *pro hebdomada sancta* czy też *pro tempore adventu*.

przez Marię Teresę Habsburg (lata panowania: 1740–1780) i obowiązujące na obszarze Wiednia. Wprowadzony wówczas zakaz używania trąbek i kotłów podczas liturgii obowiązywał jednak przez dość krótki czas i stanowił raczej zapowiedź późniejszych reform Józefa II (lata panowania: 1780–1790) niż wyraz z troską cesarskiej stanem ówczesnej muzyki liturgicznej⁵.

W II połowie XVIII stulecia słowa sprawiedliwej (choć nie zawsze bezinteresownej) krytyki postępującego procesu zeświecczenia ówczesnej *Kirchenmusik* płynęły najobficiej ze strony obserwatorów postronnych. Obszerną grupę dokumentów reprezentujących takie poglądy przedstawiają rozmaite pisma polemiczne, artykuły prasowe oraz opisy i sprawozdania z odbywanych podróży po krajach Europy, cechujące się co prawda subiektywnym, ale zarazem bardziej swobodnym, nieskrępowanym tonem wypowiedzi ich autorów⁶. Znamienne jest, że polemika dotycząca omawianego problemu rozwijana była niemal wyłącznie z perspektywy krytycznej. Spory, o ile się pojawiały, dotyczyły sposobów zaradzenia katastrofalnemu stanowi, w jakim znajdowała się ówczesna muzyka wykonywana w kościołach – zarówno katolickich, jak i protestanckich. Najbardziej radykalne głosy żądały zupełnego wykluczenia jej z liturgii. Tak drastyczne rozwiązanie zostało jednak potępione w opublikowanym w latach 50. trzylatowym dziele kantora z Lubeki, Caspara Ruetza (1708–1755): *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic* oraz *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*⁷. Sformułowane w dość łagodnym tonie tytuły kolejnych wydań (*Widerlegte Vorurtheile [...] – Obalone przesady [...]*) nie oddawały jednak ostrości dyskusji przedstawianych w tych rozprawach. Cytowane w nich wypowiedzi anonimowych rzeczników całkowitego wyrugowania muzyki z kościołów cechowała daleko posunięta naiwność oraz brak racjonalnego dowodzenia; przykładowo: do opinii takich należał sąd, jakoby muzyka taka była stworzona przez papieży, pochodziła z Włoch czy też stanowiła owoc działania szatana⁸. W pierwszym tomie Ruetz poddał szczegółowej analizie tekst Pisma Świętego (głównie ksiąg Starego Testamentu), omawia-

⁵ Szczegółowe omówienie reform józefińskich, por. David Ian Black. 2017. *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781–91* (16.02.2021). https://www.academia.edu/11604023/Mozart_and_the_Practice_of_Sacred_Music_1781-91.

⁶ Z uwagi na ograniczone miejsce w niniejszym opracowaniu poprzestano na przedstawieniu jedynie najbardziej wymownych świadectw.

⁷ Caspar Ruetz. 1750. *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*. Lübeck: Jonas Schmidt; Caspar Ruetz. 1752. *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*. Lübeck: Peter Böckmann; Caspar Ruetz. 1753. *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*. Rostock – Wismar: Johann Andreas Berger/Jacob Boedner.

⁸ Ruetz. 1750. *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*, 65, 69, 77.

jąc wszystkie jego fragmenty, w których wspomina się o muzyce. Swoje obszernie wywody skonkludował stwierdzeniem, iż „Bóg nigdy nie był przeciwny jej wykonywaniu”⁹. Następnie sięgnął do literatury starożytnej, przedstawiając zalecenia Ojców Kościoła co do wspólnotowego śpiewania psalmów z towarzyszeniem instrumentów. Bardziej interesująca pod względem poznawczym jest treść kolejnych tomów; autor opisał w nich szereg aspektów dotyczących XVIII-wiecznej praktyki wykonawczej, m.in. omówił sposoby muzycznego interpretowania tekstu, zastosowania instrumentów czy też sam styl kompozycji liturgicznych. Autor zgadza się z opinią anonimowego dyskutanta dotyczącą zepsucia muzyki kościelnej:

Dzisiejsza muzyka kościelna nadaje się bardziej na wojnę, aby zachęcać żołnierzy do boju, albo na potańcówkę, niż do nabożeństwa w kościele. Zostało w niej pomieszanych tyle różnych rzeczy, że żaden człowiek w zgromadzeniu nie wie, czym właściwie powinna być. Raz jest niemiecka, raz łaćńska, to znowu włoska, a prosty Boży człowiek coś z niej rozumie albo i nie¹⁰.

Proponuje jednak wprowadzenie obszernego programu jej naprawy, obejmującego powrót do tradycyjnych dla tej kategorii muzyki środków kompozytorskich, stylistycznych oraz retorycznych. Szczegółowe zalecenia zawarte w ostatnim tomie dotyczą jednak gatunków właściwych dla muzyki protestanckiej. W podobnym tonie wypowiadał się także Friedrich Wilhelm Marburg na łamach redagowanego przez siebie czasopisma „Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik”. W recenzji traktatu *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten* autorstwa Johanna Michaela Schmidta niemiecki teoretyk stwierdza, iż „choć niepoprawność wielu kompozytorów w stylu kościelnym stanowi dziś przyczynę powstania tak wielu obiekcji co do muzyki kościelnej, nie powinna ona być jednak z tego powodu usuwana”¹¹.

Krytyka dotycząca katastrofalnego stanu ówczesnej muzyki katolickiej na obszarze Austrii i południowych Niemiec przybrała na sile w ostatnich dekadach XVIII stulecia. W osobistych wypowiedziach znanych bądź anonimowych osób piętnowano niski poziom wykonawczy zespołów kościelnych, ubogi i mało atrak-

⁹ Ruetz. 1750. *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*, 55.

¹⁰ Ruetz. 1752. *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*, 32. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych pochodzą od autora opracowania.

¹¹ Friedrich Wilhelm Marburg. 1755. „Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten, entworfen von M. Johann Michael Schmidt. Bayreuth und Hof bey Johann Gottlieb Vierling, privill. Buchhändler”. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marburg* 1 (4): 356–357.

cyjny pod względem muzycznym repertuar, kiepską i nieodpowiednią instrumentację, przede wszystkim jednak poruszano kwestię nadużyć związanych z eksponowaniem w utworach liturgicznych stylu właściwego dla muzyki świeckiej, głównie teatralnej (operowej), ale także tanecznej oraz militarnej. Rozpowszechniona na obszarze Austrii, a szczególnie w Wiedniu, praktyka wykonywania w kościołach katolickich utworów nacechowanych elementami stylu operowego oraz prezentowania kontrafaktur arii operowych przez zawodowych śpiewaków teatralnych stała się przedmiotem ostrej krytyki publicystów oświeceniowych w latach 80. XVIII w. Do dokumentów o wyjątkowym statusie, szczegółowo opisujących to zjawisko, należy zaliczyć zwłaszcza dwie publikacje. Pierwsza z nich, zatytułowana *Über die Kirchenmusik in Wien*, wydana została przez Sebastiana Hartla w stolicy Habsburgów w 1781 r., a więc bezpośrednio przed rozpoczęciem programu reform przez Józefa II¹². Anonimowy autor w tej niewielkiej, liczącej piętnaście stron broszurce przedstawił w nieco ubarwiony sposób swe spostrzeżenia dotyczące nadużyć rozpowszechnionych w niektórych kościołach ówczesnego Wiednia:

Byłbym bardzo ciekaw, cóż na temat naszej muzyki kościelnej powiedziałby żyjący w czasach św. Bernarda w Anglii świątobliwy opat Aelred (...), muzyki, która temu jedynie służy, aby łechtać nasze uszy, pochlebiać naszemu zmysłom, przeszkadzać w naszych modlitwach i odwracać nasze serca od Boga. (...)

Mamy w naszym mieście znakomity kościół mniszy, w którym względ na muzykę posunięty jest do tego stopnia, że każdy chrześcijanin pozbawiony drewnianej niewrażliwości nie będzie mógł się tam skupić na modlitwie. Ojciec *Chordirektor*, w którego muzycznym otoczeniu wszystko śpiewa i gwizdże, komponuje swoje utwory, czy też jak się je zazwyczaj nazywa, z reguły samodzielnie. Nie ma chyba prawie żadnej opery, zarówno *buffa*, jak i *seria*, której by (jak mi mówili znawcy) wiersz po wierszu nie splądrował i ponownie nie wykorzystał. W dniach popisów pokazują się w kościele pierwsi śpiewacy i wokalistki naszej sceny, aby się tam dać usłyszeć. Muzyka rozlega się wewnątrz świątyni, zaś lud, a zwłaszcza nasi miejscy modnisie i inni znani muzyczni amatorzy, cisną się niezaspokojeni przed siebie, aby tylko nie stracić żadnej nutki. Wszystko na większą chwałę Boga, nieprawdaż, mój czytelniku?

Doprawdy! Gdyby ktoś nas jakiegoś świątecznego dnia, na przykład w oktawę św. Jana, wprowadził do tego kościoła z zawiązanymi oczami, musielibyśmy uwierzyć, że weszliśmy do teatru, gdyby świętego miejsca nie zdradziły *Pax vobis* czy też nieprzyjemne dźwięczenie tacy. (...) Ja sam niedawno byłem w owym kościele, kiedy

¹² [Anonim]. 1781. *Über die Kirchenmusik in Wien*. Wien: Sebastian Hartl (dalej: WIEN).

wykonywano tam właśnie takie pochodzące z oper arie, przeobrażone z wielką zręcznością na *Salve Regina* bądź *Regina coeli*. Podczas świątecznych dni taki kościół stałby się na krótko zupełnie równy scenie, gdyby tylko ludzie jeszcze klaskali, żeby wystrojona jak koń do sań śpiewaczka mogła być wezwana do zabisowania swojej kantaty. I bez tego słyszy się z ust większości słuchaczy stłumione okrzyki *Bravo, Schön, che viva*¹³.

Przedmiotem krytyki anonimowego autora stał się również nurt muzyki pastoralnej:

Jedna z najbardziej osobliwych uroczystości muzycznych ma miejsce podczas nocy Bożego Narodzenia w pewnym kościele położonym na przedmieściach, niedaleko St. Marx. (...) Wyżej wymieniony kościół w czasie tej świętej nocy staje się miejscem największego zbiegowiska, a dlaczego? Po części z powodu rozdzierającej serce muzyki, jaką się tam wykonuje, po części zaś dlatego, że można tam sobie całkiem łatwo pozwolić na dobrą zabawę. Jutrznia trwa tam dwie i pół godziny. Produkuje się tam cała dziecinada, jaką można sobie tylko wyobrazić na Bożej ziemi. Śpiewają ptaki, rozbrzmiewa anielskie *Gloria in Excelsis*. Aby narodziny Zbawiciela przedstawione były zupełnie realistycznie, musi się dać usłyszeć również biedny stróż nocny. Zastęp pasterzy zaczyna usypiać nowo narodzone Dzieciątko Jezus. Muszą zabrzmieć tak zwane dudy, lira, piszczałka i inne tego rodzaju wiejskie instrumenty, słowem, wszystko, co tylko potrafi wydawać dźwięki. Nie brakowałoby już niczego, gdyby podczas tej uroczystości popis dał także osioł, zaś papierowi żołnierze odpalili potrójną salwę¹⁴.

W publikacji przedstawiona została także w sposób dość karykaturalny kondycja muzyki wykonywanej w kościołach klasztornych, szczególnie należących do zgromadzeń żeńskich:

Mamy także w naszym mieście kilka kościołów, w których nie można się modlić z powodu złej i szpetnej muzyki, a są to kościoły naszych klasztorów żeńskich. Na honor, pan autor *Przyczynków do opisu Wiednia* zupełnie się nie mylił, [twierdząc], że nie wydały mu się przyjemnymi dziewiczy głos basowy i urocz rzępolenie [na skrzypcach] starej chórzystki, gdyż zdarza się to w tych kościołach niewymownie często, niczym w szkole żydowskiej. Jedna zakonnica śpiewa cieniutko jak dzwon w Loretto, inna nisko jak starodawny kontrabas, jedna śpiewa przez nos, jakby mia-

¹³ WIEN, 3–9.

¹⁴ WIEN, 10–11.

ła na sobie zatknięty tłumik, inna gra fałszywie, rzępoląc na swych rozstrojonych skrzypcach, dwóm spadają struny, zaś ostatnia tak dmie w trąbkę, jakby chciała sobie rozsadzić klatkę piersiową. (...)

Najbardziej budujące w kościołach zakonów żeńskich wydają mi się być nabożeństwa [wykonywane na sposób] chorałowy, w czasie których z żywym akompaniamentem organów śpiewany jest przez siostry brewiarz, [jednak] całkiem okropnie, i do tego w języku łacińskim, z którego nie rozumieją ani jednego słowa¹⁵.

Autor zamieścił w swej publikacji także krótką charakterystykę muzyki liturgicznej, wskazując na cele, jakie powinny jej przyświecać, oraz wypowiadając się zdecydowanie przeciwko stosowaniu w niej jakichkolwiek instrumentów poza organami. Zaleca także, aby w niedziele i święta nie odwiedzać tych kościołów w Wiedniu, w których z uwagi na opisane nadużycia trudno jest skupić się na modlitwie¹⁶. Cele, w jakie została wymierzona krytyka autora (muzyka instrumentalna, wpływy opery, przedstawienia i szopki bożonarodzeniowe, dominacja języka łacińskiego w liturgii), wyraźnie wskazują na polityczną orientację publikacji. Być może omawiana broszura została celowo przygotowana przez publicystów działających w interesie Józefa II, dla usprawiedliwienia radykalnej treści opracowywanego już wówczas *Gottesdienstordnung*¹⁷.

W podobnym tonie, a nawet zakresie przedstawianych zagadnień, sformułowana została krytyka muzyki katolickiej autorstwa jednego z czołowych piewców józefinizmu w literaturze, Josepha Richtera (1749–1813, pseudonimy: Obermayr, Eipeldauer, Pater Hilarion) w *Bildergalerie katholischer Misbräuche* z 1784 r.¹⁸ Publikacja stanowiła ilustrowany alegorycznymi miedziorytami „katalog” różnorodnych nadużyć związanych z kultem oraz liturgią katolicką. Autor w negatywnym świetle przedstawił różnorodne praktyki i zwyczaje: procesje, posty, jutrznie bożonarodzeniowe, pogrzeby, nabożeństwa wieczorne, bicie dzwonów, słowem – wszystkie te obrzędy, które stały się przedmiotem restrykcji w obowiązującym na

¹⁵ WIEN, 14–15.

¹⁶ WIEN, 12.

¹⁷ Dokument Józefa II regulujący porządek wszystkich nabożeństw sprawowanych na obszarze Wiednia i okolic został wydany w postaci niewielkiej książeczki: *Künftige Gottesdiensts- und Andachtsordnung für Wien in- und vor der Stadt mit Anfang des Ostersonntages 1783*. [1783]. Wien: Van Gehlen.

¹⁸ [Joseph Richter] Obermayr. 1784. *Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt – Leipzig: bez nazwy wydawnictwa [Wien: Kurzböck] (dalej: OBERMAYR). Na karcie tytułowej druku celowo podano błędną nazwę miejsca wydania. Por. Romana Sammern. 2011. Stadtraum – Bühnenraum. Wien als Kapitale in Josef Richters Bildergalerien, *W Imagines en capitale. Vienne, fin XVIIe – début XIXe siècles*. Red. Christine Lebeau/Wolfgang Schmale, 40. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler.

obszarze Wiednia nowym *Gottesdienstordnung*. W osobnym rozdziale opisana została kondycja ówczesnej muzyki liturgicznej:

Kiedy muzyka została wprowadzona do Kościoła katolickiego, służyła zapewne jedynie temu, aby towarzyszyć śpiewowi wiernych oraz utrzymywać w takcie tych, którzy często gubili się w śpiewie. Jak to jednak zazwyczaj bywa, [nawet] najlepsze założenia przeradzają się w nadużycia, i tak też stało się z muzyką kościelną.

[Nikt] już nie zadowala się [użyciem] pojedynczego instrumentu. Wkrótce dołączono do niego kolejne, tak że ich ilość wzrosła ostatecznie do kompletnej orkiestry. Stworzono odpowiedni styl kościelny. Ponieważ jednak pierwotnie muzyka w Kościele nie istniała, nie wiemy, co właściwie chciano powiedzieć przez ten „kościelny styl”. Przyuszczalnie rozumie się przezeń poważne, wzniosłe, wielkie kompozycje muzyczne – musimy wszak potwierdzić, że rzeczywiście powstało wśród nich wiele [utworów] zdolnych wznieść serca ku Bogu. Jednak także ten tak zwany styl kościelny uległ wkrótce zwyrodnieniu. Kapelmistrzowie chcieli jeden drugiego wyprzedzić; być może też sam lud zmęczony był wieczną i jednostajną powagą. Tak więc niebawem wkradło się niepostrzeżenie do stylu kościelnego *trio* z menueta, to znowu część symfonii, a dalej z wolna fragmenty walczyków, a wreszcie częściowo lub w całości arie operowe. Choć przecież nikt nie miał zamiaru profanować kościoła Bożego fałszywym krakaniem kapłona.

Śpiewacy i śpiewaczki opery komicznej często na przemian zaopatrują kościoł i teatr. *Primo buffo*, który w karnawale grał *Marchese villano*, w czasie postu przejął rolę świętego Piotra, zaś *prima donna*, która śpiewała nam ze sceny o miłości i rozkoszach, chciała teraz naprawić swoje i nasze grzechy w poruszającym *Stabat Mater*. Ten pokutny śpiew zgromadził jednak tylu pełnych skruchy grzeszników, że byłoby wskazanym obsadzić drzwi strażami, tak jak podczas darmowych zabaw tanecznych. Największe zamieszanie odbywa się jednak podczas świętowania uroczystości jakiegoś wielkiego świętego albo patrona kościoła. Nie wystarcza już wtedy dobrze obsadzona orkiestra, lecz ustawia się na bocznych chórach trębaczka i kotlistę, którzy muszą konkurować z trąbkami i kotłami głównej orkiestry¹⁹.

Po przedstawieniu stanu, w jakim znalazła się muzyka wykonywana w kościołach, autor wyraził nadzieję, że wkrótce zostanie ona zreformowana w sposób, w jaki zostało to uczynione przez Józefa II w Wiedniu:

¹⁹ OBERMAYR, 64–67.

Pozwalamy sobie mieć słuszną nadzieję, że nasze nabożeństwa, które coraz bardziej zbliżają się do swej pierwotnej prostoty, doznają dobroczynnej reformacji również w zakresie muzyki kościelnej. Niewątpliwie wojenne trąbki i kotły przeniesione zostaną na powrót na pole bitwy, rogi myśliwskie odesłane zostaną do lasów, zaś kontrabasy, flety i inne instrumenty będą wygnane na sale taneczne. Ze wszystkich natomiast dla towarzyszenia budujących śpiewów kościelnych zachowane zostaną jedynie poważne i uroczyste organy²⁰.

W zakończeniu rozdziału przedstawiony został klucz do interpretacji sceny przedstawionej na zamieszczonym na początku tekstu miedziorycie autorstwa Johanna Ernsta Mansfelda:

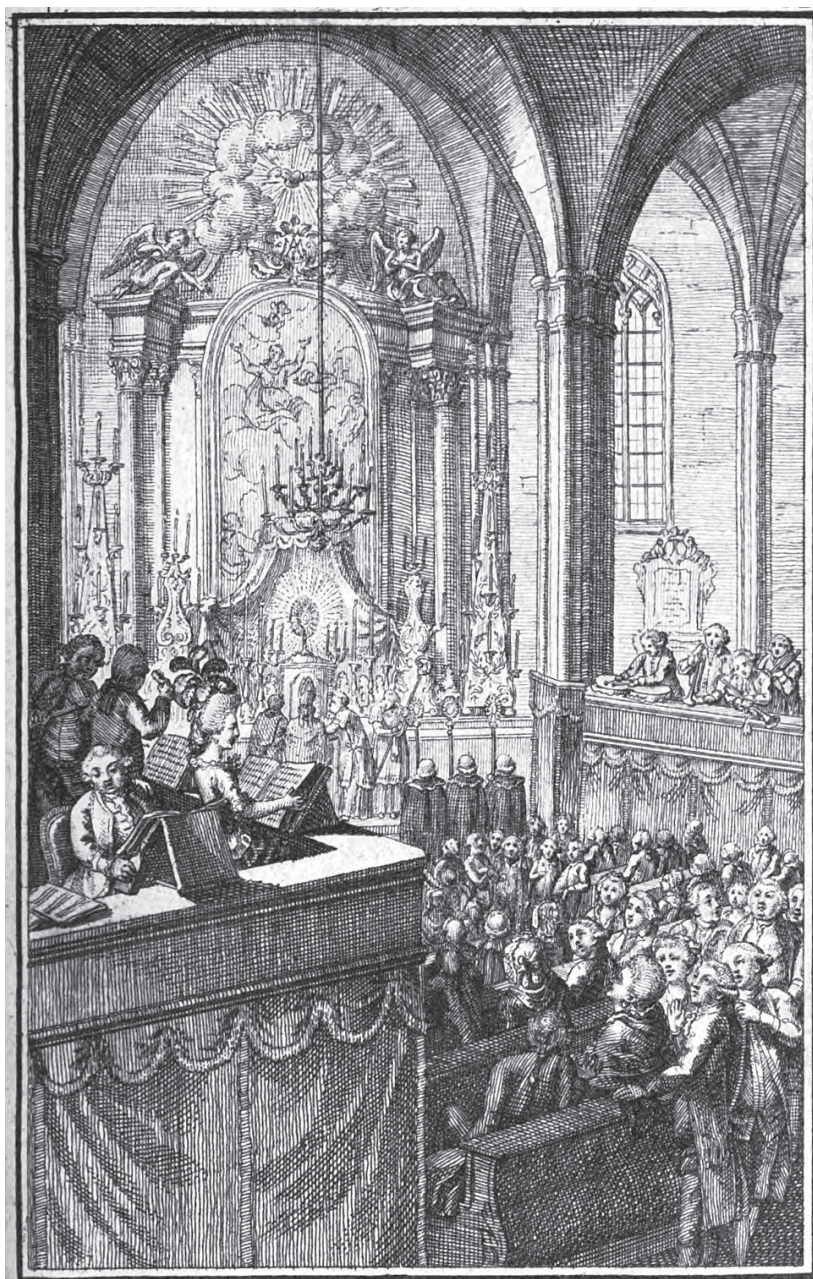
1) Kościół – ołtarz główny oświetlony jest od stóp do głów. 2) Na lewo orkiestra – dyrygent chóru wybija takt. 3) Przybrana w piórka śpiewaczka operowa śpiewa *Stabat Mater*. 4) Gruby bas, który po kryjomu wyjmując spod pulpitu butelkę wina. 5) Boczny chór z trąbkami i kotłami. 6) Wspólnota chrześcijan, która trzyma głowy zwrócone na śpiewaczkę²¹.

Zawarte w powyższych dwóch publikacjach sugestywne opisy stanu muzyki katolickiej należy jednak interpretować ze zrozumiałą ostrożnością, to jest, mając na uwadze satyryczny ton wypowiedzi, brak przykładów pozytywnych oraz rzeczywiste intencje ich autorów, opowiadających się w sposób jawny bądź ukryty za wcieleniem w życie idei józefińskiego absolutyzmu. Bardziej obiektywne i pozbawione politycznego zabarwienia relacje można natomiast odnaleźć w ówczesnych sprawozdaniach bądź listach z podróży różnych osobistości po krajach ówczesnej Europy. Wyjątkową i pierwszorzędną pozycję wśród literatury tego rodzaju zajmują tzw. muzyczne dzienniki Charlesa Burneya (1726–1814) – angielskiego teoretyka muzyki, kompozytora i organisty²². W tym trzypięciotomowym dziele zebrane zostały

²⁰ OBERMAYR, 68–69.

²¹ OBERMAYR, 69–70.

²² Charles Burney. 1771. *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*. London: T. Becket and Co; Charles Burney. 1773–1775. *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces: or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*. London: T. Becket and Co. J. Robson, G. Robinson. Wszystkie zamieszczone poniżej cytaty z tego dzieła pochodzą z wydania polskiego: Charles Burney. 2017. *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*. Tłum. Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (dalej: BURNEY I); Charles Burney. 2018. *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dzienniki podróży przez owe kraje,*



[Joseph Richter] Obermayr. 1784. *Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt/Leipzig: bez nazwy wydawnictwa [Wien: Kurzböck], 63. Miedzioryt autorstwa Johanna Ernsta Mansfelda zamieszczony na początku rozdziału VI *Über die Kirchenmusik, und Cäciliavesper*. Österreichische Nationalbibliothek, MF 6153.(1), dostęp cyfrowy (15.02.2021) <https://onb.digital/result/10773AC2>

szczegółowe zapiski z odbytych przez niego dwóch podróży na kontynent (1770, 1772), podjętych celem zebrania materiałów dla przygotowywanej monumentalnej *Powszechnej historii muzyki*²³. Relacje Burneya na temat rodzaju, jakości i sposobu wykonywania muzyki w kolejnych odwiedzanych przez niego miejscowościach charakteryzuje daleko idąca wnikliwość spostrzeżeń, właściwa dla profesjonalnego muzyka. Niemniej próbę przedstawienia syntezy opisywanych w dziennikach zjawisk, a szczególnie kondycji muzyki prezentowanej w kościołach katolickich, należy przeprowadzić z pewną dozą ostrożności – autor bowiem, skupiając się na opisie różnorodnych i przypadkowo zaobserwowanych praktyk, rzadko dokonuje ogólniejszego ich podsumowania. Najbardziej istotne dla niniejszych rozważań wydają się jego uwagi dotyczące poziomu wykonawczego zespołów oraz rodzaju repertuaru, jaki przedstawiany był wówczas w kościołach na obszarze Włoch oraz krajów południowoniemieckich.

Wizytując państwa leżące na Półwyspie Apenińskim, Burney zetknął się z bogatą i różnorodną tradycją muzyki liturgicznej – od chorału gregoriańskiego, przez nurt *antico* aż po koncertujący styl operowy. Z jego relacji wynika, że wpływy muzyki teatralnej na repertuar liturgiczny uwidaczniały się na różnych płaszczyznach dzieła muzycznego, dotyczyły bowiem zarówno stylu, formy, jak i sposobu wykonywania utworów. Tendencje tego rodzaju występowały na obszarze całych Włoch, choć najsilniej dochodziły do głosu w Wenecji oraz Neapolu. Do praktyk znajdujących się na porządku dziennym należało tam m.in.: wykonywanie długich wstępów instrumentalnych (*sinfonii*) przed poszczególnymi częściami mszy bądź nieszpórów, eksponowanie wirtuozerii wokalne, poszerzanie aparatu wykonawczego do znacznych rozmiarów (w skrajnych przypadkach obsada składała się z kilku odrębnych orkiestr z osobnymi chórami)²⁴ oraz zatrudnianie kastratów. Krytyczne uwagi Burneya odnoszą się najczęściej do poziomu wykonawczego niektórych zespołów jak np. tych działających w *Santa Maria Maggiore* w Wenecji czy też w kościele Franciszkanów w Neapolu:

Po obiedzie odwiedziłem kościół *Santa Maria Maggiore* gwoli ujrzenia malowideł niejakich, tam zaś natknąłem się na muzykę; taką wszakże, żem nie mniemał, iżby mieszkańcy Italii zdolni byli co podobnego zdzierżyć. Organy chybiały tonu, instru-

podjętej celem zebrania materiałów dla *Powszechnej Historii Muzyki*. Tłum. Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (dalej: BURNEY II).

²³ Charles Burney. 1776–1789. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. T. 1–4. London: For the Author.

²⁴ Burney miał m.in. okazję wysłuchać wykonywanej w katedrze św. Marka w Wenecji mszy Baldassare Galuppiego w obsadzie na sześć orkiestr i sześć chórów. BURNEY I, 250.

menty taktu, głosy jednego i drugiego; muzyka zaś przedstawiała się na kształt pisaniny, jaką zdziałalby mały chłopiec po drugiej, czyli też trzeciej lekcji kontrapunktu²⁵. Popołudniem znowuż udałem się do kościoła Franciszkanów. Kapela grała tam potężniejsza niżli dnia poprzedniego, przybyło bowiem całe *Conservatorio Pietà* w liczbie stu i dwudziestu chłopców, a wszyscy w uniformy błękitne odziani. Gdym przybył, symfonia poczęła się właśnie, pełna blasku i wykonana przednio, dalej zacny chór, za owym zaś aria tenorowa, insza dla *soprano*, kolejna altowa, nadto jedna dla drugiego tenora; podlejszego wszakże śpiewania nigdym w Italii nie słyszał. (...) Sopranista fałszywą metodą wydierał z siebie wysokie tony, aż przesywały one mózgi słuchających, bas zaś nie mniej dzikim zdał mi się od mastyfa, którego skowyt, mniemać by można, naśladował. Inszy jeszcze młodzieniec tęże samą modłą niezdatną a nieakuratną *concerto* wygrywał na fagocie, tymże sposobem z kościoła mnie wyganiając, nim jeszcze nieszpory dobiegły końca²⁶.

Relacje Burneya na temat muzyki katolickiej w krajach niemieckojęzycznych nie są tak obfite jak te z podróży po Włoszech; na uwagę zasługuje jednak kilka wzmianek z jego pobytu w Wiedniu w 1772 r. Znamienne w kontekście przedstawianego zagadnienia są zwłaszcza opisy muzyki wykonywanej w katedrze św. Stefana:

Po południu słyszałem na nieszporych w katedrze nieco muzyki dawnej a wybornej, przez Fuxa układanej – wykonanie jej nie nazbyt dobre, gdy idzie o śpiew i akompaniament, ten był bowiem cherlawy, tamten zaś – o skrzypcach tu myślę – odrażający, wybornie wszakże organów zażywano, co czynił organista tutejszy, Monsieur Mittemeir²⁷.

Stamtąd szedłem do św. Stefana, gdzie właśnie poczynano mszę solenną, było to bowiem święto Narodzenia Marii Panny. Kapelę wzmocniono, liczniej niż zwykle stały się tak instrumenty, jak i śpiewacy, organy wszakże rozstrojone nie do zdzierzenia, co całe wykonanie skaziło. (...) Było i kilka symfonii dla samych instrumentów, kompozycji *Monsieur* Hofmanna, owej świątyni kapelmistrza, te zacie układane i zacie grane, jeśli na bok stawić ohydny żółć organów, plugawiących wszystko, ilekroć się odezwały²⁸.

²⁵ BURNEY I, 251.

²⁶ BURNEY I, 400–401.

²⁷ BURNEY II, 147.

²⁸ BURNEY II, 180–181.

Obszerny opis życia muzycznego stolicy imperium Habsburgów znalazł miejsce także w monumentalnym, dwunastotomowym dziele Friedricha Nicolaia (1733–1811), *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*²⁹. Przedmiotem szczegółowej relacji autor uczynił przede wszystkim muzykę wykonywaną w kościołach katolickich Wiednia. Cenne są zwłaszcza uwagi Nicolaia z 1781 r., a więc z okresu, w którym bogata praktyka muzyczna nie była jeszcze skrepowana reformami Józefa II. Relacja autora wydaje się równie obiektywna jak w przypadku opisu Burneya:

Z uwagi na kompozycję katolicka muzyka kościelna jeszcze przed kilku laty posiadała wystarczająco wiele właściwego charakteru. Ale od tamtego czasu wszędzie wciska się, także do kościoła, muzyka operowa, i co gorsza, [jest to] mdła, nowomodna muzyka operowa włoska. To samo zastałem także w Wiedniu, choć w znacznie większym stopniu. Doprawdy niekiedy nie wiedziałem, czy przy jakimś *Credo* bądź *Benedictus* przypadkiem nie słuchałem muzyki z jakiejś włoskiej *Opera buffa*. (...) Rzadko słyszałem coś poruszającego serce bądź wzniosłego. Co powinno być świetne, było jedynie huczne³⁰.

Z dalszego opisu przedstawionego przez autora wynika, że w katolickich kościołach Wiednia w okresie sprzed reform józefińskich problem dotyczył nie tylko kwestii stylistycznych, ale także ograniczonych możliwości obsadowych i niezadowolającego poziomu wykonawczego:

Pewnego poniedziałku niespodziewanie usłyszałem w kaplicy dworskiego kościoła Augustianów mszę żałobną (...). Obsada i wykonanie nie mogły być gorsze. Było tylko dwoje skrzypiec, każde obsadzone pojedynczo i kiepsko grające, wiolonczela, kontrabas, dwa puzony i pozytyw. Chór także był bardzo słaby. Ale kompozycja była bardzo godna uwagi. Mogła być [autorstwa] Fuxa bądź współczesnego mu kolegi Caldary³¹.

²⁹ Friedrich Nicolai. 1783–1796. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 1–12. Berlin – Stettin: nakład własny autora.

³⁰ Friedrich Nicolai. 1784. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 4, 544–546.

³¹ Friedrich Nicolai. 1784. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 4, 548–549.

Nie licząc kilku relacji z Wiednia, Friedrich Nicolai tylko raz poruszył w swym dziele zagadnienie kondycji kultury muzycznej Niemiec, zwięźle streszczając poziom muzyki liturgicznej wykonywanej w Augsburgu:

O stanie muzyki w Augsburgu niezbyt wiele mogę powiedzieć. Słuchałem w kościele św. Maurycego mszy z muzyką. Była to całkiem dobra kompozycja, delikatna i poruszająca serce; ale wykonanie było złe: żaden z instrumentów nie był dobrze nastrojony, zaś grający byli zbyt często niezgrani³².

Jak wynika z przytoczonych wyżej fragmentów dzieł Charlesa Burneya oraz Friedricha Nicolaia, w ostatnich dekadach XVIII w. poziom wykonawstwa muzycznego wśród kapel i chórów działających w środowisku kościelnym uległ znacznemu obniżeniu, przede wszystkim na obszarze krajów niemieckojęzycznych. Problem ten dotyczył nie tylko niewielkich miejscowości ulokowanych na prowincjach głównych miast, ale także ważnych ośrodków związanych z kulturą dworską. Fakt ten potwierdza m.in. świadectwo Wolfganga Amadeusza Mozarta o stanie kapeli kościelnej w Mannheimie w 1777 r., zawarte w jego liście do ojca w Salzburgu:

Teraz muszę opowiedzieć o tutejszej muzyce. W niedzielę, w dniu Wszystkich Świętych, poszedłem na sumę do kaplicy dworskiej. Tutejsza orkiestra to zespół duży i bardzo dobry. Po każdej stronie znajduje się 10 lub 11 skrzypiec, 4 altówki, 2 oboje, 2 flety i 2 klarnety, 2 rogi, 4 wiolonczele, 4 fagoty i 4 kontrabasy, a ponadto trąbki i kotły. Mając taką orkiestrę, można grać piękną muzykę. Ale nie odważyłbym się wykonać tutaj którejś z moich mszy. Dlaczego? Czy dlatego, że są zbyt krótkie? Nie. Tutaj msze też muszą być krótkie. A może z powodu stylu muzyki religijnej? Również nie. Po prostu dlatego, że zawsze trzeba komponować z uwzględnieniem możliwości wykonawczych, a tutaj należałoby komponować tylko na instrumenty, nie na głosy. Trudno bowiem sobie wyobrazić coś bardziej żalosego niż głosy, jakimi tu dysponują: 6 sopranów, 6 altów, 6 tenorów, 6 basów, dla których przeciwwagą jest 20 skrzypiec i 12 kontrabasów. (...) A jakie są tego przyczyny? Po prostu takie, że tutaj Włosi nie są cenieni wysoko. Mają tylko dwóch kastratów, do tego starych i na wymarcu. Sopranista właściwie wolałby śpiewać partie altowe, bo tony wysokie już mu nie wychodzą. Kilku młodych chłopców,

³² Friedrich Nicolai. 1787. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 8, 155.

jakich tu mają, też jest żałosnych, a tenory i basy przypominają naszych śpiewaków pogrzebowych³³.

Cytowane powyżej źródła stanowią wymowny dowód narastającego kryzysu katolickiej muzyki liturgicznej w II połowie XVIII stulecia. Szczegółowe omówienie wszystkich przyczyn tego procesu wykraczałoby poza ramy niniejszego opracowania, niemniej należy wskazać przynajmniej na główne jego czynniki.

W przedstawianych krytycznych relacjach z epoki na czoło wysuwają się uwagi dotyczące kwestii stylistycznych. Zafascynowanie znacznej części ówczesnych kompozytorów możliwościami nurtu *concertato* zaowocowało przeniesieniem na grunt utworów liturgicznych elementów stylu operowego, typowego dla szkół neapolitańskiej i weneckiej. Poskutkowało to powstaniem zjawiska, które w literaturze naukowej określane bywa niekiedy mianem „oper w kościele”³⁴, zaś o jego zaistnieniu w XVIII stuleciu zdecydowały głównie dwie praktyki. Po pierwsze, kompozycje liturgiczne komponowano w stylu właściwym dla ówczesnych utworów operowych. W zakresie dysponowania głosami wokalnymi stosowano śpiewne linie melodyczne z eksponowaniem kroków sekundowych oraz rozłożonych akordów, elementy wirtuozerii wokalne (gamy i pasaże o szerokim *ambitus*, zwłaszcza w końcowych kadencjach), koloraturę, ozdobniki. W kwestii formy wskazać należy, na częste posługiwanie się przez kompozytorów arią *da capo*, bądź arią dwuczęściową. Wzgląd na wymowę warstwy słownej stał się podstawą dla wyodrębniania w ramach dłuższych tekstów (*Gloria*, *Credo*, *Magnificat*) szeregu skontrastowanych pod względem obsady i formy ogniów, na wzór kantaty (ilość takich wyodrębnionych odcinków we włoskiej *missa concertata* mogła dochodzić do kilkunastu)³⁵. Wpływy idiomu muzyki operowej zaznaczały się także na etapie prezentacji dzieła muzycznego: wskazać tu należy na występującą w większych ośrodkach muzycznych praktykę zatrudniania w kościołach zawodowych śpiewaków teatralnych oraz kastratów. Po drugie, kompozytorzy muzyki katolickiej nierzadko posługiwali się kontrafakturami utworów operowych, to jest, podkładali nowy łaciński tekst liturgiczny w miejsce oryginalnego – najczęściej włoskiego. W XVIII w. praktykowanie tego rodzaju zapożyczeń było zjawiskiem dość

³³ Wolfgang Amadeusz Mozart. 1991. *Listy*. Tłum. Ireneusz Dembowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 179–180.

³⁴ Por. Alina Mądry. 2013. 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, 159–175. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego.

³⁵ Alina Mądry. 2013. *Historia muzyki polskiej*. T. 3, cz. 2: *Barok: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 576.

powszechnym, zwłaszcza w środowiskach klasztornych położonych na obszarze Czech i Moraw, Austrii, Śląska, Szwajcarii oraz na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej³⁶. Źródła dla kontrafaktur stanowiły opery, oratoria i kantaty ówczesnych kompozytorów, m.in. Baldassare Galupiego, Carla Heinricha Grauna, Antonia Saliergo, Leonarda Leo, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johanna Adolfa Hassego, Josepha Haydna czy Giovanniego Battisty Pergolesiego³⁷.

Ważne zagadnienie stanowiła także kwestia wyrazowości muzycznej – zwracano uwagę na problem braku wycucia i muzycznego smaku zarówno kompozytorów, jak i wykonawców wokalnych partii solowych. Tym pierwszym zarzucano złą instrumentację, zastosowanie tanecznej rytmiki, niewłaściwych z uwagi na charakter tekstu afektów i tonacji, zbyt szybkich temp bądź skomplikowanych przebiegów harmoniczných. Tego rodzaju „wybujala” ekspresja muzyczna została uznana za niewłaściwą, nie sprzyjała bowiem modlitwennemu skupieniu wiernych, nie była także odpowiednia dla powagi miejsca i czasu sprawowania świętych obrzędów. Solistom z kolei wytykano nadmierne eksponowanie elementów wokalne wirtuozerii i pustego popisu, czego przykład dawali, chociażby w kadencjach wieńczących arie utrzymane w stylu operowym.

Kolejny przedmiot krytyki w XVIII-wiecznej polemice dotyczącej muzyki liturgicznej stanowiło zagadnienie zastosowania instrumentów w kompozycjach wykonywanych w kościołach. Problematyka ta obejmowała kilka różnych obszarów. Piętnowano nadmierną brzmieniową dominację orkiestry nad chórem, prowadziło to bowiem do braku czytelności przedstawianego tekstu. Z drugiej strony – podnoszono kwestię potrzeby wyeliminowania niektórych instrumentów, przede wszystkim trąbek i kotłów, reprezentujących kategorię „militarną”, a w dalszej kolejności fletów (prostych i poprzecznych), rogów, puzonów oraz harf. W skrajnych przypadkach opowiadano się za pozostawieniem samych organów jako jedynego instrumentu odpowiedniego dla towarzyszenia śpiewowi.

Przenoszenie wątków świeckich do sfery *sacrum* odbywało się także poprzez zastępowanie przewidzianych do śpiewu tekstów liturgicznych (głównie gradułu oraz ofertorium) muzyką instrumentalną. Praktyka taka rozpowszechniona była zarówno na obszarze Włoch, jak i krajów niemieckojęzycznych. Najbardziej skrajną postacią uniezależnienia się muzyki od akcji liturgicznej przedstawiał typ *Messa Bassa*, prak-

³⁶ Por. Undine Wagner. 2014. „Vom Drama per Musica zur Kirchenmusikalischen Praxis – geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in Mährischen Klöstern und Kirchen”. *Musicologica Brunensia* 49 (2): 141; Nicole Schwindt-Gross. 1988. „Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens”. *Die Musikforschung* 41 (1): 16–45.

³⁷ Wagner. 2014. „Vom Drama per Musica zur Kirchenmusikalischen Praxis – geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in Mährischen Klöstern und Kirchen” 143.

tykowanej w niektórych miastach włoskich, np. w Turynie³⁸. Na terenie Cesarstwa Austriackiego, Salzburga oraz Mannheimu do powszechnego zwyczaju należało zastępowanie gradułu sonatą *all'epistola* bądź prezentowanie w ramach cyklu mszalnego samodzielnych utworów w obsadzie instrumentalnej (*sinfonia, simfonia, concerto, suonata*), co świadczy o przenikaniu na te tereny tradycji włoskich³⁹.

Osobną kwestię, niejako zewnętrzną wobec charakteru ówczesnego repertuaru liturgicznego, przedstawiał znaczący spadek jakości wykonawczych, zwłaszcza wśród kapel i chórów działających na północ od Alp. Na proces ten z pewnością znaczny wpływ wywarły przemiany społeczno-polityczne oraz prądy oświeceniowe rozprzestrzeniające się w II połowie XVIII w. na obszarze Austrii i krajów południowoniemieckich. Do ich przejawów należała nie tylko postępująca sekularyzacja dóbr kościelnych, ale także ograniczanie dominującej roli profesjonalnych muzyków na rzecz uprzywilejowania śpiewającej wspólnoty wiernych⁴⁰. Nietrudno się domyślić, że u podstaw owych tendencji leżały najczęściej względy czysto ekonomiczne, skutkując znacznymi cięciami budżetu przeznaczanego na finansowanie zespołów i chórów kościelnych w poszczególnych ośrodkach⁴¹.

Próby zreformowania muzyki liturgicznej podejmowane w II połowie XVIII w., zarówno przez stronę kościelną, jak i świecką, cechowały się nierównomierną intensywnością i przebiegały w rozmaitych kierunkach. Zalecenia papieskie przedstawione w encyklice *Annus qui* sformułowane były w sposób zbyt łagodny, aby mogły wpłynąć na zahamowanie tendencji rozwijanych od początku stulecia. Z kolei reformy liturgii wprowadzane przez Józefa II na obszarze Austrii (*Gottesdienstordnung* z 1783 r.), czy też abpa Hieronima Colloredo⁴² (1732–1812) na terenie Księstwa Salzburg (*Hirtenbrief* z 1782 r.), choć o wiele bardziej bezkompromisowe, nie odniosły skutku z powodu niedługiego czasu ich obowiązywania⁴³. W ten sposób kryzys muzyki katolickiej został niejako „przeniesiony” do

³⁸ *Messa Bassa* stanowiła najbardziej podstawową formę sprawowania Eucharystii w rycie trydenckim, celebrowaną w dni powszednie tygodnia. Uczestnictwo wiernych w takiej mszy było bierne. Por. BURNEY I, 147.

³⁹ Pośpiech. 2004. *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, 121.

⁴⁰ Umożliwienie wspólnocie wiernych czynnego uczestnictwa w śpiewie liturgicznym stanowiło jeden z fundamentalnych postulatów programów reform Józefa II oraz arcybiskupa Colloredo.

⁴¹ Oszczędności w tym zakresie wprowadzane były jednak nie tylko przez władców kierujących się ideami oświeceniowymi. Według Burneya nawet tak prestiżowy zespół jak rzymska *Cappella Sistina* w latach 70. XVIII w. nie był należycie opłacany. Por. BURNEY I, 378.

⁴² Pełna tytułatura: Hieronymus Joseph Franz de Paula Graf Colloredo von Wallsee und Melz.

⁴³ Skrajnie radykalne, a zarazem niepopularne zarządzenia Józefa II dotyczące liturgii zostały anulowane w 1791 r. przez cesarza Leopolda II. Por. David Ian Black. 2017. *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781–91*, 32. Reforma abpa Colloredo trwała jeszcze krócej, bo zaledwie do 1788 r.

kolejnego – XIX w., a o jego aktualności po 1800 r. świadczy zintensyfikowanie dyskusji nad zagadnieniem „desakralizacji” repertuaru wykonywanego w kościołach. W stuleciu tym do głosu doszły także nowe, nieznane wcześniej tendencje, związane z ogólnymi przemianami w estetycznym interpretowaniu muzyki jako dziedziny sztuki. Nastąpiło wówczas silne przewartościowanie użytkowej funkcji poszczególnych gatunków liturgicznych, które coraz częściej zaczęto prezentować także poza kontekstem przestrzeni i czasu *sacrum*. Wobec takiego kierunku rozwoju w dyskursie teoretycznym pierwszej połowy XIX w. coraz częściej stawiano pytanie o naturę prawdziwej *Kirchenmusik*⁴⁴. Kwestia ta podjęta została przez czołowych przedstawicieli ruchu cecylińskiego: Kaspara Etta (1788–1847), Franza Xavera Witta (1834–1888), Franza Xavera Haberla (1840–1910) oraz Karola Proskego (1794–1861), których nadrzędnym celem stała się odnowa muzyki liturgicznej na podstawie chorału gregoriańskiego oraz ideału XVI-wiecznej polifonii palestrinowskiej *a cappella*⁴⁵.

Bibliografia

Źródła drukowane i edycje źródłowe

[Anonim]. 1781. *Über die Kirchenmusik in Wien*. Wien: Sebastian Hartl.

Benedykt XIV [Prospero Lorenzo Lambertini]. 1827. *De Ecclesiarum Cultu. W Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV. Bullarium. Tomus Tertius, in quo continentur constitutiones, epistolae, aliaque edita ab exitu anni MDCCXLVIII. usque ad totum pontificatus annum XII. Volumen 7*. Mechliniae: P.J. Haniq.

Por. Reinhard Pauly. 1957. „The Reforms Of Church Music Under Joseph II”. *Musical Quarterly* 43 (3): 381.

⁴⁴ Por. np. Christian Friedrich Daniel Schubart. 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J.V. Degen, 343–348; Christian Urban. 1823. *Über die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht*. Elbing: Friedrich Traugott Hartmann; Anton Friedrich Thibaut. 1825. *Über Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg: I.C.B. Mohr; Anton Passy. 1846. *Kirchengesang und Kirchenmusik. Historisch besprochen von Anton Passy*. Wien: A. Strauss; Friedrich Filitz. 1853. *Über einige Interessen der älteren Kirchenmusik*. München: Christian Kaiser; Joseph Proksch. 1858. *Aphorismen über katholische Kirchenmusik*. Prag: Carl Bellmann’s Verlag; Bernhard Kothe. 1862. *Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben und den kirchlichen Verordnungen*. Breslau: F.E.C. Leuckart.

⁴⁵ Za przełomowy można uznać rok 1868, w którym Franz Xaver Witt powołał dla Niemiec, Austrii i Szwajcarii *Allgemeiner Cäcilien-Verein* (Powszechny Stowarzyszenie św. Cecylii). Por. Andrzej Filaber. 2013. „Początki ruchu cecylińskiego i jego wpływ na życie muzyczne w archidiecezji warszawskiej”. *Warszawskie Studia Teologiczne* 26 (1): 131.

- Burney Charles. 1776–1789. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. T. 1–4. London: For the Author.
- Burney Charles. 2017. *Obecny stan muzyki we Francji i Italii albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*. Tłum. Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Burney Charles. 2018. *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo Dzienniki podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla powszechnej Historii Muzyki*. Tłum. Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Filitz Friedrich. 1853. *Über einige Interessen der älteren Kirchenmusik*. München: Christian Kaiser.
- Hayburn Robert. 1979. *Papal Legislation On Sacred Music 95 A.D. To 1997 A.D.*, Collegville: The Liturgical Press.
- Kothe Bernhard. 1862. *Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben und den kirchlichen Verordnungen*. Breslau: F.E.C. Leuckart.
- Künftige Gottesdiensts- und Andachtsordnung für Wien in- und vor der Stadt mit Anfang des Oster-sonntages 1783*. [1783]. Wien: Van Gehlen.
- Marpurg Friedrich Wilhelm. 1755. „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* 1 (4): 346–357.
- Mozart Wolfgang Amadeusz. 1991. *Listy*. Tłum. Ireneusz Dembowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nicolai Friedrich. 1784. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 4. Berlin – Stettin: nakład własny autora.
- Nicolai Friedrich. 17847. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. T. 8. Berlin – Stettin: nakład własny autora.
- Passy Anton. 1846. *Kirchengesang und Kirchenmusik. Historisch besprochen von Anton Passy*. Wien: A. Strauss.
- Proksch Joseph. 1858. *Aphorismen über katholische Kirchenmusik*. Prag: Carl Bellmann’s Verlag.
- Ruetz Caspar. 1750. *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*. Lübeck: Jonas Schmidt.
- Ruetz Caspar. 1752. *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*. Lübeck: Peter Böckmann.
- Ruetz Caspar. 1753. *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*. Rostock – Wismar: Johann Andreas Berger/Jacob Boedner.

- Schubart Christian Friedrich Daniel. 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J.V. Degen, 343–348.
- Thibaut Anton Friedrich. 1825. *Über Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg: I.C.B. Mohr.
- Urban Christian. 1823. *Über die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht*. Elbing: Friedrich Traugott Hartmann.

Opracowania

- Fellerer Karl Gustav. 1976. Die Enzyklika „Agnus qui” des Papstes Benedikt XIV. W *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Red. Karl Gustav Fellerer, 149–152. Kassel i in.: Bärenreiter Verlag.
- Filaber Andrzej. 2013. „Początki ruchu cecylińskiego i jego wpływ na życie muzyczne w archidiecezji warszawskiej”. *Warszawskie Studia Teologiczne* 26 (1): 127–144.
- Mądry Alina. 2013. *Historia muzyki polskiej*. T. 3, cz. 2: *Barok: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mądry Alina. 2013. 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, 159–175. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego.
- Pauly Reinhard. 1957. „The Reforms Of Church Music Under Joseph II”. *Musical Quarterly* 43 (3): 372–382.
- Pośpiech Remigiusz. 2004. *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Sammern Romana. 2011. Stadtraum – Bühnenraum. Wien als Kapitale in Josef Richters Bildergalerien, W *Imagines en capitale. Vienne, fin XVIIIe – début XIXe siècles*. Red. Christine Lebeau/Wolfgang Schmale, 33–52. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler.
- Schwindt-Gross Nicole. 1988. „Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens”. *Die Musikforschung* 41 (1): 16–45.
- Wagner Undine. 2014. „Vom Damma per Musica zur Kirchenmusikalischen Praxis – geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in Mährischen Klöstern und Kirchen”. *Musica Brunensia* 49 (2): 139–167.

Netografia

- Black David Ian. 2017. *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-91* (16.02.2021)

https://www.academia.edu/11604023/Mozart_and_the_Practice_of_Sacred_Music_1781-91.

[Richter Joseph] Obermayr. 1784. *Bildergalerie katholischer Misbräuche. Von Kupfern und anpassenden Vignetten*. Frankfurt/Leipzig: bez nazwy wydawnictwa [Wien: Kurzböck] (15.02.2021)
<https://onb.digital/result/10773AC2>.

MARIUSZ URBAN, muzykolog; doktor nauk o sztuce; adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Musicologist; PhD in Arts; Adjunct Professor at the Institute of Musicology, Adam Mickiewicz University in Poznań.